



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Larissa Constantino Martins De Oliveira

A dimensão gráfica nos filmes do Ciclo do Recife:

Aitaré da praia e A filha do advogado

Recife

2020

Larissa Constantino Martins de Oliveira

A dimensão gráfica nos filmes do Ciclo do Recife:

Aitaré da praia e A filha do advogado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Linha de pesquisa: Design da Informação.

Orientadora: Professora Doutora Isabella Ribeiro Aragão.

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

O48d Oliveira, Larissa Constantino Martins de
A dimensão gráfica nos filmes do Ciclo do Recife: Aitaré da praia e A
filha do advogado / Larissa Constantino Martins de Oliveira. – Recife, 2020.
233p.: il.

Orientadora: Isabella Ribeiro Aragão.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências e apêndices.

1. Design da informação. 2. Cinema silencioso. 3. Ciclo do Recife.
4. Configurações gráficas. 5. Linguagem cinematográfica. 6. Memória
gráfica. I. Aragão, Isabella Ribeiro (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-100)

Larissa Constantino Martins De Oliveira

A dimensão gráfica nos filmes do Ciclo do Recife:

Aitaré da praia e A filha do advogado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Design.

Aprovada em: 15/12/2020.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Paulo Carneiro da Cunha Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Solange Galvão Coutinho (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Luiz Fernando Luzzi Las Casas (Examinador Externo)
Universidade de Brasília

Para minha mãe, Luciana Constantino Mendonça Câmara

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer imensamente à minha mãe, que teve tanta paciência e cuidou de mim com toda sua doçura e carinho. Sem suas palavras de conforto e sem o seu cuidado, o percurso seria muito mais difícil. É da força de minha mãe, Luciana, que encontro toda a minha coragem para escrever e ser curiosa no mundo. Muito obrigada por tudo! A minha avó, Eulina Câmara, que me inspirou em sua vida como professora dedicada.

Agradeço imensamente também à minha orientadora, Isabella Aragão, que compartilhou comigo toda a sua generosidade como orientadora. Eu vou ser eternamente grata pelo conhecimento e enorme dedicação compartilhados. Isabella vai ser sempre uma grande fonte de inspiração.

Aos meus amigos de turma, que caminharam comigo neste percurso, pelas conversas, aprendizados e carinho: Silvia Mattos, Bruno Veríssimo, Camila Regueira. Aos professores e servidores do departamento de design da UFPE, em especial a Solange Coutinho, com seus ensinamentos valiosos. A Paulo Cunha por ser generoso em compartilhar seus conhecimentos sobre o Ciclo do Recife e por ter aberto os caminhos sobre o movimento. A todos meus amigos que torceram por mim neste período, muito obrigada!

A Fininho e todos os membros do Ciclo do Recife (in memoriam) por terem deixado todas essas pistas para que uma pesquisadora curiosa como eu se encontrasse no meio da procura da memória do Ciclo do Recife

RESUMO

As relações entre o design e o cinema tem sido investigadas por alguns autores ao longo dos anos. Essa pesquisa se insere no conjunto de estudos acerca das relações entre as áreas, especificamente relacionando a linguagem gráfica e o cinema. Para tanto, investigamos os filmes clássicos do primeiro grande ciclo de cinema pernambucano, o Ciclo do Recife. Os escolhidos são A filha do advogado (1926) e Aitaré da praia (1927), clássicos do movimento. A partir da análise das configurações gráficas dos filmes da amostra, identificamos como esses elementos foram implementados e como eles se articulam dentro das narrativas. A pesquisa também compreende a apresentação de Fausto Silvério Monteiro, o Fininho, que foi o artista gráfico responsável pela produção das cartelas nos filmes analisados. Os resultados dessa pesquisa contribuem para o diálogo entre as áreas de design e cinema brasileiros por revelar as particularidades das configurações gráficas na produção dos primeiros filmes narrativos silenciosos de Recife.

Palavras-chave: Design da informação. Cinema silencioso. Ciclo do Recife. Configurações gráficas. Linguagem cinematográfica. Memória gráfica.

ABSTRACT

The relationship between design and cinema has been investigated by some authors over the years. This research is part of the set of studies about the relationships between areas, specifically relating graphic language and cinema. To this end, we investigated the classic films of the first great Pernambuco cinema cycle, Ciclo do Recife. The chosen ones are *A filha do advogado* (1926) and *Aitaré da praia* (1927), classics of the movement. From the analysis of the graphic configurations of the films, we identified how these elements were implemented and how they are articulated within the narratives. The results of this research contribute to the dialogue between the areas of Brazilian design and cinema, as they reveal the peculiarities of graphic configurations in the production of the first silent narrative films in Recife.

Keywords: Information design. Silent cinema. Ciclo do Recife. Graphic configurations. Cinematographic language. Graphic Memory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Apresentação	10
1.2	Abordagem metodológica	12
1.3	Organização da dissertação	13
2	O PRIMEIRO CINEMA E O CICLO DO RECIFE	15
2.1	Primeiro Cinema	15
2.2	A narração no cinema mudo e o surgimento de uma linguagem	17
2.3	Início do cinema em Pernambuco	20
2.4	O Ciclo do Recife	23
2.4.1	Aitaré da praia	33
2.4.2	A filha do advogado	36
2.4.3	Fausto Silvério Monteiro, o Fininho	38
3	O DESIGN E A LINGUAGEM GRÁFICA NO CINEMA	48
3.1	Design da Informação	48
3.2	Linguagem gráfica e configurações gráficas no cinema	50
3.3	Estudos entre design e cinema	58
3.4	Panorama do design da informação no cinema	61
4	METODOLOGIA DE PESQUISA	69
4.1	Pesquisa bibliográfica	69
4.2	Pesquisa histórica	69
4.2.1	Acervos documentais	70
4.2.2	Catálogo, categorização e organização do acervo de documentos pesquisados	70
4.3	Observação sistemática	72
4.3.1	Procedimentos da análise das configurações gráficas	74
5	A DIMENSÃO GRÁFICA NO CICLO DO RECIFE	78
5.1	Aitaré da praia	78
5.1.1	Regionalismo e tensões entre o urbano e o rural	79
5.1.2	Configurações gráficas	80
5.1.2.1	<i>Cartelas informativas e cartelas de diálogo</i>	80
5.1.2.2	<i>Créditos de abertura</i>	101

5.1.3	O sistema e as estratégias gráficas	105
5.1	A filha do advogado	111
5.2.1	A cidade e o desejo pelo progresso	113
5.2.2	Configurações gráficas	116
5.2.2.1	<i>Cartelas informativas e cartelas de diálogo</i>	116
5.2.2.2	<i>Créditos de abertura</i>	131
5.2.2.3	<i>Objetos gráficos filmados</i>	134
5.2.3	O sistema e as estratégias gráficas	140
5.3	Comparações entre os filmes	147
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
	REFERÊNCIAS	157
	APÊNDICE A - CATALOGAÇÃO DE MATERIAL RELACIONADO AO CICLO DO RECIFE	169
	APÊNDICE B - FICHAS DE ANÁLISE DE AITARÉ DA PRAIA E DE A FILHA DO ADVOGADO	170
	APÊNDICE C - TESTE DE ANÁLISE COM O FILME RETRIBUIÇÃO (1923)	193
	APÊNDICE D - CONFIGURAÇÕES GRÁFICAS DE AITARÉ DA PRAIA E A FILHA DO ADVOGADO	209
	APÊNDICE E - TIPOGRAFIAS EM AITARÉ DA PRAIA E A FILHA DO ADVOGADO	226
	APÊNDICE F - GRÁFICOS DE AITARÉ DA PRAIA E DE A FILHA DO ADVOGADO	230

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

O cinema possui uma linguagem híbrida que permite o uso de diferentes elementos para contar uma história. Um desses elementos é a linguagem gráfica que, em conjunto com as imagens em movimento, compõe o canal visual da linguagem cinematográfica.

O cinema silencioso, foco de nossa exploração, também utilizou a linguagem gráfica como parte de sua narrativa. Embora nas produções iniciais do cinema ainda não se usasse a linguagem gráfica de forma frequente, com a passagem do tempo ocorreu a necessidade de ampliar a narrativa. Com essa necessidade, e devido à ausência de som, a linguagem gráfica passou a ser incorporada nos filmes por meio da inserção de cartelas entre as cenas. Assim, o uso das cartelas informava ao espectador dados sobre a história que apenas as imagens sem som não conseguiam informar.

Segundo Costa (2005, p. 112), no cinema silencioso narrativo a “preocupação principal é contar uma história. Ele é composto por uma cadeia de planos, articulados de forma a construir um espaço e um tempo homogêneos”. Assim, as cartelas adquirem destaque na forma de se contar uma história nos filmes silenciosos. Em nossa pesquisa, buscamos explorar essas relações entre a narrativa e as configurações gráficas deste cinema, assim como as estratégias utilizadas na narrativa por meio das configurações gráficas.

O movimento do Ciclo do Recife, outro recorte fundamental em nossa exploração, é reconhecido como o “maior ciclo cinematográfico regional do início do século XX na América latina” (CUNHA, 2008, p.107). A escolha desta pesquisa pelos filmes *A filha do advogado* (1923) e *Aitaré da praia* (1927) ocorreu por serem considerados grandes produções dentro do movimento. Também atribuímos a escolha ao fato dos filmes serem sobreviventes do tempo, de modo que se encontram em boas condições e ainda inteiros. Essas condições permitiram a análise dos filmes por completo. Ambos foram restaurados pela Cinemateca Brasileira. Os filmes do Ciclo do Recife foram em sua maioria produzidos em películas de nitrato de celulose, material altamente inflamável. Assim, muitos dos filmes do movimento se perderam ao longo dos anos.

Embora as investigações que relacionam as áreas do design gráfico e do cinema tenham sido realizadas por diversos pesquisadores ao longo dos anos, por exemplo, Las Casas (2006, 2007), Leão (2002), Tietzmann (2006, 2007a, 2007b), Aragão (2006) e Machado (2020); não encontramos nenhuma pesquisa de design especificamente sobre o cinema silencioso no Brasil. Com esta investigação buscamos ampliar os debates que relacionam as duas áreas.

É de grande importância investigar como ocorreram os processos de produção de cinema fora do grande circuito norte-americano e europeu. A pesquisa também contribui com investigações acerca dos meios de produção e as relações entre artista gráfico e filme, já que Fausto Silvério Monteiro, o Fininho, foi o caricaturista responsável por projetar e inserir elementos gráficos nas cartelas dos filmes.

Embora Fininho tenha sido citado na lista de artistas gráficos pernambucanos realizada por Cavalcante (2012, p. 26) e na lista de caricaturistas por Barros (2015, p. 208), ele não aparece em pesquisas anteriores sobre o Ciclo do Recife como em Lucilla Bernardet (1970), Cunha (2010) e Araújo (2018) mesmo tendo um papel importante na produção dos filmes. Como ele é um dos primeiros artistas gráficos que implementaram e projetaram cartelas para os filmes no cinema silencioso no Brasil, e ainda não foi devidamente estudado, a pesquisa também tem um caráter inovador nesse aspecto.

Além disso, o interesse em *motion design* e em aberturas de filmes vem da minha trajetória pessoal e profissional. Tenho um grande entusiasmo em relação as áreas desde a minha graduação, quando a partir do programa Ciências sem Fronteiras, do Governo Federal no período de Dilma Rousseff, tive a oportunidade de estudar animação na *NSCAD University* no Canadá. Para mim, entender e contribuir sobre o assunto dentro do contexto do cinema inaugural pernambucano é de grande satisfação. Ainda posso ressaltar a importância em estudar o design para além do design eurocêntrico, principalmente investigar manifestações de design e de cinema em regiões que geralmente estão nas margens. Assim acredito que conseguiremos começar uma transformação para além da centralidade do design feito por e para homens brancos.

O objetivo geral desta investigação é analisar as configurações gráficas de filmes

do Ciclo do Recife - *A filha do advogado* (1926) e *Aitaré da Praia* (1927) - para descrever o sistema e as estratégias da linguagem gráfica utilizados nas narrativas. Para atingir esse objetivo geral, determinamos alguns objetivos específicos: contextualizar os filmes estudados, catalogar as configurações gráficas dos dois filmes, relacionar as configurações com a narrativa do filme, averiguar relações entre padrões estéticos e a narrativa do filme, determinar o sistema e estratégias gráficas do filme; e pesquisar a produção das cartelas. Para Bamba (2002, p.6), “a dimensão gráfica dos filmes é constituída pelo conjunto das palavras escritas que fazem parte do material gráfico original do filme”. Aragão (2006, p.17) utiliza a nomenclatura dimensão gráfica a partir dessa definição, determinando que “etimologicamente o termo ‘dimensão’ se refere à extensão de algo e, [...] as configurações gráficas cinematográficas abrangem muito mais que palavras escritas”. Nesta pesquisa, utilizamos o termo para designar o sistema gráfico utilizado para gerar estratégias na narração dos filmes e as próprias estratégias. O sistema gráfico do filme é formado pelas características gráfico-formais das configurações estudadas em conjunto com suas classificações semânticas. Por estratégias gráficas, entendemos as articulações feitas através da linguagem gráfica na narrativa do filme.

1.2 Abordagem metodológica

Esta pesquisa caracteriza-se como **descritiva, qualitativa e quantitativa**. O caráter descritivo se dá por meio da caracterização do objeto de pesquisa a partir da nossa análise. Partimos da definição de que “estudos descritivos buscam especificar as propriedades, as características e os perfis de pessoas, grupos, comunidades, processos, objetos ou qualquer outro fenômeno que se submeta a análise” (SAMPIERI; FERNÁNDEZ; LUCIO, 2013, p.102). Deste modo, descrevemos o objeto de pesquisa a partir da utilização de um instrumento analítico.

A investigação possui enfoque **qualitativo e quantitativo**. O enfoque qualitativo se desdobra do exploratório e descritivo da pesquisa. Sampieri, Fernández e Lucio (2013, p. 395), apontam que o enfoque qualitativo “utiliza a coleta de dados sem medição numérica para descobrir ou aprimorar perguntas de pesquisa no processo de interpretação”. Já o enfoque quantitativo, nos permitiu estabelecer generalidade em

relação ao nosso universo de pesquisa. Assim, quantificamos os resultados para descrever objetivamente características encontradas nos objetos de pesquisa.

Utilizamos também o método de abordagem **indutivo**, pois a partir da observação individual dos elementos gráficos procuramos descrever o sistema gráfico da amostra. Lakatos e Marconi (2013, p.106) afirmam que no método indutivo “a aproximação dos fenômenos caminha geralmente para planos cada vez mais abrangentes, indo das constatações mais particulares às leis e teorias”. Desta forma, a partir da análise individual de cada cartela, conseguimos compreender a dimensão gráfica dos filmes.

Para realizar esta investigação, após a pesquisa bibliográfica e pesquisa histórica, foi feita uma observação sistemática tendo como base as classificações propostas por Aragão (2006), em conjunto com as adaptações realizadas por Machado (2020). Foram feitas mais algumas modificações propostas pela autora desta pesquisa, para definir a dimensão gráfica dos filmes analisados por meio da observação sistemática realizada com o auxílio de uma ficha de análise e interpretação dos resultados. É importante comentar que optamos por descrever mais detalhadamente a metodologia no capítulo 3, após a explicação dos referenciais teóricos citados acima.

1.3 Organização da dissertação

A dissertação está dividida em quatro capítulos principais. O primeiro capítulo é dedicado a questões históricas relacionadas ao início do cinema nos circuitos norte-americano e europeu. Logo após, nos dedicamos a questões históricas em relação ao início do cinema em Pernambuco, que inclui o início do Ciclo do Recife e debates acerca dos filmes selecionados para nossa amostra. Apresentamos aqui também questões referentes ao artista gráfico responsável pela produção dos elementos gráficos que foram analisados nesta investigação. Outro tema abordado em profundidade no primeiro capítulo são as informações referentes ao contexto de produção dos dois filmes selecionados. A partir dessa introdução ao primeiro cinema nos locais mencionados, discutimos como ocorreu o surgimento da narrativa no cinema silencioso e o surgimento da linguagem cinematográfica.

No segundo capítulo, abordamos as associações entre as áreas do design e do cinema. Inicialmente, as teorias relacionadas ao design da informação. Em seguida,

as teorias em volta da linguagem gráfica e das configurações gráficas no cinema, que servem de base para nossa investigação. Neste mesmo capítulo também apresentamos o uso das configurações gráficas no cinema silencioso, foco da pesquisa. Ao final, discorreremos sobre o debate acerca dos autores que ao longo dos anos trouxeram informações significantes em torno da temática. Este capítulo nos fornece a base das pesquisas sobre as configurações gráficas no cinema.

O terceiro capítulo é dedicado a descrever os procedimentos metodológicos da pesquisa. Este capítulo também é composto pela exposição do modelo de análise, no que detalhamos como foi construída a ficha para auxiliar na observação dos filmes e que nos ofereceu informações em torno deles.

O quarto capítulo é dedicado para a exposição da dimensão gráfica nos filmes selecionados, *Aitaré da praia* (1927) e *A filha do advogado* (1926). Neste capítulo, são exibidas as interpretações feitas em torno dos resultados da ficha de análise e também é apresentado uma comparação entre os filmes.

Em nossas considerações finais, explicitamos os resultados obtidos e apresentamos os possíveis desdobramentos dos caminhos de pesquisa.

2 O PRIMEIRO CINEMA E O CICLO DO RECIFE

Neste capítulo são discutidos a origem do cinema e seu surgimento em Pernambuco. Discutimos o começo da produção do cinema mundial e as características do primeiro cinema, assim como seus conceitos. Igualmente, são abordados o aparecimento da narrativa nos filmes e o advento da linguagem cinematográfica. Discutimos também a chegada dos equipamentos cinematográficos e a produção de cinema em Pernambuco, com o movimento do Ciclo do Recife, onde os filmes de nossa amostra se localizam. Neste capítulo também comentamos sobre a produção do artista gráfico Fausto Silvério Monteiro.

2.1 Primeiro Cinema

A virada do século XIX para o século XX trouxe grandes revoluções tecnológicas, como a invenção da fotografia e dos automóveis. Entre essas incluímos o cinema, que surge em um sistema completamente diferente do que estamos acostumados atualmente. O cinema aparece na Europa e nos Estados Unidos como uma atração ligada aos circos, espetáculos populares, feiras de atrações e é até mesmo relacionado aos meios científicos, onde as imagens em movimento exibiam as novas invenções criadas. O caráter do surgimento do cinema, atrelado às atrações populares, explica a escolha de temáticas e o formato das exibições. Conforme Costa (2005, p. 43), os filmes herdaram o fato de serem atrações independentes que podiam se encaixar nas diversas programações. Assim, eram feitos em uma tomada e sem a preocupação de apresentar uma narrativa. Os primeiros filmes traziam cenas cotidianas, por exemplo, a passagem de trens e a circulação de automóveis e de pessoas.

Assim, o chamado primeiro cinema não compartilhava da narratividade da forma como está presente no cinema consecutivo a esse surgimento. Metz (1968, p. 114) afirma que o início do cinema foi um processo mecânico de registro, antes de ser o meio de expressão que é atualmente. Portanto, o que existia era apenas a reprodução de imagens sem o desenvolvimento da linguagem que seria incorporada ao cinema de caráter narrativo.

Esses filmes fazem parte do que é chamado pelo historiador de cinema, Tom Gunning (2006), de cinema de atrações, que contempla os anos de 1894 até 1908. Este cinema de atrações, de acordo com Gunning (2006, p. 382), é um cinema que se baseia na habilidade de mostrar algo. O termo também é relacionado ao fato dos filmes serem apresentados em feiras e parques de diversão. O autor também elenca outras características como o fato de os atores olharem para a câmera frequentemente, interagindo com o espectador. O cinema de atrações contribuiu para o início do que seria o cinema narrativo, embora ainda não apresentasse toda a capacidade formal de linguagem do cinema que viria após essa fase. Ainda segundo Gunning, o cinema de atrações

solicita a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e fornecendo prazer por meio de um espetáculo emocionante - um evento único, seja fictício ou documental, que seja de interesse por si mesmo. A atração a ser exibida também pode ser de natureza cinematográfica, como os primeiros close-ups descritos ou filmes de trucagem nos quais a manipulação cinematográfica (câmera lenta, movimento reverso, substituição, múltipla exposição) fornece a novidade do filme. (GUNNING, 2006, p. 384).

Os primeiros filmes ainda contavam com a presença de um comentador, na função de explicar o que se passava em tela. Costa (2005, p. 52) complementa que a figura dos comentadores (ou apresentadores) explicava para os espectadores os pontos importantes da película além de acompanharem o filme com música e alguns ruídos. Assim, infere-se que o cinema não era tão mudo como foi presumido após o surgimento do cinema sonoro. Machado A. (1997, p. 162) afirma que nos primeiros dez anos de comercialização, o cinema ainda não havia elaborado uma linguagem e um conjunto de técnicas suficientes a ponto de dispensar a figura do comentador.

Estes primeiros filmes eram exibidos para as camadas mais pobres da população. Nos Estados Unidos, os imigrantes constituíam o público principal. Porém, esse mesmo público não era viável comercialmente. Os avanços tecnológicos dos aparelhos de exibição logo criaram disputas insustentáveis. Assim, os industriais e a pequena burguesia que produziam os filmes sentiram a necessidade de uma mudança de público. Esta mudança permitiria o desenvolvimento comercial do cinema e a dominação global do cinema norte-americano. Para atingir este novo público, os filmes passaram a reproduzir o que era feito na literatura, considerada uma arte nobre. O

cinema deveria aprender a contar histórias. Era necessário superar o antigo público, superar o preconceito das classes mais abastadas e colocar o cinema no mundo das belas artes. Assim, as temáticas dos primeiros filmes entraram em declínio e surgiu a noção de indústria cinematográfica (MACHADO A., 1997, p. 163).

2.2 A narração no cinema mudo e o surgimento de uma linguagem

A narratividade nos filmes, da forma como conhecemos, começa a aparecer apenas com as mudanças de paradigma em relação ao público consumidor. Vernet (2009, p. 89) aponta que a união entre cinema e narrativa “não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo”. Desta forma, o cinema narrativo aparece de forma gradativa. Costa (2005, p. 112) afirma que em 1913 a narrativa já aparecia de forma dominante, mesmo que não estivesse completamente escondida como nos filmes que viriam posteriormente. Musser (1994, p. 4) caracteriza as diferenças entre o que viria a ser o cinema narrativo e o primeiro cinema: “o primeiro cinema era predominantemente sincrético, apresentativo e não linear, enquanto o cinema hollywoodiano clássico posterior apoiava-se na consistência, na verossimilhança e numa narrativa linear”.

Assim foi se consolidando um cinema narrativo, preocupado em contar histórias. Essa busca pela narrativa seria a base do cinema que viria mais tarde e foi o que permitiu o desenvolvimento do que foi chamado de linguagem cinematográfica. Nos filmes do período, alguns procedimentos que seriam futuramente classificados como convenções, como a montagem, começaram a aparecer com frequência.

Gaudreault (2009, p. 13) propõe uma periodização da relação entre filmagem e montagem: até 1902 os filmes eram compostos por apenas um plano, sendo assim ainda não havia a montagem. Entre 1903 a 1920, os filmes já tinham vários planos descontínuos. Neste período a filmagem acontecia, mas não era feita em função da montagem. Já a partir de 1920, os filmes passaram a ter vários planos com continuidade e os filmes já eram filmados em função da montagem. Logo, na lógica de Gaudreault (2009), a narração só é considerada efetivamente quando se iniciam as filmagens em função da montagem.

D.W. Griffith, diretor norte-americano, foi um dos responsáveis por sistematizar procedimentos da narração no cinema. Metz (1968, p. 115) afirma que com *O Nascimento de uma Nação* (1915) “o cinema conquistou alguns dos atributos de uma linguagem”. O diretor trouxe para o cinema a linearização da narrativa e introduziu inovações importantes, como o corte nas ações sem esperar que elas acabem. Conforme Machado A. (1997, p. 236), D.W. Griffith “vai substituindo as elipses abruptas, os encavalamentos temporais e os quadros autônomos do primeiro cinema por uma sequência sintagmática”. Durante esse período de linearização narrativa nos filmes, a noção de plano começa a ser esboçada e se entende que apenas um dado é necessário em cada plano.

Com o surgimento da narratividade nos filmes, alguns historiadores clássicos postularam a concepção de que os verdadeiros filmes só seriam aqueles que serviam essencialmente para contar histórias. Essas histórias seriam contadas através do que seria concebido como a linguagem cinematográfica. Linguagem que foi definida como um conjunto de regras e procedimentos que auxiliam a contar as histórias, como veremos a seguir.

Costa (2005, p. 72) explica que a abordagem inicial considerava que apenas com a manipulação dos elementos da linguagem cinematográfica é que o cinema teria virado um sistema de expressão verdadeiramente artístico. Portanto, o que se estabeleceu como o verdadeiro cinema e foi estudado nos meios teóricos foi o cinema narrativo, excluindo o primeiro cinema e seus procedimentos. Ao contrário desses teóricos, Gunning e Gaudreault (1989, p. 53 apud COSTA, 2005, p. 79) defendem que essa visão tende a “privilegiar uma lógica da finalidade no exame de uma realidade, mas o cinema de 1895 até 1915 deve, ao contrário, ser medido a partir de suas próprias finalidades sucessivas”. Portanto, esses teóricos afirmaram que o primeiro cinema foi desvalorizado por não ser executado a partir da necessidade da narrativa.

Os filmes de nossa amostra se encontram neste período inicial entre o primeiro cinema e os filmes de D.W. Griffith e Eisenstein. Os filmes de ambos os diretores são considerados pelos estudos clássicos como precursores do uso de procedimentos que auxiliam na estruturação da narrativa, como a montagem. Cunha (2010, p. 153) acrescenta que o cinema produzido no Ciclo ainda estava preso ao que Tom Gunning

nomeia como “cinema de narratividade contínua” ou de “cinema representativo-narrativo”. Assim, o cinema do Ciclo estaria centrado numa lógica de representar o mundo da forma mais semelhante possível ao mundo real.

Cunha (2010, p. 195) ainda afirma que no processo de assimilação da linguagem do cinema europeu e americano, existiu um intervalo de ao menos vinte anos para que algumas figuras retóricas fossem vistas, compreendidas e aplicadas ao cinema local.

Conforme o cinema foi desenvolvendo a linearização da narrativa, também progrediu para o que seria a linguagem cinematográfica. Segundo Marie (2009, p.157), para provar que o cinema era realmente arte, surgiu a necessidade de dotar o cinema de uma linguagem própria, uma linguagem diferente da literatura e do teatro. Como observado anteriormente, Griffith e Eisenstein são considerados os principais nomes que auxiliaram nessa evolução, por exemplo, “pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento mais específico de todos eles: a montagem” (MARTIN, 2005, p. 22).

O diretor húngaro Béla Balázs (1924, n. p. apud MARIE, 1995, p. 163) foi um dos primeiros teóricos do cinema a postular as diferenças entre o que seria a linguagem do cinema e o teatro. O autor determinou quatro princípios do que caracterizaria a linguagem cinematográfica: a) no cinema, a distância entre o espectador e a cena representada é variável; b) a imagem total da cena é subdividida em vários planos de detalhes (decupagem); c) ocorre variação de enquadramento dos planos de detalhe no decorrer de uma mesma cena; e, por último, d) a montagem garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada. A cena em seu conjunto é resultado dessa montagem.

A montagem passa a ser considerada elemento fundamental. Conforme Marie (1995, p. 163), para os formalistas russos, só existe linguagem cinematográfica quando ocorre a transformação artística do mundo real. E essa transformação vem acompanhada de procedimentos expressivos com a intenção de transmitir significados.

Alguns teóricos confrontaram a linguagem cinematográfica com a linguagem verbal, de modo a tentar encaixar o cinema numa espécie de gramática

cinematográfica. Um deles é Christian Metz (1971), que é responsável por realizar um estudo do que seriam as condições materiais que permitiram o funcionamento do cinema. Seu objetivo era a descrição dos processos de significação no cinema.

A partir da semiologia de Charles Peirce e Ferdinand Saussure, Metz realiza o que chama de semiologia do cinema (DUDLEY, 1989, p. 172). Assim, Metz (1971, p. 247 apud ARAGÃO, 2016, p. 77) utilizou o conceito de material de expressão, que classifica como “a natureza material (física, sensorial) do significante ou, mais exatamente, do ‘tecido’ no qual são recortados os significantes”. Desta maneira, o autor sintetiza o que seriam as matérias que o cinema usa para se expressar. Para Metz (1971, p. 248) “esse tecido pode ser fônico (linguagem oral), sonoro mas não fônico (música instrumental), visual e colorido (pintura), visual mas não colorido (fotografia em preto e branco), pode constituir em movimento do corpo humano (linguagens gestuais), etc.”

A partir dessas definições, em conjunto com a imagem e o som, passa a haver menção a linguagem escrita, a matéria de expressão para o uso das palavras no cinema.

2.3 Início do cinema em Pernambuco

A história do cinema brasileiro é discutida por vários autores. Autran (2007) afirma que ocorreram diversas abordagens em torno do debate. O ponto inicial do nascimento do cinema brasileiro, segundo afirma Souza (2018, p. 24), “fez com que por cerca de sessenta anos fosse criado um campo de luta ideológico em que os historiadores, amadores ou profissionais discutiam o desenvolvimento biológico do cinema”.

Os vários pontos de vista destacam fatos como a primeira filmagem realizada por Alfonso Segreto em 1898, como defende Gomes (1980). Jean-Claude Bernardet (2008, p. 27) explica que “a escolha de uma filmagem ou de um filme como nascimento é uma projeção do quadro ideológico em vigência quando da elaboração do discurso”. Diferentes autores firmaram várias versões do nascimento do cinema no Brasil a partir de suas visões ideológicas. Portanto, a data ou ponto de partida do cinema brasileiro não é consenso entre os autores de sua historiografia e a escolha da primeira

filmagem ou a primeira exibição como ponto de partida não é de extrema relevância para esta pesquisa.

Antes das grandes produtoras norte-americanas se fixarem no Brasil, em 1915, os exibidores e produtores controlavam o mercado interno. Esse controle, se dava de forma relativa devido a dependências, como a matéria-prima estrangeira, para movimentar o comércio e produzir as filmagens (SOUZA, 2018, p. 35). As exibições no país ocorreram de forma diversificada. Os ambulantes faziam excursões e levavam as apresentações dos filmes para as cidades. Alguns desses ambulantes se tornavam empresários do setor, se dedicando simultaneamente à exibição, importação e produção de filmes. Gomes (1980, p. 24) descreve alguns ambulantes que se tornaram empresários: os italianos José Labanca e Jácomo Rosário Staffa, até então empresários do jogo do bicho; os franceses Marc Ferrez e filhos, instalados como fotógrafos; o alemão Cristóvão Guilherme Auler, fabricante de móveis da Rua do Ouvidor; e o espanhol Francisco Serrador.

Sobre as exibições, destacamos que os cinemas contavam com equipamentos sonoros ou até mesmo conjuntos musicais para auxiliar na exibição dos filmes mudos. Souza (2018, p. 52) destaca que “uma sala mais chique poderia contar com um grupo pequeno de músicos, um quarteto ou um sexteto, mas, se fosse realmente uma casa importante, uma orquestra se fazia presente”.

O mesmo ocorreu na cidade do Recife, onde ambulantes também traziam equipamentos para exibições na cidade antes da instalação das salas fixas. O primeiro aparelho cinematográfico que desembarcou em Recife chegou através do ator de comédia recifense Francisco Pereira de Lyra, em 1896. O artista viajou para Europa e percebeu que poderia incrementar seus espetáculos com um aparelho cinematográfico. Assim, chegou o primeiro aparelho para exibição de filmes na capital pernambucana (SILVA, 2018, p. 82).

A apresentação do aparelho batizado como *kinetographo* ocorreu na Estação de Ferro Central de Pernambuco. Em notícia do *Jornal do Recife*, de 25 de agosto de 1896, informa-se que o ator Lyra trouxe de Paris “um importante aparelho ilusionista e outras novidades do gênero das companhias americanas de variedades” (EM VIAGEM..., 25 ago. 1896, p. 2). Assim, iniciava-se um extenso percurso da chegada

de aparelhos cinematográficos na cidade. A vinda do primeiro cinematógrafo ocorreu em 1900. Segundo Silva (2018, p. 96), os donos do aparelho, que estava instalado na Rua da Imperatriz, eram da empresa Parentes & Filhos. Outros aparelhos seguiram aparecendo na cidade até a instalação das primeiras salas fixas de exibição.

A primeira sala fixa de exibição de filmes na capital pernambucana foi instalada na Rua Barão da Victória, em 1909, onde atualmente se encontra a Rua Nova. Segundo Silva (2018, p. 125), “seria nessa rua movimentada, no número 45, que no dia vinte sete de julho estrearia a casa nomeada de Cinema Pathé”. Em notícia no *Jornal Pequeno*, de 27 de julho de 1909, o Pathé é anunciado em sua estreia. Na notícia, há detalhes acerca da estrutura do estabelecimento. Segundo é informado, o cinema comportava “320 pessoas folgadoamente tendo mais um camarote destinado às autoridades ou pessoas gradas” (CINEMA..., 1909, p. 2). Assim, inaugurou-se a primeira sala fixa de exibição de filmes em Recife, celebrada na imprensa. Araújo (2018, p. 135) afirma que a inauguração das salas de exibição na cidade transformaram o cinema em diversão popular e também estimularam a produção local.

Após a estreia do Cinema Pathé, no mesmo ano, foi aberto o Cine Royal. Silva (2018, p. 128) complementa que o Royal “contava com um piano na sala de espera, o que daria um toque mais refinado ao espaço; divisão para a entrada de telespectadores, um total de 350”. Na imprensa, é anunciado que no Cine Royal o “cinematographo manteve-se sempre cheio, das 6 horas da tarde às 10 da noite, vendo-se o recinto repleto de inúmeras senhoras e cavalheiros” (CINEMA..., 1909, p. 1). Desta forma, percebe-se que o cinema se popularizou na cidade.

Além do Cine Pathé e do Cine Royal, ambos na mesma rua, surgiram outros cinemas como o Moderno (na Praça Joaquim Nabuco), o Politeama (na Boa Vista), o Ideal (no bairro de São José) e o Teatro do Parque. O Teatro de Santa Isabel também oferecia um espaço para aparelhos cinematográficos (SARAIVA, 2017, p. 61).

Este processo de instalação de novas salas se deu acompanhado do processo de modernização da cidade. Cunha (2010, p. 82) afirma que “havia, no Recife, um novo modo de querer ser. De desejar se vestir, habitar, trabalhar, se movimentar [...] para fingir se esquecer do provincianismo e adotar as formas da vida cosmopolita”. A cidade passava por um processo de urbanização, que era claramente reforçado nos

filmes e na abertura das novas salas de cinema. Silva (2018) reforça como exemplo que

o porto do Recife ponto importante para a economia da cidade teve algumas melhorias, a partir de 1908, oriundas de investimentos federais, onde uma empresa francesa Construction Du Port de Pernambouc ficou durante alguns anos responsável pela sua infraestrutura. Essa reconstrução urbana teve como principal fator a melhoria no sistema de transporte nas vias comerciais, e no centro do Recife a ligação com o porto para fins de exportação e importação. (SILVA, 2018, p.73).

Logo, a inauguração das salas fixas fazia parte desse processo de modernização. Relacionado a esse processo, temos também a produção de filmes. Inicialmente os primeiros filmes produzidos eram os naturais ou filmes de cavação. Termos usados no período para nomear filmes documentários produzidos por encomenda.

Araújo (2018, p. 160) destaca que “a cavação significava sobretudo a realização de fitas naturais sob encomenda para políticos, fazendeiros, comerciantes, famílias abastadas e quem mais pudesse pagar pelo trabalho”. A atividade era bastante comum e consistia na documentação de cenas habituais que também eram solicitadas por políticos para promoção de suas obras de infraestrutura na cidade. Essa documentação fez parte da produção inaugural do cinema em Pernambuco. Portanto, as filmagens e exibições na cidade surgiram anos antes do movimento de produção do Ciclo do Recife, preparando o terreno para o que viria algum tempo depois. Gomes (1980, p. 24) confirma que “todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se aos assuntos naturais”. Essas filmagens de assuntos gerais deram início ao movimento do Ciclo do Recife, que se transformou no primeiro ciclo de produção cinematográfica do estado.

2.4 O Ciclo do Recife

O Ciclo do Recife aparece na conjuntura de ciclos regionais de cinema que ocorreram em algumas regiões do país durante a década de 1920. Gomes (1980, p.52) afirma que, em 1923, filmes eram produzidos em Campinas, Recife, Belo Horizonte, Rio Grande do Sul e em algumas cidades do interior mineiro. Portanto, houve uma produção ampla além do eixo Rio-São Paulo, envolvendo inclusive

idades menores. Sobre o Ciclo do Recife, Cunha (2008, p.107) afirma ser o “maior ciclo cinematográfico regional do início do século XX na América latina”. Em pesquisa recente, Araújo (2018) comenta que houve cerca de cinquenta filmes de diversas naturezas entre 1924 e 1930. A produção era vasta e incluía tanto títulos de enredo (filmes de ficção) como títulos naturais (filmes documentários).

Araújo (2018) afirma que o cinema se tornou uma das formas mais populares de diversão e foi peça fundamental para o momento de urbanização e modernização. A tentativa de representar a modernidade e a fuga do provincianismo da cidade era visível em alguns filmes. O período de produção dos filmes, a década de 1920, ficou conhecido por abarcar debates entre modernistas e regionalistas. Em Pernambuco, o modernismo segue o modelo paulista e é liderado pelo advogado Joaquim Inojosa. Ao mesmo tempo, o regionalismo é defendido por Gilberto Freyre. Esse debate se dá quase que exclusivamente em Recife (SARAIVA, 2017, p. 59).

O manifesto de Gilberto Freyre, um conjunto de declarações do sociólogo pernambucano, possui falas em defesa das tradições nordestinas. O Manifesto Regionalista foi promovido durante o I Congresso Regionalista do Nordeste, de 7 a 11 de fevereiro de 1926. Entre as defesas do grupo, é registrado que eles não se opunham ao que era novo, mas defendiam a manutenção da tradição na cultura nordestina. Sobre o manifesto, Freyre (1977, p. 179) aponta que Gilberto Freyre fazia um “apelo para que o Brasil, principalmente o Recife, não fosse descaracterizado por cosmopolitismos desfiguradores de uma cultura que, se ameaçada, poderia ameaçar o que o país possuía de mais caracteristicamente seu”. Araújo (2018) aponta algumas questões no discurso de Freyre, que se assemelham ao que veio a ser produzido pelo cinema do Ciclo do Recife: “mais do que estabelecer uma oposição entre campo e cidade, regionalismo e vida urbana, os filmes procuram a seu modo ajustar os parâmetros entre tradição e modernidade” (ARAÚJO, 2018, p. 172). Todas essas reflexões da época, como veremos mais à frente, se apresentam de certa forma nos filmes produzidos durante o movimento do Ciclo do Recife.

Alguns filmes representam o desejo de apresentar o Recife em progresso. Como afirma Cunha (2008, p.108), “é nítida a sensação de que os filmes serviram de veículos para a incorporação de novos modelos de comportamento social”. É possível

ver nos filmes um desejo pela modernidade, como forma de fugir da realidade provinciana. Cunha (2010, p. 39) ainda descreve o movimento como um processo de “romper com o ciclo de empobrecimento e de perda de valor simbólico da cidade”. Em algumas cenas percebemos essa tentativa. Em *A filha do advogado* (1926), por exemplo, o cotidiano da cidade é apresentado. No filme, fica claro que a cidade moderna e em progresso atua como plano de fundo para o melodrama. Cenas em cabarés, personagens que se apresentam frente a salas de cinema, abrem as portas para o que seria a representação de uma cidade em pleno progresso, embora estivesse localizada na periferia do capitalismo. Era uma forma dos integrantes se manifestarem e afirmarem Recife, que perdia sua importância comercial devido ao fim da economia açucareira, como uma cidade moderna, que se entregava as comodidades do progresso. Mesmo nos filmes com a temática rural, a cidade não deixa de aparecer como um elemento de evolução em contraste com a vida no interior. Outros filmes documentários encomendados pelo governo deixaram esta lógica ainda mais escancarada, já que o objetivo dos filmes era explicitamente mostrar as obras realizadas pelos políticos que os encomendavam. Diversos filmes foram feitos por encomenda pelas autoridades.

Neles, podemos acompanhar algumas cenas que apontam a urbanização com alguns elementos simbólicos, como trens ou as obras no porto da cidade. Esses filmes possuíam ligação com a gestão pública. As obras do governador Sérgio Loreto foram em boa parte representadas em documentários encomendados. Entre eles, destacamos *Veneza Americana* (1925), dirigido por J. Cambière e Hugo Falangola, e *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924), também dirigido e produzido pela dupla, que conduzia a produtora Pernambuco-Film. Almeida (2019, p. 95) afirma que o governador atuou como um patrocinador e investiu nesse tipo de produção para destacar as reformas realizadas por ele durante sua administração que durou de 1922 a 1926. É possível acompanhar, nos documentários, a construção de obras de infraestrutura como a da Avenida Boa Viagem. O conteúdo sempre é acompanhado de uma exaltação aos responsáveis pelas obras. Os filmes atuam como anunciadores do progresso que estava acontecendo na capital.

Veneza Americana (1925) apresenta imagens de obras e solenidades acompanhadas por cartelas decoradas (figura 1) que elogiavam as obras em seus letreiros.



Figura 1 - Cartela e armazéns construídos em *Veneza Americana* (1925). Fonte: Cinemateca Pernambucana

Entre as obras registradas pelo documentário está a inauguração da Avenida Boa Viagem, com exibição de carros nas ruas e uma linha de bondes. Sobre *Veneza Americana*, Saraiva (2017) afirma seu caráter de reforço ao progresso:

o filme retratou mais intensamente o Porto do Recife, as obras de expansão dos armazéns, as belezas naturais, o reforço do quebra-mar e as linhas férreas para o transporte de cargas, o uso de grandes guindastes, o movimento de cargas e transportes, a inauguração da Avenida Beira-Mar na praia de Boa Viagem, o Derby, o Quartel e o Parque usado para eventos cívicos e sociais, ou seja, parte da intervenção modernizante e das ações do Governo no período. (SARAIVA, 2017, p. 104).

Recife no Centenário da Confederação do Equador (1924) foi lançado quando o governo de Sérgio Loreto completou dois anos. O momento histórico do centenário da Confederação do Equador é comemorado no documentário, juntamente com as comemorações dos dois anos de governo. Araújo (2018) pontua que Sérgio Loreto

apropria-se do movimento para, de um lado, estabelecer uma identificação com aquele momento histórico e alimentar o orgulho pernambucano pelo seu passado combativo e, de outro, marcar uma distinção entre o passado e os avanços alcançados no presente pela sua gestão (ARAÚJO, 2018, p. 138).

Além de exaltar o momento histórico, o filme aproveita para reforçar os avanços presentes na gestão do governador. Nas cartelas, são inúmeros os elogios para a capital pernambucana, como no seguinte trecho (figura 2): “Recife, a mais bela cidade do norte do Brasil, a formosa capital do heróico estado de Pernambuco, que soube merecer o nome de “Leão do Norte” pela bravura de seus filhos” (RECIFE..., 1924).



Figura 2 - Cartela de *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924).

Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Reafirmando a ideologia dos filmes, Cunha (2010, p. 37) comenta que eles faziam parte da “prática de propaganda governamental que visava principalmente demonstrar o caráter modernizante dos administradores”. A produção dos filmes naturais funcionou como uma espécie de impulso para a produção de filmes de enredo (ou ficcionais) que começaram a ser produzidos a partir de 1923 (ARAÚJO, 2018, p. 135). Inclusive, a mudança da Pernambuco-Film, gerenciada por J. Cambière e Ugo Falangola, para o Rio de Janeiro foi o motivo de criação da produtora mais famosa entre as muitas que foram criadas no período, a Aurora-Film.

O Ciclo do Recife contou com “17 diretores¹ que faziam parte de um grupo de cerca de 40 jovens atraídos pela realização cinematográfica” (CUNHA, 2010, p. 90). O grupo era bastante vasto e contava com pessoas que tinham funções variadas na sociedade.

¹“nomes em destaque entre a primeira e o início da terceira décadas do século 20, são: Leopoldis, Pinfildi, Gentil Roiz, Valfrido Rodrigues, Hugo Falangola, J. Cambiéri, Ary Severo, Tancredo Seabra, Chagas Ribeiro, Eustórgio Wanderley, Edson Chagas, Jota Soares, Luiz Maranhão, Lionel Correia Filho, Alcebíades Araújo, Abdias Cabral e Fred Junior” (CUNHA, 2010, p. 90)

Lucilla Bernardet (1970, p.8) afirma que entre os participantes do cinema do Ciclo estavam “jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, atores de teatro; ou apenas não tinham profissão nenhuma”. Essa diversidade de profissões entre os participantes do grupo reforça seu caráter pequeno-burguês. Nogueira (2014) indica a questão voluntária de produção do movimento:

a produção dos filmes de ficção no Ciclo do Recife tinha como características: a realização dos filmes com recursos próprios, a apropriação da linguagem dos filmes clássicos americanos (montagem clássica, câmera parada, histórias de amor e traição, mocinhos e bandidos) e profissionais que exerciam outros tipos de ofício (ourives, gráficos, comerciários) (NOGUEIRA, 2014, p. 65).

Os integrantes do movimento do Ciclo do Recife não possuíam o dinheiro necessário para a produção dos filmes que acabavam sendo feitos de maneira caseira. Desta forma, a produção dos filmes de enredo do Ciclo foi feita, na maioria das vezes, na base das improvisações. Em comentário na revista *A Pilhéria* de 16 de outubro 1926, o jornalista João Terceiro deixa claro sua impressão quanto aos filmes: “a cinematografia, entretanto, requer muito dinheiro. A confecção dessas fitas exige grandes capitais. A pobreza chocante dos cenários, dos móveis, [...], é talvez o maior obstáculo ao desenvolvimento completo, entre nós, das fitas de cinema” (TERCEIRO, 1926, n.p.), o que nos leva a crer que o improvisado da produção era constante nos filmes. Assim, podemos compreender o desejo de produzir dos integrantes, que mesmo em meio a falta de capital, realizavam os filmes.

Cunha (2010, p. 91) explica que os jovens eram fãs de cinema, desde o início do *star system* norte-americano. Tinham como sonho a vida burguesa das cidades. O cinema era uma forma de simular essa vida e ao mesmo tempo participar do que estava acontecendo nas transformações do mundo moderno. Podemos afirmar que os jovens possuíam um fascínio pela vida dos que eram mais abastados: “de certa forma, almejavam a estabilidade da classe média e se fascinavam com o estilo de vida dos realmente ricos: as viagens constantes à Europa, as festas de gala [...], os automóveis mais novos e velozes, o ritmo do foxtrot” (CUNHA, 2010, p. 91). Em filmes como *A filha do advogado* (1926), os carros e casarões do filme são todos emprestados, segundo o próprio Jota Soares (2006, p.40), diretor do filme. Sobre o

assunto, Jota Soares declara que “a sociedade fazia questão de cooperar com o nosso cinema, oferecendo seus ricos patrimônios para a filmagem das cenas” (CUNHA e SOARES J., 2006, p. 40). O cinema servia como uma forma de se proteger da modernidade por meio do fingimento, afinal era só uma cópia, e ao mesmo tempo participar dela. As revistas e jornais do período também contribuíram com essa demonstração da modernidade mediante a sociedade recifense, mas o cinema contribuiu de forma mais explícita na exibição dos novos padrões de vida adotados. (CUNHA, 2010, p. 106).

Sobre a simplicidade dos integrantes do grupo e a simplicidade técnica, temos a declaração de Jota Soares ([1963] 2006) em sua coluna no Diário de Pernambuco, décadas depois do Ciclo:

naquela época, eram escassos os livros sobre técnica cinematográfica. E os que apareciam custavam uma fortuna. Assim os pioneiros do Cinema Pernambucano atuavam por intuição própria, imaginando como deveriam ser este ou aqueles efeitos. E sem favor, devemos render nossas homenagens aos heróis dos laboratórios como Edson Chagas, Horário de Carvalho, Alcebiades Araújo e seus auxiliares, sendo esses últimos gigantes anônimos dignos do nosso maior respeito. Criando sua própria aparelhagem, os pioneiros do Cinema Pernambucano realizavam o impossível, numa época em que, na Europa, muitos mestres ainda buscavam aperfeiçoar aparelhos que foram superados a chegada do cinema sonoro, em 1927. Abnegação notável! (CUNHA e SOARES J., [1963] 2006, p. 75).

Percebemos com a declaração que os membros do movimento eram simples e sem formação profissional, que inventavam as suas próprias técnicas para produzir cinema na periferia do capitalismo. O grupo dava seus primeiros passos em frente às tecnologias cinematográficas, que em outras partes do mundo já se encontravam mais avançadas.

A Aurora Filmes foi a principal produtora da época e responsável pelos filmes analisados nesta pesquisa. A empresa surge a partir da mudança da Pernambuco-Film para o Rio de Janeiro, em 1923, que vende suas instalações para os fundadores da Aurora. Edson Chagas, um gravador de joias, e Jota Soares, um ourives, são os responsáveis pela produtora. Ambos aprenderam a produzir os filmes na prática. Os equipamentos eram improvisados e de segunda mão, assim como não possuíam conhecimento teórico sobre cinema. Entre os integrantes do grupo, apenas Ary

Severo possuía graduação formal em engenharia (ARAÚJO, 2018, p. 141). Conforme Araújo (ibidem) o grupo trabalhava de forma amadora, produzindo filmagens durante os fins de semana. O dinheiro para comprar negativos e despesas de produção surgia como contribuição voluntária dos integrantes. O *Jornal do Recife*, de 18 de janeiro de 1928, deixou a seguinte nota sobre a Aurora Filmes:

Gentil Roiz, um esforçado estudioso da cinematografia, e Edson Chagas, competente operador com um magnífico aprendizado feito no Rio, resolveram produzir filmes de enredo em Pernambuco. E, não medindo sacrifícios tomaram a ombros a pesada tarefa, já com o auxílio de Ary Severo, um apaixonado do cinema, experimentando em pequenos papéis em filmes franceses. Para dizer o que foi a experiência da Aurora Film basta citar as suas produções: *Retribuição*, *Jurando Vingar*, *Aitaré da praia*, *O herói do século XX* e *A filha do Advogado* - filmes que, embora imperfeitos, denunciavam progressos constantes (JORNAL..., 1928, n.p.).

O primeiro dos filmes de enredo no Recife produzido pela Aurora Filmes, *Retribuição* (1923), estreou no cinema Royal. A película foi bem recebida e aclamada na imprensa local. Araújo (2018) afirma que a boa recepção do filme gerou comoção e incentivos para a produção de outros filmes da produtora. Assim, os cinemas locais exibiam as produções feitas na cidade. *Retribuição* (1925) foi exibido no cinema Royal, que gerou a admiração e apoio de Joaquim Mattos, à época gerente do cinema. Joaquim Mattos era um grande incentivador do cinema local, Jota Soares (2006, p. 57) informa que “lutando contra tudo e contra todos, Sr. Mattos fazia aberta questão de que fosse notada a sua grande devoção ao nosso cinema”.

Segundo Araújo (2018, p. 160), Joaquim exibiu para seu público todas as produções de ficção da Aurora Filmes. Ou seja, embora não houvesse capital para as produções, o grupo contava com a boa vontade dos apoiadores, como os donos das salas de exibição. Porém, embora os filmes fossem bem recebidos localmente, praticamente não saíram para exibição fora da cidade, com exceção de *A filha do advogado*, exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo (CUNHA, 2010, p. 39-40). Além da Aurora, outras produtoras foram abertas. Algumas mencionadas por Araújo (2018, p. 155) são a Vera Cruz Filmes, Planeta Filmes, Olinda-Film, Goiana-Film, Pernambuco-Film, Norte-Film, Liberdade-Film e Spia-Film. Entre essas produtoras, a Aurora-Film foi a que mais obteve sucesso.

Algumas vezes os filmes do Ciclo receberam aclamação por parte da imprensa. A revista carioca *Cinearte*, comandada pelos jornalistas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga deixou várias críticas relacionadas aos filmes. A revista ajudou a divulgar o cinema pernambucano, informando aos seus leitores as atividades do grupo realizador, assim como também divulgando a estreia de filmes e fazendo elogios a eles. Os jornalistas da revista recebiam cartas dos leitores e dos realizadores que informavam a que passo andava o cinema da capital pernambucana (ARAÚJO, 2018, p. 146). Em outras situações, a imprensa criticava de forma negativa e não deixava de destacar o fato dos realizadores serem amadores.

A partir da catalogação de Cunha (2010) é possível identificar as 16 produções de enredo realizadas localmente (quadro 1) durante o período do Ciclo:

Quadro 1 - Filmes de enredo do Ciclo do Recife

Ano	Filme	Diretor
1925	Retribuição	Gentil Roiz
1925	Um ato de humanidade	Gentil Roiz
1925	Jurando Vingar	Ary Severo
1925	Aitaré da praia	Gentil Roiz
1925	Filho sem mãe	Tancredo Seabra
1925	História de uma alma	Eustórgio Wanderley
1926	Herói do século 20	Ary Severo
1926	A filha do advogado	Jota Soares
1926	Sangue de irmão	Jota Soares
1927	Aitaré da praia (segunda versão)	Ary Severo, Jota Soares, Luiz Maranhão
1927	Dança, amor e aventura	Ary Severo
1927	Revezes	Chagas Ribeiro
1929	Destino das rosas	Ary Severo

1930	Odisseia de uma vida (inacabado)	Fred Junior
1931	No cenário da vida	Luiz Maranhão
1931	Audácia do crime (inacabado)	Fred Junior

Fonte: própria autora, com base em Cunha (2010)

São diversas as temáticas dos filmes, mas elas giram em torno do melodrama. Em um dos filmes, *Jurando Vingar* (1925), dirigido por Ary Severo, temos a típica história de mocinha, herói e vilão. O filme acontece no interior, onde um plantador de cana, Júlio Serra, reside com sua família. Durante o filme, a irmã do plantador de cana é assassinada pelo vilão da história. Júlio Serra então decide se vingar do vilão por conta do acontecido com sua irmã. Em outro filme, *Um ato de humanidade* (1925), temos um curta-metragem com objetivo de propaganda, envolvendo um farmacêutico da região que queria anunciar sua garrafada do sertão. Os assuntos são diversos e renderam muitas experiências aos participantes do grupo produtor das filmagens. Conforme explica Cunha (2010, p. 100), os filmes do Ciclo

buscam as peripécias, as perseguições, os sequestros de moças sempre indefesas, a clara oposição entre o bem e o mal, separados por princípios morais inabaláveis - e por isso as lutas, as brigas de mãos limpas, com socos e corpos atacadados, das quais inelutavelmente triunfam aqueles que defendem a honra, a virtude. (CUNHA, 2010, p. 100).

Temos também forte influências do cinema norte-americano. Soares (2006, p. 61) declarou que “a influência produzida pelos filmes americanos no espírito dos pioneiros do cinema em Pernambuco foi um elemento de grande poder no impulso aos empreendimentos dos mesmos”. Logo, uma forte característica do cinema pernambucano inaugural era a mistura de temas tipicamente norte-americanos com temáticas regionais. A periferia do capitalismo mostrava sua modernidade através do cinema e ao mesmo tempo colocava suas particularidades em tela.

Infelizmente, boa parte das filmagens se perderam ao longo dos anos. As obras sobreviventes podem ser assistidas no site da Cinemateca Pernambucana², que possui um grande acervo documental sobre o Ciclo do Recife. Das 16 obras listadas

² <http://cinematecapernambucana.com.br/>

na tabela, quatro obras do Ciclo podem ser assistidas em formato digital: *Retribuição* (1923), *Jurando Vingar* (1925), *Revezes* (1927), *A filha do advogado* (1926) e *Aitaré da praia* (1927). Documentários sobre o movimento também podem ser encontrados como *Ciclo do Recife: um documentário* (2002) e *Almery, A estrela* (2007).

O cinema sonoro foi uma das causas do encerramento das atividades do movimento. Araújo (2018, p. 177) indica que a novidade do som juntou-se ao período de instabilidade política gerado pela Revolução de 1930. Esses fatores somados ao desinteresse do público, devido às novidades tecnológicas, puseram fim às produções cinematográficas do Ciclo do Recife.

2.4.1 Aitaré da praia

Aitaré da praia (1925), dirigido por Gentil Roiz, é um melodrama que se passa no litoral, na praia de Tatiá (atual praia de Piedade) e conta a história do pescador Aitaré (Ary Severo) em um romance proibido com Cora (Almery Steves), a mocinha (figura 3). A família da moça é contra o namoro e investe em razões econômicas e sociais para afastar o casal. Cora e Aitaré se encontram e se desencontram diversas vezes ao longo do filme. Durante a história, Aitaré resgata um rico industrial e a sua filha de um naufrágio. A filha do industrial, Glória (Rilda Fernandes), se apaixona por Aitaré, causando problemas no romance de Cora com o pescador. Ao fim da história, ocorre o enriquecimento de Aitaré, que ganha recompensas devido ao resgate. Aitaré passa a viver em Recife e adota uma vida burguesa. Após reviravoltas, Cora e Aitaré se casam e o filme tem o clássico final feliz.



Figura 3 - Imagens de Cora e Aitaré em *Aitaré da praia* (1925). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A película foi feita durante o período de maior produção de filmes do Ciclo, os anos de 1925 e 1926. O filme foi lançado em dezembro de 1925 e exibido apenas no cinema Royal, de Joaquim Mattos (figura 4). Sobre a produção do enredo, Soares (2006, p. 79) explica que as cenas foram gravadas durante 22 dias na praia de Piedade, em casas alugadas. É considerado um dos clássicos do período e contou com boa repercussão na imprensa. Em nota no Jornal do Recife de 22 de janeiro de 1925, a coluna *Theatros e cinemas* descreve o filme da seguinte forma: “dizer que essa nova película é obra-prima da cinematografia é avançar demais; porém, dadas as dificuldades com que lutou a empresa para levar a término seu intento, [...], Aitaré da praia consegue agradar bastante” (THEATROS..., 1925, p. 3). Essa nota do jornal, além do elogio, aponta para a essência da produção dos filmes do Ciclo. Os filmes eram feitos a duras custas e contavam com o empenho dos participantes do grupo. Todos faziam um esforço coletivo e voluntário para fazer funcionar o que seria a cinematografia pernambucana. Nesse melodrama litorâneo, não seria diferente.



Figura 4 - Fotografia em frente ao cinema Royal em estreia de *Aitaré da praia*. Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

O filme possui duas versões, como informa Cunha (2008, p. 108): “com a falência da Aurora, a Liberdade Filme, através de Edson Chagas, adquiriu o negativo já incompleto e refilmou algumas partes extraviadas. Na versão de 1927, a direção foi de Ary Severo, Jota Soares e Luis Maranhão”. A revista *Cinearte*, de 21 de março de 1928, informou em nota sobre a segunda versão: “ao que parece, houve várias modificações na apresentação de várias sequências, que foram tomadas de acordo com os recursos da empresa” (CINEMA..., 1928, p. 6). A versão que analisamos nesta pesquisa é a segunda versão do filme, disponível na Cinemateca Pernambucana.

Em *Aitaré da praia* temos vários planos com coqueiros, o mar e a vida praiana. Todos reforçando a ideologia da vida interiorana, lembrada ao longo do filme. Vemos na película a busca pelo progresso e ao mesmo tempo a nostalgia em relação aos costumes morais. Esses polos também podem ser identificados nos personagens. Como exemplos, temos a representação da alta sociedade pelo industrial Felipe Rosa e temos representados os pescadores pobres.

Para entender o regionalismo em *Aitaré da praia*, é importante observar o contexto do período na cidade. Na década de 1920, Pernambuco vivia em fase de esgotamento da economia açucareira, que via seus dias de prosperidade econômica chegarem ao fim. A cultura do açúcar marcou a vida social e econômica do estado. Portanto, mesmo que o açúcar ainda fizesse parte da economia, por meio das usinas, estava em pleno

declínio. Enquanto isso, Recife via a modernidade se aproximar, com vários processos de urbanização. Inúmeras reformas urbanas faziam parte do cotidiano da cidade, que via a abertura de avenidas largas e a implantação de tecnologias como a iluminação elétrica. Toda uma sociedade se reconstituía com os avanços da modernização. O cinema fazia parte desse processo e respondia a esses estímulos que aconteciam no período (ARAÚJO, 2013, p. 6). Desta forma, surge *Aitaré da praia*, com seu apelo regional que ao mesmo tempo cedia às pressões modernas. As tensões entre pólos fazem parte de todo o enredo.

2.4.2 A filha do advogado

A filha do advogado (1926) foi dirigido por Jota Soares. A trama é baseada em uma novela de Costa Monteiro e conta a história de Heloísa (Guiomar Teixeira) que é filha bastarda do advogado Paulo Aragão (Norberto Teixeira). A trama gira em torno do crime que Heloísa comete ao assassinar seu irmão, Helvécio Aragão (Euclides Jardim). O assassinato ocorre devido ao assédio cometido pelo mesmo, que não tinha o conhecimento de que Heloísa era sua irmã. Desta forma, Heloísa o mata em legítima defesa. Através de um longo julgamento, Heloísa é inocentada e a culpa recai sobre o jardineiro Gerôncio (Ferreira Castro), subornado pelo irmão de Heloísa para que pudesse ter acesso a ela. Ao final do filme, todos descobrem a verdadeira filiação de Heloísa, que é revelada por seu pai no meio do julgamento. O filme é baseado na novela do poeta Costa Monteiro, que segundo Soares ([1963] 2006, p. 84) chorou ao ver sua história na tela do cinema.

Ao contrário de *Aitaré da praia*, o filme retrata de forma mais enfática a cidade e o seu progresso, denotando assim os desejos pela modernidade vivenciados na época. Em uma das cenas, por exemplo, vemos a partida de um trem, símbolo do progresso que se encontrava em Recife (figura 5). Araújo (2018) comenta que em *A filha do advogado*,

a história permite dar vazão ao fascínio pelos aspectos da vida moderna que então ganhavam as ruas do Recife - o fluxo de veículos, bondes e pessoas no centro da cidade, as novas modas no figurino e nos penteados femininos, as festas animadas por jazz band. (ARAÚJO, 2018, l. 2320).



Figura 5 - Cenas de trem em A filha do advogado (1926). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em outra cena, temos a figura do jornalista Lúcio Novaes (Euclides Jardim), que aparece em meio a uma Recife cosmopolita e ocupada. Sobre uma das gravações em torno do jornalista, Soares J. (2006, p. 88) deixa a seguinte explicação, algumas décadas depois, sobre a forma como a população reagiu:

em A filha do advogado, Euclides Jardim foi filmado a porta do Cine Royal, olhando os cartazes enquanto aguardava um bonde que o levaria ao cais do porto. Ao avistar um veículo descendo a ponte da Boa Vista, despediu-se de um amigo e foi ao centro da rua, tomando o bonde em movimento. Não houve a menor perturbação por parte do público, nem mesmo com quem ia no carro da Tramways³. No mesmo filme foram feitas cenas dentro de cafés e bares, tudo com a máxima tranquilidade. (CUNHA e SOARES J., 2006, p. 88).

A película foi uma das maiores produções do Ciclo e surgiu também como uma forma de discutir as questões morais da década, como aquelas envolvendo Heloísa, que não era considerada filha legítima do advogado. É importante ressaltar que embora a modernidade e questões progressistas fossem celebradas no filme, o roteiro ainda apresenta elementos como o preconceito racial. Preconceito expresso no tratamento conferido ao personagem do jardineiro negro, que ao final da trama é condenado pela morte do irmão de Heloísa, mesmo sem tê-lo matado. Fica claro, nessas questões, que embora Recife estivesse em pleno período de modernização, a

³ *The Pernambuco Tramways & Power Company Limited* foi uma empresa britânica responsável pela implementação de bondes elétricos na cidade do Recife e pela distribuição de energia elétrica no início do século XX (PEDROSA, 2016, p. 201).

cidade ainda mantinha as tradições morais. Realidade que podemos acompanhar de forma subjetiva nos filmes.

O filme foi elogiado na imprensa. Em nota do *Diário de Pernambuco*, de 10 de outubro de 1926, é afirmado que o filme “conquanto se ressinta de alguns defeitos levados à conta de inexperiência em sua direção artística, é um trabalho que se vê com agrado, servido por um enredo que, de algum modo, prende o expectador” (SCENAS..., 1926, p. 6). Assim, notamos certas ressalvas ao filme, apesar do apoio local. O filme também circulou fora de Recife, passando pelos estados do Pará, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, ganhando também sessão especial no Rio de Janeiro, no Cine Theatro São José (ARAÚJO, 2018, p. 155).

2.4.3 Fausto Silvério Monteiro, o Fininho

O paraibano Fausto Silvério Monteiro⁴ é o artista gráfico responsável pelas cartelas apresentadas em *Aitaré da praia* (1927) e em *A filha do advogado* (1926). O artista assinava suas obras como Fininho. Além de produzir as cartelas, também atuou como caricaturista. É possível posicionar Fininho como um dos primeiros artistas a prestar serviços gráficos para a indústria cinematográfica do país. Embora sua importância seja reconhecida, não encontramos nenhum registro sobre o artista em pesquisas anteriores relacionadas ao Ciclo do Recife.

Em 1922, no *Jornal do Recife*, Fininho é descrito junto a outro artista como “de grande talento e muita vocação para a carreira que abraçaram” (NOTAS..., 1922, p.1). Há a ocorrência de várias notícias que afirmam que o artista recebia encomendas de caricaturas (figura 6). Como destaca Luiz do Nascimento ([1966] 1982) em seu *História da Imprensa Pernambucana - vol VIII*, Fininho prestou serviços gráficos para as revistas *A Pilhéria*, *Revista do Norte*, *Estudantina* e *Colombina*. Em nossa pesquisa, encontramos também ilustrações do artista para o *Jornal do Recife*.

⁴ Esse item é uma ampliação da exploração inicial do trabalho de Fininho apresentada no artigo *Apontamentos históricos sobre material de divulgação e cartelas dos filmes do Ciclo do Recife: A filha do advogado e Aitaré da praia*, de Constantino e Aragão (2019).

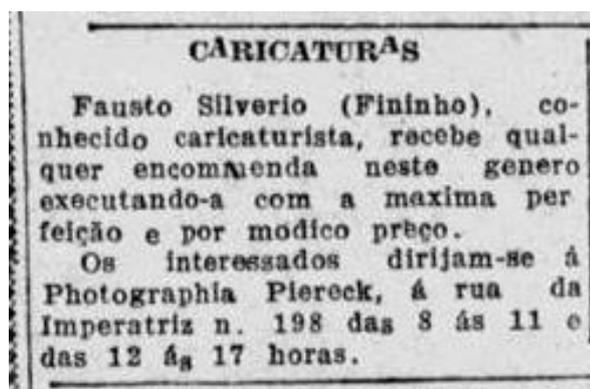


Figura 6 - Anúncio no *Jornal de Recife* (1926) indicando que Fininho recebia encomendas de caricaturas. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Fininho produziu tanto cartelas quanto outras peças para o cinema pernambucano, como o cartaz de *A filha do advogado*. O cartaz (figura 7), que aparece na *Revista Cinearte*, de 26 de janeiro de 1923, apresenta os atores do filme. No canto inferior esquerdo do cartaz é possível ver a assinatura de Fininho. Em entrevista concedida para o MISPE de 3 de abril de 1974, Ary Severo explica sobre os cartazes de divulgação dos filmes do Ciclo: “os cartazes eram feitos a mão, todos a mão” (SEVERO, [1973] 2013, p. 205). Assim, o cartaz de *A filha do advogado* também deve ter sido produzido desta forma.



Figura 7 - Cartaz de *A filha do advogado* em *Revista Cinearte* (1927). Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O cartaz tem a estética encontrada nas revistas de atualidades produzidas na época, como é o caso da própria *Cinearte*. Em sua parte superior, podemos observar a imagem dos atores que interpretam os personagens principais: Guiomar Teixeira, Jota Soares e Euclides Jardim. Abaixo dos atores principais, encontramos as caricaturas representando o cinegrafista Edson Chagas e o diretor Jota Soares. Logo abaixo, temos as imagens dos atores coadjuvantes: Norberto Teixeira, Jasmelina Oliveira, Olyria Salgado e Ferreira Castro. Ao centro, temos um sol nascente, onde podemos ler o nome da Aurora-Film. A ilustração do sol nascente também se encontra nas cartelas de *Aitaré da praia* (1925) e nas cartelas de *A filha do advogado* (1926), produzidas por Fininho. A diagramação das informações é semelhante a forma de organização encontrada em revistas e jornais do período. As possíveis semelhanças entre a produção das cartelas e a imprensa do período serão discutidas com mais detalhes em nossas análises no capítulo 4. Como já é de nosso conhecimento, Fininho prestou serviço como caricaturista e como gráfico para jornais e revistas, o que nos leva a crer na possível influência.

Conforme Barros (2015, p. 207), na década de 1920, “a imprensa era a única porta que se abria a esses mestres do desenho. Não havia surgido ainda o uso frequente do desenho técnico nem o seu aproveitamento mais geral nas técnicas de propaganda”. Nos parece que, com a produção dos desenhos para as cartelas para o Ciclo do Recife, Fininho conseguiu outro ramo de atuação para além da imprensa.

Durante as investigações desta pesquisa, foram encontradas algumas caricaturas produzidas pelo artista. Entre elas, duas caricaturas do presidente Washington Luís. Uma em estilo mais geométrico no *Jornal do Recife* de 8 de agosto de 1926 e outra na revista *A pilhéria* em 20 de novembro de 1926 (figura 8). Na primeira caricatura de Washington Luís, a mais geométrica, temos a legenda: “o futuro presidente, num desenho futurista, que no futuro prudente, ele seja o bom paulista” (DR..., 1926, p.1). O traço mais geométrico deveu-se ao fato de que o artista pretendia passar a ideia de futuro com uma ilustração nesse estilo.



Figura 8 - Caricaturas do presidente Washington Luís produzidas por Fininho (1926). Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em matéria publicada na edição da *Revista do Norte* de 1923, Fininho é apresentado como o novo talento que iria integrar o conjunto de artistas para ilustrar a revista (figura 9) (CARICATURAS..., 1923). Em nota, a revista apresenta Fininho com elogios: “estampando agora esta excelente auto-caricatura, verdadeira obra prima de semelhança e testemunho do traço elegante e seguro do autor, apresentamos aos nossos leitores mais um caricaturista a dar realce as nossas páginas: Fininho” (CARICATURAS..., 1923, n.p.). Embora ele tenha sido anunciado como futuro caricaturista da revista, não foram encontrados outros registros de caricaturas assinadas por ele nas edições restantes que foram resguardadas pela Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.



Figura 9 - Auto caricatura de Fausto Silvério Monteiro (1923). Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.

Outras ilustrações foram encontradas no *Jornal do Recife* em diferentes anos. Em fevereiro de 1926, por exemplo, o artista produziu algumas ilustrações temáticas de carnaval (figuras 10 e 11) em algumas edições do jornal. A figura do Arlequim e da Colombina foram desenhados por Fininho para a primeira página do jornal (*O CARNAVAL...*, 1926, p.1). Na mesma edição, algumas páginas depois, Fininho ilustra um homem de sombrinha dançando frevo. É importante notar que a representação dos personagens com o rosto desenhado a partir da feição lateral se repete.



Figura 10 - Ilustrações com temática carnavalesca produzidas por Fininho em 14 fevereiro de 1926 para o *Jornal do Recife*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em outra edição do *Jornal do Recife*, em 16 de fevereiro de 1926, Fininho ilustrou alguns personagens (figura 11). Com exceção da melindrosa tatuada, todos os desenhos são feitos a partir da lateral do rosto.

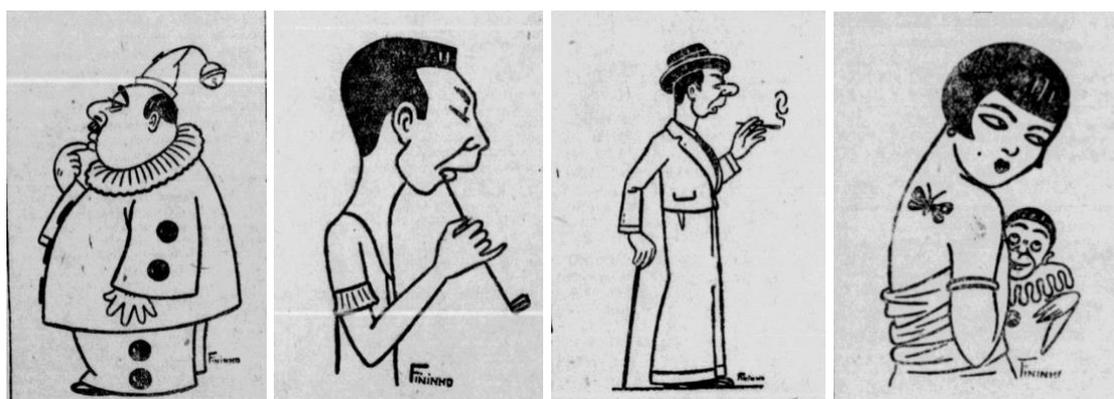


Figura 11 - Ilustrações com temática carnavalesca produzidas por Fininho para o *Jornal do Recife* em 16 de fevereiro de 1926. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em outra ocasião, Fininho ilustrou para o *Jornal do Recife* uma caricatura do artista Baltazar da Câmara (figura 12). A mesma feição lateral encontrada nos outros desenhos pode ser vista aqui. A partir dessas ilustrações podemos perceber algumas

características do traço de Fininho. Existe uma predominância do contorno e da representação em perfil dos mesmos. O preenchimento das figuras é em sua maioria chapado. Percebemos também uma limpeza nas linhas de suas ilustrações. Essas características são encontradas nas cartelas, como veremos mais à frente em nossas análises. Na nota do *Jornal do Recife* de 1922, o jornalista enxerga o perfeccionismo do artista como um defeito:

minucioso demais nos detalhes, o que aliás facilmente se explica atendendo que as suas caricaturas são tiradas de retrato e não dos originais como fazem os mestres e outros amadores dos lápis mais práticos. A julgar pelos seus trabalhos expostos, vemos que Fausto Silverio, com um pouco mais de tempo e convivência com artistas do seu gênero saberá corrigir esse defeito, que não é difícil, e conseguirá alcançar um belo triunfo, pois tem muito jeito para caricatura e apanha com facilidade e grande perfeição os traços fisionômicos de qualquer indivíduo, o que é o principal para vencer na sua carreira (NOTAS..., 1922, p.1).

Além das atividades comerciais para a imprensa e para o cinema, Fininho expôs seu trabalho de “caricatura e portraitcharge” (ARTES..., 1922, p.3) em Recife, na Galeria Piereck, durante alguns anos, como descoberto por meio de pesquisas em jornais da época. Com isso, inferimos que Fininho encontrava-se inserido no meio artístico da cidade e ao mesmo tempo mantinha as mais diferentes atividades.



Figura 12 - Caricatura do artista Baltazar da Câmara por Fininho para o *Jornal do Recife* em 27 de fevereiro de 1927. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em sua atuação no cinema, provavelmente por conta de sua relação com a linguagem pictórica, o artista desenvolveu sínteses gráficas em relação às cenas que foram exibidas nos filmes. Em *A filha do advogado* (1926), por exemplo, as cenas do julgamento de Heloísa (figura 13) são interpretadas por Fininho em forma de desenhos nas cartelas (CONSTANTINO e ARAGÃO, 2019, p. 2135).



Figura 13 - Desenhos do julgamento em *A filha do advogado* (1926) e cenas do mesmo julgamento.
Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco e Cinemateca Pernambucana.

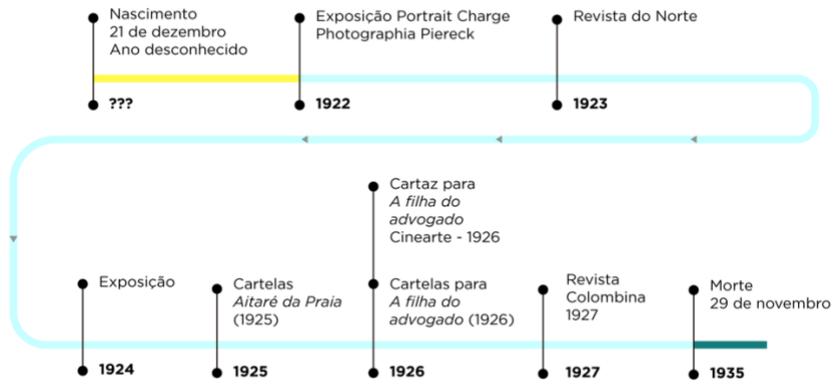
Nas cartelas, além do conteúdo verbal, podemos encontrar padrões de elementos gráficos que não necessariamente estão relacionados com as cenas, o que pode ser entendido como uma tentativa de padronização de um sistema gráfico de identidade para os filmes, tema abordado com mais profundidade no capítulo de análise dos artefatos.

Este fato reforça que Fininho produziu atividades semelhantes às da área de design atuais, já que para Twyman (1979, p.118) “designer gráfico significa alguém que planeja a linguagem gráfica”. A partir do que foi levantado por essa pesquisa, a produção do artista gráfico foi ampla e focada nos impressos e na produção de caricaturas, além das cartelas dos filmes. A prestação de serviço gráfico para o cinema do Ciclo do Recife faz do artista um dos primeiros profissionais de design a exercer essa atividade em Pernambuco, e talvez no Brasil, embora o termo ainda não existisse no país.

A partir das notícias dos jornais do período, foi estabelecido uma linha do tempo (quadro 2) do que foi registrado sobre Fininho:

- Nasceu em 21 de dezembro de acordo com nota no Jornal do Recife (CHRONICA...,1924, p. 4), porém não há informações sobre o ano de seu nascimento.
- Exposição Portraitcharge na Galeria Piereck em 1922 (ARTES..., 1922, p. 3);
- Vira caricaturista da Revista do Norte em 1923 (CARICATURAS..., 1923, n.p.);
- Exposição de caricaturas em 1924 (EXPOSIÇÃO..., 1924, p. 3);
- Produz as cartelas para o filme A filha do advogado em 1926;
- Anuncia seus serviços de caricaturista no Jornal de Recife em 1926; (CARICATURAS..., 1926, p. 7)
- Produz caricaturas para a revista Colombina em 1927 (COLOMBINA..., 1927, p. 5);
- Suas cartelas aparecem na segunda versão do filme *Aitaré da praia* em 1927;
- Cartaz de A filha do advogado (1926) é publicado em 1927 na Revista Cinearte (FILMAGEM..., 1927, p. 4);
- Em nota, o Jornal Pequeno afirma que Fininho não se suicidou em 1933 (O CARICATURISTA..., 1933, p. 4);
- Morre em 29 de novembro de 1935. (VIDA..., 1933, p. 4)

Quadro 2 - Linha do tempo da vida de Fausto Silvério Monteiro



Fonte: a própria autora.

3 O DESIGN E A LINGUAGEM GRÁFICA NO CINEMA

Neste capítulo discutimos as relações entre o design da informação e as configurações gráficas no cinema. Iniciamos com as definições de design da informação e logo após abordamos suas relações com o cinema silencioso. Ao fim do capítulo, apresentamos um panorama das pesquisas que debatem as relações entre as duas áreas.

3.1 Design da Informação

A consciência da prática projetual de design no Brasil foi definida pelo início das influências modernistas no país. Portanto, a década de 1960 ficou marcada pelo que seria a inauguração do paradigma do exercício e ensino da profissão do que entendemos hoje como design. Surgiu nesta época “a consciência do design como conceito, profissão e ideologia” (CARDOSO, 2005, p.7). Embora as atividades projetuais produzidas anteriormente não tenham existido sob a definição modernista de design, defendemos aqui a incorporação do objeto de estudo desta pesquisa como tal. São vários os estudos que apontam para essa vasta produção de design no Brasil, anterior ao que seria considerado conscientemente como design no país. Autores como Cardoso (2005, 2009), Melo e Ramos (2011) e pesquisadores da memória gráfica brasileira, como Efrem (2011), Cavalcante (2012) e Farias (2014) reforçam essa perspectiva.

Segundo Frascara (2004, p. 19), “o design gráfico, visto como atividade, é a ação de conceber, programar, projetar e realizar comunicações visuais produzidas em geral por meio industrial e destinadas a transmitir mensagens específicas a grupos determinados”. Ou seja, o design gráfico vai envolver a atividade de projetar peças com o objetivo de comunicar uma mensagem. Um dos ramos dentro da disciplina do design é o design da informação, que compreende a nossa linha de pesquisa. As perspectivas do design da informação são o ponto de partida para compreender nosso objeto de estudo. A seguir abordaremos algumas dessas perspectivas.

O design da informação agrega uma série de pontos de vista em relação à sua definição. Em sua maioria, as descrições orbitam sobre a função mediadora do

designer em relação à informação e ao receptor da mensagem. Waller ([1996] 2008, p. 2, tradução nossa), por exemplo, entende o design da informação como a ação de “aplicar processos de design (ou seja, planejamento) para comunicação de informação (seu conteúdo e linguagem, bem como a forma)”. Com isso, o autor sugere que a função do designer seria a de mediar essa interação para que a mensagem seja transmitida da melhor maneira. Essa definição vai focar principalmente no processo de design que interfere no artefato. Sendo assim, o designer atuaria como um mediador da informação.

Pettersson (2002), afirma que

para satisfazer as necessidades de informação dos destinatários pretendidos, o design da informação compreende a análise, planejamento, apresentação e compreensão de uma mensagem - seu conteúdo, linguagem e forma. Independentemente do meio selecionado, um conjunto de informações bem projetado irá satisfazer requisitos estéticos, econômicos, ergonômicos, bem como temática (PETTERSSON, [1996] 2002, p. 19).

Assim, para Pettersson ([1996] 2002) um projeto de design da informação bem executado envolve que requisitos estéticos, econômicos e de conteúdo da informação sejam bem atendidos. O autor enfatiza que cabe ao designer da informação definir esses requerimentos. Ainda conforme Pettersson ([1997] 2002, p.20) um designer da informação precisa ter habilidades na escrita de textos compreensíveis, na criação de ilustrações claras e no uso de uma tipografia e layout que auxiliem na compreensão do receptor da mensagem. Assim, a atuação do designer para o autor está também na mediação da transmissão da informação em vários meios, sejam eles estáticos ou dinâmicos.

As cartelas desta pesquisa foram projetados por um artista gráfico para realizar a função de transmitir uma mensagem (a história do filme), sendo assim um artefato informacional. Assim, o artista gráfico seria esse mediador citado anteriormente. Essas mensagens, que fazem parte do cinema, são transmitidas por meio das configurações gráficas projetadas e organizadas no espaço fílmico. Portanto, consideramos que as cartelas e os créditos dos filmes desta pesquisa fazem parte do que podemos chamar de design pernambucano do início do século XX, refletindo os gostos estéticos da época. Consideramos como design produzido para o cinema e que leva em consideração o universo fílmico de cada película.

Uma discussão importante a ser levantada e que levamos em consideração em nossa pesquisa diz respeito à estética como fator transmissor de informação. Conforme Oliveira et al. (2016, p. 113) “uma abordagem que trata a forma como discurso permite que o design desenvolva uma semântica e uma linguagem projetual que vai além da transparência, sem que abra mão da mediação.” Dessa forma, defendemos que a estética também deve ser levada em consideração pois reflete as visões de mundo através da forma (OLIVEIRA et al., 2016, p. 115).

3.2 Linguagem gráfica e configurações gráficas no cinema

A partir da ausência de um modelo que descrevesse a linguagem gráfica verbal para auxiliar a prática de designers, Michael Twyman (1979) procurou formas de expandir os estudos relacionados ao assunto. As críticas do autor estavam associadas à complexidade dos esquemas que não conseguiam suprir as necessidades dos designers e nem faziam a diferenciação necessária entre a linguagem falada e escrita. Para ele, os estudos que foram formatados até então abordavam de maneira enfática a linguagem verbal por meio da oralidade, deixando de lado a linguagem gráfica verbal e seus modos de expressão. Twyman (1981) também explica que o modo tradicional de divisão da linguagem não acomodava as imagens: “Isso se daria pelo fato de que a linguagem falada - que não tem o modo pictórico - foi o interesse dominante entre os linguistas” (Twyman, 1985, p. 245).

Como definição de linguagem gráfica, o autor explica que “‘gráfico’ significa aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes e a ‘linguagem’ é o veículo de comunicação”⁵ (TWYMAN, 1979, p.118, tradução nossa).

A partir de então, Twyman (1979) criou esquemas para a melhor compreensão do assunto e para auxiliar designers em sua prática. A primeira distinção de sua matriz (figura 14), serve para identificar os canais de comunicação. Os canais indicam a comunicação recebida através dos ouvidos (auditiva) e através dos olhos (visual). Twyman (1979) deixa claro que seu modelo também comporta casos onde as imagens

⁵ “graphic designer means someone who plans graphic language; ‘graphic’ means drawn or otherwise made visible in response to conscious decisions, and ‘language’ means a vehicle of communication” (TWYMAN, 1979, p. 118, tradução nossa)

são recebidas através de sensações táteis, como no caso do braille. Nesse caso, chama essa situação de paralingüística. Ainda assim, Twyman (1979) ressalta que os canais mais comuns são os auditivos e visuais.

O canal visual do esquema de Twyman (1981) é dividido entre gráfico e não gráfico. A linguagem gráfica vai incluir elementos feitos à mão ou por meio de máquinas. A partir dessas considerações, a linguagem gráfica é dividida entre três categorias: verbal, pictórica e esquemática. Na prática de design gráfico, as categorias geralmente são combinadas.



Figura 14 - Modelo de Twyman para a divisão da linguagem. Fonte: Aragão (2006)

Os modos de configuração verbal e pictórico são autoexplicativos. O modo de configuração esquemática diz respeito a tudo que não for considerado verbal/numérico ou pictórico (Twyman, 1981, p.7). Em *A schema for the study of graphic language*, Twyman (1979) propõe a criação de uma matriz (figura 15) para identificar as opções disponíveis para qualquer um que utilize a linguagem gráfica. Segundo o autor, a matriz é um dispositivo para direcionar o pensamento, mais do que um significado de definição de linguagem gráfica.

A matriz possui 36 células que descrevem formas de utilização mais comuns da linguagem gráfica. A primeira linha da tabela indica os métodos de configuração

gráfica e a primeira coluna indica os modos de simbolização. Por métodos de configuração, Twyman (1979) define dois extremos: linear puro e não-linear aberto. Assim, a primeira linha de sua matriz indica as formas como a linguagem gráfica pode se organizar na superfície em que é exibida. Por modos de simbolização, Twyman inclui as categorias verbal/numérico, pictórico e esquemático, ou a combinação dessas categorias. Assim, Twyman (1979) indica a forma como a linguagem é simbolizada.

		Métodos de Configuração						
		Linear puro	Linear interrompido	Lista	Linear ramificado	Matriz	Não-linear dirigido	Não-linear aberto
Modos de Simbolização	Verbal Numérico	1	2	3	4	5	6	7
	Pictórico & Verbal Numérico	8	9	10	11	12	13	14
	Pictórico	15	16	17	18	19	20	21
	Esquemático	22	23	24	25	26	27	28

Figura 15 - Matriz de Twyman (1979). Fonte: Aragão (2006)

É importante ressaltar que nem todas as configurações de linguagem gráfica vão se encaixar na matriz de Twyman (1979), mas isso é a prova de sua flexibilidade. O autor deixa claro que seu esquema está aberto para ampliações. Muitas variantes podem se encaixar na matriz e podem ser acomodadas entre as combinações.

Em pesquisa posterior, Aragão (2006) propôs o estudo da linguagem gráfica em movimento em filmes do grande circuito comercial dos anos de 1996 até 2006. A autora sugere a utilização do termo configurações gráficas para se referir a “todos os elementos da linguagem gráfica (verbal/numérico, pictórico e esquemático)” (ARAGÃO, 2006, p. 14) e defende a ampliação da dimensão gráfica da linguagem cinematográfica para além das “menções escritas” que foram definidas por Metz. Para

chegar a seu objetivo, Aragão (ibid.) propõe uma classificação para compreender como as configurações gráficas são representadas de forma semântica e sintática na narrativa dos filmes. A classificação da autora congrega dez categorias das configurações. As seis primeiras classificações fazem relação com características sintáticas e as quatro últimas classificações têm relação com características semânticas.

As categorias das configurações gráficas no cinema definidas por Aragão (2006) são divididas em categorias sintáticas e semânticas (quadro 3):

Quadro 3 - Categorias das classificações de Aragão (2006)

Categorias sintáticas	
Modo de simbolização	Verbal, pictórico ou esquemático. Ainda considera-se a combinação entre os modos de simbolização;
Quantidade de elementos	Configurações compostas ou singulares;
Modos de simbolização das configurações compostas	Configurações gráficas compostas heterogêneas ou configurações gráficas homogêneas;
Técnica de inserção nos filmes	Configurações inseridas sobre as imagens filmadas, entre as imagens filmadas ou inseridas no filme. Ainda considera-se a combinação entre as técnicas de inserção;
Movimentação	Configurações gráficas estáticas ou dinâmicas;
Modo de obtenção das configurações	Configurações gráficas mecânicas ou manua;
Categorias semânticas	
Diegese	Configurações extradiegéticas, totalmente extradiegéticas ou intradiegéticas;
Configurações intradiegéticas	Configurações extradiegéticas, totalmente extradiegéticas ou intradiegéticas;

Relevância da informação	Configurações gráficas decisivas ou secundárias;
Significação	Configurações gráficas redundantes, complementares ou autônomas.

Fonte: própria autora, com base em Aragão (2006)

A primeira categoria contempla os modos de simbolização da linguagem gráfica definidos por Twyman (1979): verbais, pictóricas e esquemáticas. A combinação entre os três modos de simbolização também é considerada uma forma de classificação.

A segunda categoria indica a quantidade de modos de simbolização que estão presentes na tela. Desta forma, as configurações podem ser compostas ou singulares.

Na terceira categoria, as configurações gráficas compostas podem ser definidas como compostas homogêneas ou compostas heterogêneas. Essa classificação é determinada a partir das variáveis gráficas definidas por Ashwin (1979) e utilizadas por Aragão (2006). As configurações compostas podem ser formadas por mais de um modo de simbolização ou por apenas um modo de simbolização.

A quarta categoria informa a técnica de inserção das configurações gráficas, que podem ser inseridas sobre as imagens filmadas, entre as imagens filmadas ou inseridas no filme.

A quinta categoria indica a forma de movimentação que as configurações gráficas apresentam em tela, e podem ser classificadas como estáticas ou dinâmicas. Essa categoria é baseada na categoria definidas por Ashwin (1979) e utilizada por Aragão (2006).

A sexta categoria nos informa sobre o modo de obtenção das configurações. Esses modos de produção podem ser classificados como mecânicos ou manuais.

A sétima categoria classifica as configurações de acordo com a sua relação com a diegese. Assim, podemos classificá-las como extradiegéticas, totalmente extradiegéticas ou intradiegéticas.

As configurações gráficas intradiegéticas formam a oitava categoria, que podem ser subdivididas entre configurações gráficas intradiegéticas intencionais ou casuais, indicando assim a relação da configuração com a diegese.

Aragão (2006) percebeu que as configurações podem apenas narrar ou descrever os fatos que não tem importância na diegese ou fatos que informam questões decisivas no filme. Assim, a nona categoria indica o grau de importância da configuração em relação ao filme. As configurações podem ser decisivas ou secundárias.

A última categoria diz respeito à significação da configuração gráfica, ou seja, se elas operam em simultaneidade com a diegese ou de forma independente. Podem ser classificadas em redundantes, complementares ou autônomas.

A utilização dos elementos gráficos em movimento é explorada de forma a expor as possibilidades de significado e representação. Ao elaborar as classificações, Aragão (2006) criou um sistema onde é possível compreender uma série de funções que as configurações gráficas exercem na narrativa.

A autora afirma que o uso da matéria de expressão gráfica ocorre desde que os filmes se tornaram narrativos e auxiliam na representação de sentido dos mesmos. Assim, a pesquisa de Aragão (2006) é essencial em nossa investigação para entender melhor as estratégias e o uso das configurações gráficas no texto fílmico dos filmes do Ciclo do Recife. Como resultado, além das ampliações da matéria de expressão gráfica no cinema, a autora também contribuiu para pesquisas posteriores com as suas classificações. É uma forma de compreender como os elementos gráficos podem se comportar e gerar significados em vários filmes narrativos de diferentes décadas.

A dissertação de Helena Machado (2020), *Design & cinema: an analysis of the graphic language as a narrative strategy in Hollywood's contemporary films*, propõe a investigação de “como e onde os elementos de design gráfico (linguagem gráfica) estão inseridos na narrativa fílmica, como um material de expressão da linguagem híbrida do cinema” (MACHADO, 2020. p.13). Os filmes selecionados por Machado fazem parte do cinema contemporâneo e foram lançados entre os anos de 2008 e 2020, de maneira a atualizar os filmes analisados por Aragão (2006). Machado também selecionou filmes com teor narrativo para realizar a sua identificação das configurações gráficas. Outra característica de sua escolha foi a seleção de filmes que utilizassem as configurações gráficas de forma significativa.

Assim, Machado (2020), que adaptou as classificações de Aragão (2006), aponta em sua investigação a forma como as interferências das configurações gráficas atuam na narrativa dos filmes estudados. A autora também deixa claro que tem como objetivo “identificar de que forma a linguagem gráfica é intencionalmente retratada em um filme de modo a influenciar a interpretação da narrativa pelo espectador em abordagens secundárias ou decisivas” (MACHADO, 2020, p.13). Uma das adaptações da autora, a categoria de função principal, foi utilizada na nossa investigação. Desta forma somos capazes de identificar as funções das configurações na narrativa.

Machado (2020) foca em configurações gráficas que, de acordo com o sistema definido em sua análise, são consideradas configurações gráficas significativas. Assim, enfatiza essas configurações como estratégicas na significação do filme e as analisa detalhadamente. Outra abordagem da autora diz respeito às definições entre filmes que tendem a recriar a realidade e filmes que tendem a apresentar a realidade de maneira estilizada. A partir desta definição, a autora consegue identificar as formas como a matéria de expressão gráfica é utilizada nesses dois tipos de abordagem cinematográfica.

Um dos pontos importantes na investigação de Machado (2020) é a análise das configurações que considera secundárias e decisivas para a narrativa. Esta escolha permite entender a influência das configurações gráficas em diferentes níveis. Porém, seu ponto principal, está na análise de filmes que usam as configurações gráficas de maneira significativa e com mais frequência.

Ao fim de sua pesquisa, Machado (2020) define uma série de diretrizes que indicam a forma como as configurações gráficas costumam ser utilizadas em filmes contemporâneos. Sua conclusão também serve como um guia e diretriz para designers que pretendam utilizar as configurações gráficas como estratégia de significação em filmes. A autora entende que as configurações consideradas decisivas são essenciais na articulação da narrativa, mas também afirma a necessidade de observar as configurações secundárias para uma análise integral da identidade gráfica do filme.

As estratégias definidas por Machado (2020) são:

1. Estruturação de narrativas complexas não lineares ou multitenredo para

- estabelecer a continuidade, por meio de cartelas informativas;
2. Representar um filme por meio de um ou dois símbolos gráficos fortes que servem como "logotipo" do filme e podem ser posteriormente aplicados a outras mídias, descontextualizadas do espaço fílmico;
 3. Criar mundos cinematográficos como um reflexo de sociedades reais ou hipotéticas, com objetos gráficos que representam o design como comunicação visual na forma de impressos, sinalização e logotipos;
 4. Desdobramento da narrativa por meio de causa e efeito, onde uma ação em uma cena está diretamente relacionada ao surgimento de uma configuração gráfica;
 5. Definir o período de tempo por meio de uma estética histórica precisa ou de interfaces tecnológicas futuristas;
 6. Criação de marcas/logotipos como extensão de personagens, por meio de uma representação gráfica simbólica ou metafórica;
 7. Endossar o enredo e dar mais autonomia ao espectador, acrescentando mensagens explícitas ou subliminares que só existem na dimensão gráfica;
 8. Estabelecer ritmo e características sinestésicas ao filme por meio de uma relação interdependente com os signos fílmicos auditivos, ajudando a evocar ou intensificar emoções;
 9. Adaptação de outras estéticas visuais – como de videogames, histórias em quadrinhos ou mídias sociais – para a linguagem cinematográfica;
 10. Definir o tom de voz e humor do filme por meio de linguagem verbal, pictórica e esquemática que transmitem potencial figurativo (figuras de linguagem, dispositivos de som, imagens).

Segundo Machado (2020, p. 63), as configurações gráficas funcionam como signos que são flexíveis e que se adaptam ao discurso do filme, seja esse discurso interno ou externo à sua diegese. As configurações gráficas funcionam como um auxílio na construção da narrativa. Para Machado, “a linguagem gráfica trabalha através de diferentes abordagens com o objetivo de reforçar o próprio conceito de realidade do filme, transmitindo significado e desencadeando emoções” (MACHADO, 2020, p. 63).

Entendemos que as configurações gráficas dos filmes de nossa amostra fazem parte da narrativa em si e mediam informações que precisam ser repassadas ao espectador, seja para indicar quem é o ator em cena ou para expressar o tom de voz usado. Os filmes silenciosos também se articulam através das configurações gráficas. A partir desses estudos mencionados foi possível analisar a narrativa composta por configurações gráficas no cinema silencioso pernambucano. No capítulo de análise de nossa pesquisa detalharemos com mais precisão a forma como as configurações gráficas são utilizadas em conjunto com a linguagem cinematográfica para enriquecer a narrativa dos filmes em nossa amostra.

3.3 Estudos entre design e cinema

Para além das pesquisas de Aragão (2006) e Machado (2020), citadas anteriormente, outros autores realizaram estudos relacionando o cinema e o design gráfico. São vários pontos de vista que contribuiram para o conhecimento das interseções entre as áreas.

Tietzmann (2007a), em seu artigo sobre a tipografia no cinema silencioso, investiga os modos como a tipografia foi utilizada para expressar as mensagens que o cinema silencioso necessitava comunicar. Nesse artigo, Tietzmann (2007a) explora os modos de recepção dos filmes, de acordo com as definições de Musser (1994) em relação ao tema. O autor chega a conclusão de que o cinema mudo, no começo do século XX, já havia estruturado os modos de exibição das configurações gráficas: os créditos de abertura, os intertítulos de fala, os intertítulos narrativos, a tipografia endógena e os créditos finais.

Sobre questões de produção, o autor afirma que a atenção era pouca em relação a tipografia para comunicação gráfica nos filmes. Segundo ele, isso ocorria devido à objetividade em relação aos complementos como os créditos de abertura: “A criação e execução de créditos e intertítulos para os filmes estava próxima da realização de anúncios e demais materiais gráficos de publicidade” (TIETZMANN, 2007a, n.p.). O autor também conclui sobre a continuidade do uso das configurações gráficas, mesmo após o surgimento do som. Ele afirma que essas configurações continuaram evoluindo

e que embora tenham tomado uma posição mais secundária ainda são utilizadas nos filmes.

Tietzmann (2007b) também apresenta estudos sobre as características dos créditos de abertura em seu artigo *Uma proposta de taxonomia de créditos de abertura cinematográficos*. No artigo, o autor propõe a classificação dos créditos de abertura em quatro quadrantes, classificando-os de acordo com seu nível cinematográfico ou gráfico: cinematográfico forte com gráfico forte, cinematográfico forte com gráfico fraco, cinematográfico fraco com gráfico forte e cinematográfico fraco com gráfico fraco. O autor deixa claro que os níveis de classificação podem se mesclar e envolver mais de um tipo característica no mesmo crédito de abertura. Com essa classificação, o autor buscou criar uma ferramenta teórica para analisar créditos de abertura já existentes e para auxílio na criação de novos créditos.

Las-Casas (2006) analisa o design gráfico e a tipografia nos créditos de abertura dos filmes da categoria de melhor filme no Oscar, de 1927 até 2004. O objetivo do autor é estudar as manifestações tipográficas e de design gráfico no cinema e encontrar padrões e mudanças durante o período estudado. A tese apresenta informações relevantes para o entendimento do uso da tipografia e do design gráfico em filmes do cinema norte-americano. Las Casas (2007, p. 18) divide os créditos de abertura em três partes que se modificaram ao longo do tempo. A primeira parte engloba o título do filme, que vem precedido por uma lista de produtores. A segunda parte diz respeito aos créditos principais, que mostram os nomes dos atores, diretor e produtores. A terceira e última apresenta suplementos de informações ou créditos finais que são compostos por dados da equipe técnica e da realização do filme.

Las-Casas (ibid.) também contribui com classificações acerca do uso da tipografia nos filmes, o que conceitua como a Cinetipografia. O autor utiliza as classificações de tipografia narrativa e tipografia informacional para definir a função da tipografia exibida em tela.

Em sua classificação, tipografia narrativa é “a manifestação do design gráfico integrado no plot do filme” (LAS-CASAS, 2007, p. 15), ou seja, a tipografia que é parte da narrativa. Nesse caso, a tipografia se adapta às particularidades do contexto em que se passa a história. Entre os objetos que fazem parte da tipografia narrativa estão

as cartelas, objetos gráficos verbais filmados e a tipografia disposta sobre as imagens. Las Casas (2006) ainda divide a tipografia narrativa em tipografia cênica e tipografia adicional, o que seria de acordo com o sistema de Aragão (2006) as configurações gráficas verbais intra e extradiegéticas, respectivamente.

A tipografia narrativa adicional consiste na tipografia que é complementar a narrativa. Aqui, podemos fazer relação com as cartelas dos filmes de nossa amostra, já que tanto as cartelas informativas quanto as cartelas de diálogo cumprem a função de complementar informações endereçadas ao espectador. Já a tipografia narrativa cênica consiste na tipografia que está incluída no cenário, por exemplo uma carta que um personagem venha a ler. Se levarmos em consideração as classificações de Aragão (2006), há ainda subdivisão na tipografia cênica, que poderia ser apresentada ao espectador intencionalmente ou não.

A tipografia informacional é representada pelos créditos de abertura, título do filme e créditos finais. Para o sistema de Aragão (2006) essas configurações gráficas estão no grupo das configurações totalmente extradiegéticas.

Fazendo novamente um paralelo entre os autores, percebemos que o que Tietzmann (2007a) nomeia por tipografia endógena seria o que Las Casas (2006) considera como tipografia narrativa e o que Aragão (2006) considera como configuração gráfica verbal intra e extradiegética. Para facilitar maior entendimento entre as nomenclaturas utilizadas nas pesquisas, elaboramos quadro com as nomenclaturas dos autores (quadro 4).

Quadro 4 - Comparação entre classificações no uso da tipografia nos filmes

Aragão (2006)	Conf. gráfica verbal totalmente extradiegética	Conf. gráfica verbal extradiegética	Conf. gráfica verbal intradieгética	
			Conf. gráfica verbal intradieгética casual	Conf. gráfica verbal intradieгética intencional
Las Casas (2006)	Tipografia informacional	Tipografia narrativa adicional	Tipografia narrativa cênica	

Tietzmann (2007a)	Créditos de abertura e créditos finais	Intertítulos narrativos e intertítulos de fala	Tipografia endógena
--------------------------	--	--	---------------------

Fonte: própria autora.

Em nossa pesquisa adotaremos a nomenclatura de Aragão (2006) por apresentar um nível de separação a mais, indicando a relação de casualidade ou de intencionalidade com a narrativa e pela pesquisa abarcar de forma mais consistente os outros modos de simbolização da linguagem gráfica.

Mais recentemente, Ramos e Barbosa (2018), em seu artigo *The history of opening titles in Portuguese cinema: first contributions*, abordam a história dos créditos de abertura dos filmes portugueses ressaltando a falta de estudos para além dos filmes norte-americanos. Com esse estudo, os autores investigaram cinco filmes portugueses de cada década entre os anos de 1920 até 2010. Os filmes selecionados foram produções relevantes para a história do cinema português. A partir da seleção, Ramos e Barbosa (2018) distribuíram as aberturas em quatro classificações: créditos sobrepostos em tela lisa, créditos acompanhados por imagem estática/filmagem, créditos inseridos diretamente no filme e créditos feitos a partir de animação, composição de imagens ou *motion graphics*. Mediante essas classificações, os autores definiram a estética que acompanha cada fase ao longo dos anos nos créditos de abertura do cinema português. Ao fim, os autores reforçam a necessidade do estudo de outros filmes, para além dos filmes do grande circuito.

3.4 Panorama das configurações gráficas no cinema

O cinema nasceu primeiramente silencioso, conforme mencionado anteriormente. A necessidade de acrescentar informações às narrativas, que não contavam com o auxílio do som, trouxe aos filmes a inserção das cartelas. As cartelas são uma das formas da manifestação da linguagem gráfica no cinema silencioso. Além das cartelas, os créditos, o título do filme e os objetos gráficos filmados também atuam como configurações gráficas.

As cartelas são consideradas uma inovação do início do século XX (NAGELS, 2012, p. 369). As cartelas eram introduzidas entre as cenas dos filmes de modo a complementar a narrativa em tela. É importante observar que as cartelas refletiam os formatos encontrados na literatura, por exemplo, dividindo os filmes em partes ou capítulos, conforme feito nos livros. Como mostram muitas narrativas e apresentações de filmes, muitos dos formatos para exibir a tipografia na tela são semelhantes aos das páginas de livros impressos (LAS CASAS, 2006, p. 70).

Segundo Dupré La Tour (2005, p. 471), também existe uma relação entre os shows de lanterna mágica⁶ (figura 16) e o uso de cartelas. Nestes espetáculos, o slide textual (figura 17) era inserido entre as cenas ou no intervalo para fornecer informações sobre o filme, narrações ou comentários. Portanto, os shows de lanterna mágica podem ser considerados os precursores do uso desse recurso.



Figura 16 - Lanterna mágica. Fonte: acervo de Andreas Praefcke.

⁶ A lanterna mágica é considerado a antecessora dos projetores. O equipamento consistia em uma caixa que projetava camadas de vidro pintadas a mão. Posteriormente surgiram slides com fotografias que também eram projetadas (BARBER, 1989).



Figura 17 - Slides textuais de lanterna mágica da firma de Marc Ferrez.

Fonte: acervo do Instituto Moreira Salles.

Jost e Gaudreault (2009, p. 90) acrescentam que com o uso das cartelas “é possível influenciar a recepção de um filme de um modo controlado e unívoco – o que não era possível enquanto o texto era deixado ao bel-prazer do apresentador do espetáculo”.

Logo, além de auxiliar a narrativa, a utilização do recurso também favorecia o controle da recepção das ideias transmitidas no filme exibido. Portanto, também ocorreria o reforço da ideologia presente no filme.

Dupré La Tour (2005, p. 473) comenta que a partir de 1907, no cinema europeu e norte-americano, com o surgimento de filmes com maior duração de tempo, as cartelas também aumentaram a quantidade de texto. Assim, elas começaram a apresentar mudanças na hierarquia do tamanho da fonte para diferenciar as informações em tela. Também com o objetivo de hierarquizar as informações dentro da mesma cartela, iniciou-se a prática do uso de diferentes tamanhos de tipografia e o uso de letras maiúsculas. Outra prática que passou a ser utilizada, segundo a autora (ibid.), eram cartelas previamente fabricadas, com palavras mais frequentes que indicavam a localização espacial e temporal, por exemplo. Dupré La Tour (ibid.) também informa que a partir de 1916, as cartelas mais usuais com fundo preto, tipografia em branco e logo da produtora deram lugar a tipografias mais específicas acompanhadas de fundos mais simbólicos e ilustrações.

Pudovkin (1958, p. 61) divide as cartelas em duas categorias de acordo com a sua função: cartelas de diálogo (figura 18) e cartelas informativas (figura 19). As cartelas de diálogo introduziam ao espectador as falas dos personagens, de modo a representar verbalmente o que havia ocorrido nos diálogos das cenas sem som. As cartelas informativas apresentavam informações complementares de cenas que eram mais difíceis de serem representadas apenas através de imagens. Como exemplo, temos as cartelas que indicam localização espacial ou temporal. Desta forma, filmagens desnecessárias eram suprimidas.



Figura 18 - Cartela de diálogo de *Retribuição* (1923). Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Figura 19 - Cartela informativa de *Retribuição* (1923). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Gaudreault e Jost (2009) afirmam que os textos apresentados nas cartelas possuem efeitos de linguagem e efeitos narrativos. Nos efeitos considerados de linguagem, os textos das cartelas fornecem informações que somente as imagens não são capazes de fornecer. Os efeitos de linguagem das cartelas mais comuns são:

- Trazer a função de dirigir o espectador a um possível significado da ação que foi representada visualmente;
- Entregar um sentido ideológico, permitindo assim um julgamento do que foi visto nas imagens de forma assertiva, como uma forma de entregar instruções precisas ao espectador;
- Nomear fenômenos que as imagens não são capazes de nomear como personagens, lugares e o tempo;
- Adicionar na narrativa a possibilidade do discurso direto, a partir da permissão das réplicas das personagens.

Nos efeitos considerados narrativos, o texto nas cartelas serve para contar a história com as seguintes funções:

- Ajudar a construir o mundo diegético do filme, estabelecendo no tempo e no espaço as imagens apresentadas e conseqüentemente construir o caráter dos personagens, nomeá-los e situá-los em um quadro de interpretação;
- Sintetizar as ações que não vemos no filme ou apresentar planos como resumos de ações, permitindo acelerar a história a ser contada;
- Modificar a ordem da sequência das imagens, antecipando a continuidade do filme. Porém, esse efeito causava a diminuição do suspense da história;
- Interromper o progresso da narrativa visual, criando um esclarecimento do que somente esta forma de narrativa não é capaz de transmitir.

Nagels (2012, p. 374) explica que nem sempre as cartelas foram entendidas como um complemento apropriado aos filmes. Elas eram constantemente criticadas como

uma intrusão literária em um ambiente que, de acordo com alguns críticos, deveria ser puramente visual. Dupré La Tour (2005, p. 471) defende que o uso das cartelas não pode ser tomado apenas como negativo, levando em consideração que as cartelas contribuíram com o surgimento da edição e também com a autonomia do filme narrativo, que era dependente da figura do comentador. Nesta pesquisa, entendemos a cartela como um método que atende e acrescenta à narrativa, e até pluraliza a linguagem cinematográfica, sem necessariamente diminuir o status do filme.

Além das cartelas, temos configurações gráficas nos créditos de abertura (figura 20), que também estavam presentes no cinema mudo. No ano de 1911, os atores e as personagens começaram a ser creditados na mesma cartela, dando início ao *star system* em Hollywood e ao uso dos créditos de abertura (DUPRÉ LA TOUR, 2005, p. 473).



Figura 20 - Créditos de abertura e título principal do filme *Metropolis* (1927) do diretor Fritz Lang.

Fonte: Acervo do site Art of the title.

Até os anos 50, os créditos de abertura não contavam com a elaboração visual dos créditos mais recentes. Las Casas (2006, p. 142) informa que Saul Bass, designer gráfico norte-americano, foi o responsável por revolucionar a forma de apresentação inicial dos filmes (figura 21). O autor explica que no meio da década de 1950, a relação entre o design e o cinema começou a mudar drasticamente, tudo por intervenção de Saul Bass. Horak (2014, p. 3), aponta Bass como um designer inovador, que produziu pôsteres e créditos de filmes para Hollywood, utilizando a iconografia e a narrativa

como linguagens. Desta forma, Bass transformou a forma como os créditos de abertura eram feitos até então.

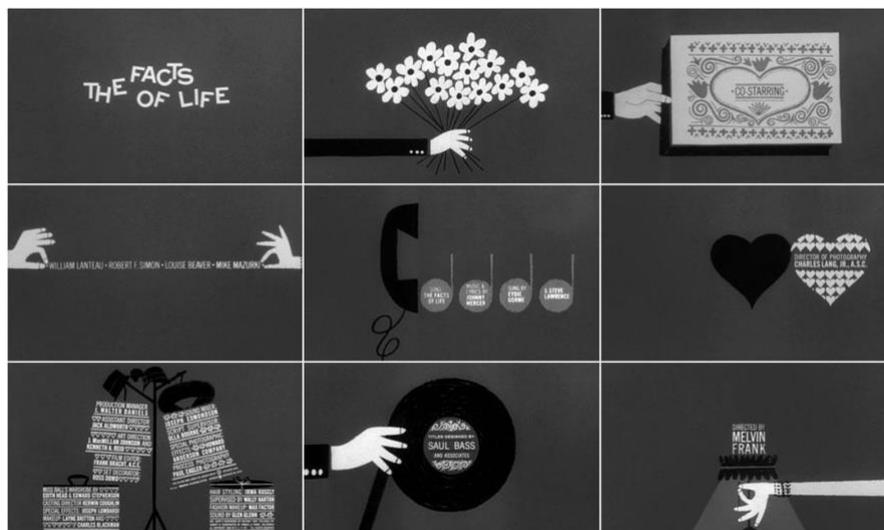


Figura 21 - Créditos de abertura de *The facts of life* (1960) por Saul Bass. Fonte: Acervo do site *Art of the title*.

Outra forma de articular a narrativa através dos elementos gráficos é a utilização de objetos gráficos filmados em cena, como cartas, cartazes e placas de rua. Assim, as informações são apresentadas de dentro da diegese, ao contrário do que é feito por meio das cartelas, que são extradiegéticas. Esse tipo de recurso permite a transmissão de mensagens ao espectador através do próprio universo fílmico. Aragão (2006) ainda divide os objetos gráficos filmados de acordo com sua ação na diegese. A divisão é feita entre objetos gráficos filmados que estão dispostos casualmente na cena (apenas como parte do cenário) e objetos gráficos filmados que estão dispostos de forma que o espectador o entenda como objeto que comunica uma informação sobre a história. Um exemplo dessa última categoria, é o telegrama recebido por Edith (figura 22) em *Retribuição* (1923). O telegrama fica alguns minutos em tela para que o espectador consiga ler a mensagem que seu irmão lhe enviou.



Figura 22 - Telegrama que Edith recebe em *Retribuição* (1923). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

4 METODOLOGIA DE PESQUISA

Neste capítulo discutimos o processo metodológico desta pesquisa, assim como a forma como ocorreu a análise da amostra. Apresentamos também o método de organização de informações históricas coletadas sobre os filmes que foram pesquisadas em acervos físicos e acervos online. Para além disso, explicamos o processo de elaboração da ficha de análise das configurações gráficas, assim como a interpretação dos resultados. O processo metodológico desta pesquisa pode ser dividido em três grandes partes: pesquisa bibliográfica, pesquisa histórica e observação sistemática.

4.1 Pesquisa bibliográfica

Em princípio, a pesquisa foi conduzida por meio da revisão bibliográfica de pesquisas que relacionam as áreas do cinema e do design. Em especial a dissertação *A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações* de Isabella Aragão (2006) e a dissertação *Design & cinema: an analysis of the graphic language as a narrative strategy in Hollywood's contemporary films* de Helena Machado (2020). Também ocorreu a revisão bibliográfica das pesquisas que compreendem o período do Ciclo do Recife, a partir das pesquisas de Cunha (2006, 2008, 2010), Araújo (2007, 2013, 2018) e outros autores. Nessa fase foram feitos fichamentos para um maior entendimento e organização das informações.

4.2 Pesquisa histórica

Após a fase da pesquisa bibliográfica, foram feitas investigações em acervos físicos e virtuais. As visitas aos acervos nos permitiu coletar e catalogar materiais que tinham relação com os filmes da amostra. Foram coletados documentos que fizeram parte da história do cinema pernambucano como notícias e anúncios de jornais e revistas, além dos filmes selecionados. Todo o material foi organizado e catalogado em planilhas na nuvem para facilitar qualquer consulta posterior.

A investigação histórica sobre o artista gráfico responsável pelas cartelas também se sucedeu por meio de pesquisa em acervos como o acervo de periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Nesta fase, também realizou-se a observação dos periódicos que circulavam na cidade do Recife na década de 1920: *A Pilheria*, *Revista da Cidade*, *Rua Nova* e *Revista do Norte*. Alguns dos periódicos observados não foram produzidos em Recife como a *Cinearte* (RJ) e a *Para Todos* (RJ), porém em ambos foram encontradas informações sobre os filmes da amostra. Através deles descobrimos informações sobre o movimento do Ciclo e ao mesmo tempo observamos as composições estéticas para elaborar possíveis semelhanças em relação aos nossos artefatos.

4.2.1 Acervos documentais

Para a realização desta pesquisa, ocorreram visitas a acervos públicos a fim de encontrar informações sobre nosso tema. Durante o primeiro ano, foram coletados documentos sobre as cartelas, assim como textos e materiais de divulgação que fazem referência aos filmes. Os acervos físicos visitados foram a Biblioteca do Estado de Pernambuco (BPE); a Vila Digital e a Cinemateca Pernambucana, pertencentes a Fundação Joaquim Nabuco. Os acervos online pesquisados foram os da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, da Fundação Joaquim Nabuco e do Portal Domínio Público.

4.2.2 Catalogação, categorização e organização do acervo de documentos pesquisados

O material gráfico encontrado foi catalogado em planilha (apêndice A) para facilitar a organização dos documentos encontrados (figura 23). Entre os tópicos da planilha, podemos listar: artefato pesquisado, local onde o documento foi encontrado, termos utilizados para encontrar o documento no acervo online, link da página do acervo onde o artefato foi encontrado e link da pasta na nuvem onde o documento está localizado. Também foram listados os acervos que foram visitados e a quantidade de artefatos encontrados em cada um.

ARTEFATO PESQUISADO	LOCAL	TERMOS ENCONTRADOS
Periódicos		
A Pilheria (PE)	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	Fininho
Revista da Cidade (PE)	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	
História da Imprensa Pernambucana	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	Fininho (Fausto Silvério Monteiro)
Diário de Pernambuco	Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional	Fininho, Almey Esteves, Ary Severo, Aurora Film
A Província	Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional	
Jornal do Recife	Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional	Aurora Film
Revista Cinearte (RJ)	Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional	Fininho, Aurora Film

Figura 23 - Parte da planilha de organização dos artefatos encontrados em acervo. Fonte: própria autora

As imagens foram organizadas em pastas na nuvem de acordo com seu conteúdo. Podemos listar as seguintes pastas:

- Notícias sobre Fininho: Um compilado de notícias de jornais publicados durante a década de 1920 que contém fatos sobre Fausto Silvério Monteiro;
- Periódicos: Revistas publicadas durante a década de 1920 com notícias e anúncios sobre os filmes do Ciclo do Recife;
- Materiais gráficos: Pastas com o acervo do Ciclo do Recife encontrado na Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco e na Biblioteca pública do Estado de Pernambuco e que tenha relação com os desenhos feitos por Fininho. Ambos são acervos físicos.

Esses artefatos coletados nos permitiram conhecer mais sobre o objeto estudado. Desta forma, além das pesquisas bibliográficas, também contamos com documentos históricos para dar suporte a nossa pesquisa. A organização dos artefatos

encontrados foi essencial para a descoberta de possibilidades de pesquisa com os objetos dos acervos.

4.3 Observação sistemática

Em seguida, realizamos o procedimento de catalogação das configurações gráficas nos filmes da amostra. Elaboramos uma ficha de análise e a partir da mesma realizamos observações sobre o nosso objeto de pesquisa. Durante a catalogação das configurações gráficas utilizadas nos filmes, paralelamente preenchemos a ficha de análise. A ficha nos permitiu analisar as configurações gráficas utilizadas nos filmes de forma semântica e sintática. Após a averiguação das categorias analisadas, discutimos como se deu a articulação das configurações gráficas na narrativa. Além disso, discutimos as outras questões que essa pesquisa se propôs a investigar, como o sistema gráfico dos filmes.

O esquema de classificação de Aragão (2006) é utilizado de forma adaptada num método que chamamos de observação sistemática para analisar as configurações gráficas nos filmes no Ciclo do Recife. A partir do trabalho de Aragão (2006), é possível executar uma análise minuciosa do papel das configurações inseridas como parte da narrativa dos filmes da amostra. As categorias definidas pela autora são utilizadas na ficha de análise em conjunto com adaptações feitas por Machado (2020) e pela autora desta pesquisa.

As adaptações das classificações de Aragão (2006) utilizadas nessa pesquisa foram feitas a partir das especificidades do cinema silencioso. Assim, utilizamos apenas as categorias de modo de simbolização, quantidade de elementos, modos de simbolização das configurações compostas, diegese, configurações intradieéticas, relevância da informação e significação porque são as categorias que mais se adequam aos objetivos desta pesquisa e aos filmes selecionados.

Por outro lado, não utilizamos a categoria que indica o modo de obtenção, já que os filmes apresentam uma aparência uniforme; assim como não utilizamos a categoria de movimentação, pois as nossas configurações gráficas são majoritariamente estáticas.

Ademais, adicionamos uma categoria de função das configurações, adotada a partir da adaptação feita por Machado (2020). Os formatos mais comuns da manifestação dos elementos gráficos em filmes definiram categorias principais para identificar a função: créditos, cartelas e objetos gráficos filmados. A partir da classificação de funções principais de Machado (2020), adicionamos subdivisões de acordo com a função semântica na narrativa para tentar identificar alguma lógica no sistema gráfico dos filmes, por exemplo, cartelas informativas para apresentar personagens, para divisão de ato, para citação literária, para informar o espaço e o tempo da história e para apresentar diálogos.

Igualmente acrescentamos as categorias de cor e de tipografia. Algumas cartelas coloridas aparecem em um dos filmes da amostra indicando o processo de tingimento, que conferia cor aos filmes, comum no cinema silencioso. Esse processo altera as cores nas configurações gráficas analisadas.

A categoria sintática de tipografia foi adicionada para a identificação da quantidade de tipos numa mesma cartela e para identificar, quando possível, a presença de serifa em uma tipografia. A identificação da presença da serifa é baseado nas descrições formais que Dixon (2008, p. 27) utiliza em sua estrutura para descrever as formas das tipografias. A identificação da presença de serifa nos ajuda a separar em um primeiro nível as tipografias encontradas. Além disso, essa separação nos fornece informação acerca da escolha dos produtores dos filmes do Ciclo. Desta forma podemos entender detalhes sobre a produção. Por fim, foram adicionados alguns dados referentes a cada configuração gráfica, como localização temporal de cada uma no filme e transcrição de texto.

A ficha de análise⁷ foi feita e preenchida em uma planilha (apêndice B). Cada imagem foi identificada com a sua numeração e analisada de acordo com as classificações que citamos (figura 24).

⁷Antes de finalizar a ficha, realizamos um teste prévio com o objetivo de testar a ficha e a discussão. Um trecho (primeiros dez minutos) do filme *Retribuição* (1923), que também faz parte do Ciclo do Recife, foi analisado (apêndice C). Através do teste foi possível identificar categorias que fariam sentido para nosso objetivo final. Assim, a ficha de análise foi adaptada e finalmente aplicada nos filmes da amostra.

ID	Função principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto em tela

ID	Categorias sintáticas				
	Modo de simbolização	Quant. de elementos	Téc. de inserção	Tipografia	Cor

ID	Categorias semânticas		
	Diegese	Importância da informação	Significação

Figura 24 - Ficha de análise. Fonte: própria autora

4.3.1 Procedimentos da análise das configurações gráficas

Para a análise das configurações gráficas nos filmes da amostra foram executadas duas etapas: identificação e interpretação. A primeira etapa consistiu principalmente na observação dos filmes, na catalogação das configurações e preenchimento da ficha de análise da pesquisa e agrupamento das configurações. Essa primeira etapa auxiliou no entendimento tanto geral quanto mais específico das configurações gráficas de ambos os filmes. A segunda etapa, quantitativa e qualitativa, envolveu a criação de gráficos quantitativos que auxiliaram na discussão das relações entre as configurações gráficas e a narrativa do filme. O passo a passo deste processo, executado para os dois filmes da amostra, está detalhado a seguir:

Identificação

1. Os filmes do Ciclo do Recife foram selecionados.
2. Logo após, foram coletadas informações sobre os filmes, como diretor, ano e tempo de duração no site da Cinemateca Pernambucana.
3. Os filmes foram baixados do acervo da Cinemateca Pernambucana e assistido

pela primeira vez no computador em formato digital no player de vídeo VLC, sem nenhuma pausa para observações.

4. O filme foi assistido pela segunda vez com pausas para o preenchimento da ficha de análise (apêndice B). A cada aparição de uma configuração gráfica foi feito um *screenshot* da tela, independente de sua significação para a história.
5. Os *screenshots* ficaram gravados em pastas no computador e nomeados com o nome do filme seguido de um número que indica a ordem de aparição do *screenshot* em tela, por exemplo, AFilhadoAdvogado_1.
6. Um agrupamento foi gerado no software Indesign com as imagens posicionadas lado a lado e descritas de acordo com a sua função principal no filme: créditos, cartelas informativas e de diálogo e objetos gráficos filmados (apêndice D). Esta parte nos ajudou a quantificar as configurações gráficas presentes no filme e a gerar reflexões para segunda etapa deste processo. Esta visualização facilitou a interpretação das funções das configurações gráficas em relação ao filme.

Interpretação

1. Neste primeiro passo da segunda etapa ocorreu a contextualização do universo cinematográfico do filme e seu contexto histórico, que foi possível através das informações da Cinemateca Pernambucana, de livros especializados sobre o Ciclo do Recife, como *Nova história do cinema brasileiro* com textos de Luciana Araújo (2018), *A Utopia Provinciana: Recife, cinema, melancolia*, de Paulo Cunha (2010) e *Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*, de Paulo Cunha (2006), entre outros que pudessem ajudar na identificação do contexto histórico do filme.
2. Identificamos se existia um sistema gráfico no filme a partir dos resultados da ficha de análise. As categorias sintáticas foram essenciais para esta etapa. Outra maneira de constatar a existência desse sistema

gráfico foi utilizando o agrupamento das imagens com funções semelhantes (feitos durante a primeira fase) para a observação da existência de padrões gráficos entre as imagens.

3. A partir das categorias das configurações gráficas da ficha de análise, relacionamos as configurações gráficas com a narrativa do filme. Essa etapa nos permitiu discutir de que forma essas configurações são utilizadas na narrativa dos filmes mudos do Ciclo do Recife. Quando necessário, ocorreram novas observações no filme para confirmar as impressões. Também foram feitos novos *screenshots* de cenas, que foram salvos nas pastas de cada filme.
4. Para identificar as tipografias presentes nos filmes, foram feitos *screenshots* de cada tipografia encontrada (apêndice E), porém decidimos por identificar apenas as que aparecem com mais frequência nos filmes. O processo de identificação ocorreu por meio da comparação em sites especializados como o *What the font* e o *Fonts in use*, e através da busca em catálogos tipográficos do acervo de Isabella Aragão.
5. Para quantificar a presença de cada categoria de análise no filme foram gerados gráficos (apêndice F).
6. Para discutir os resultados de forma mais aprofundada, coletamos exemplos de cartelas de outros filmes mudos clássicos e materiais impressos, assim como ampliamos a fase de pesquisa bibliográfica para buscar referências sobre algumas influências encontradas, como tipografia moderna, *art nouveau*, etc.
7. As relações entre as configurações gráficas e a narrativa do filme analisado foram apontadas através de uma discussão final. Além de estabelecer o papel e as estratégias utilizadas nas configurações

gráficas nos filmes da amostra, revisando as definições feitas por Machado (2020) e apresentadas no capítulo anterior. Nesta etapa, também são feitos comentários acerca dos resultados das categorias da análise. É importante mencionar que optamos por apresentar os resultados da análise de cada filme subdivididos em: contextualização, configurações gráficas e conclusão.

5 A DIMENSÃO GRÁFICA NO CICLO DO RECIFE

Neste capítulo apresentamos a discussão acerca da dimensão gráfica nos filmes da amostra. Assim, também apresentamos os resultados obtidos através da observação da ficha de análise e através da transformação dos resultados em gráficos qualitativos.

5.1 Aitaré da praia

Aitaré da praia (1927) é um filme de enredo do Ciclo do Recife que se passa em sua maior parte no litoral, especificamente na praia fictícia de Tatiá (atual praia de Piedade em Pernambuco). A sua segunda versão, analisada em nossa pesquisa, é dirigida por Ary Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão. Durante o melodrama, é contada a história de amor proibida entre Cora (Almery Steves) e Aitaré (Ari Severo). Aitaré é um pescador pobre que é impedido de se relacionar com Cora devido às suas condições econômicas e devido aos seus antepassados. Entre idas e vindas, ambos desejam viver esse amor, que é impedido diversas vezes. O filme tem um tom nacional regionalista, que se estende durante toda a história, com várias cenas (figura 25) que reforçam a vida litorânea com imagens da praia durante o filme. Além do regionalismo, as tensões entre o modo de vida urbano e o modo de vida no interior são destacadas. É importante ressaltar que em *Aitaré* temos a influência da literatura, já que o roteiro foi baseado em um poema de Ademar Tavares, como indicou Ary Severo ([1974] 2013, p. 186) em entrevista.



Figura 25 - Cenas de *Aitaré da praia* (1927). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

5.1.1 Regionalismo e tensões entre o urbano e o rural

As intenções regionalistas são representadas em vários momentos ao longo do filme, que apresenta estratégias gráficas para exibir essas intenções. A temática regional foi uma resposta da produtora para escapar das críticas relativas à influência do cinema norte-americano e ao estrangeirismo presente nos seus outros filmes (ARAÚJO, 2013, p. 13). Assim, surge um filme que se apresenta mediante a exaltação das tradições.

No artigo *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*, de Luciana Araújo (2013), a autora debate sobre a capital pernambucana que estava em período de pleno esgotamento em relação à economia açucareira. Existia a busca pelo progresso e ao mesmo tempo uma nostalgia em relação aos costumes morais. O filme apresenta constantes articulações entre o moderno e o tradicional. Logo no início do filme, os textos das cartelas iniciais apresentam uma clara declaração ao nacionalismo regional, deixando para o espectador as suas intenções ideológicas:

Vede este poema talhado nos costumes dos nossos heróis jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido Nordeste e deixai que vibre em vossas almas o orgulho espontâneo de serdes irmãos destes bandeirantes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. AVE BRASIL!... (AITARÉ..., 1927).

Outro lado de *Aitaré* que podemos destacar é que ao mesmo tempo em que declara-se a favor dos costumes do campo, o filme não deixa de expressar as mudanças relacionadas a modernização capitalista na periferia do progresso.

Conforme Araújo (2013, p. 19), “em Aitaré da Praia a cidade se coloca como espaço não só da modernidade como também da reformulação da tradição, ajustando-a aos novos tempos.” Assim, temos um filme regionalista apresentado através do que era mais moderno em seu tempo: o cinema.

5.1.2 Configurações gráficas

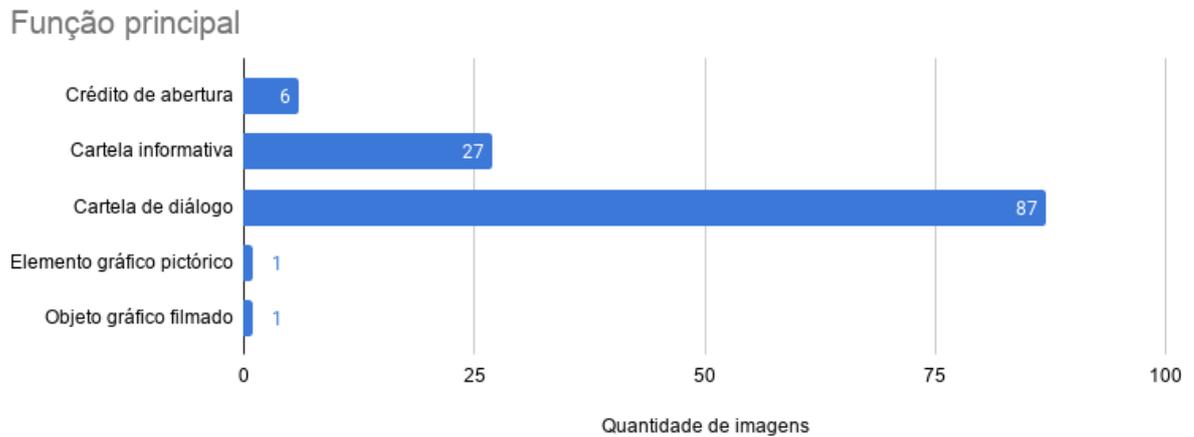
As configurações gráficas são parte da narrativa do filme e geram significados a partir da sua utilização. A seguir vamos discutir como as configurações gráficas se manifestam especificamente em *Aitaré da praia*.

5.1.2.1 Cartelas informativas e cartelas de diálogo

As cartelas de *Aitaré da praia* são parte essencial do filme e funcionam em complementaridade com as imagens filmadas. É importante compreender que nem toda configuração gráfica é cartela, mas toda cartela se caracteriza como configuração gráfica. Logo, como temos um conjunto expressivo de cartelas, entendemos que elas têm um papel significativo no filme.

Ao todo, somadas, temos no filme um conjunto de 114 cartelas de um total de 122 configurações gráficas (gráfico 1). As cartelas, posicionadas entre as imagens filmadas, são todas extradiegéticas. Apesar de não fazer parte da diegese, elas guiam a história em constante complementaridade com as imagens. Os elementos gráficos verbais das cartelas cumprem a função de transmitir informações ao espectador que somente as imagens sem som não seriam capazes, principalmente, as falas dos personagens. Se esses textos escritos não fossem exibidos, não saberíamos, por exemplo, o nome dos personagens. Desta forma, as cartelas têm um papel importante como parte da narrativa.

Gráfico 1 - Função principal das configurações gráficas em *Aitaré da praia*.



Fonte: própria autora

Ainda podemos considerar, conforme Gaudreault e Jost (2009, p. 90), que as cartelas tinham como um de seus objetivos controlar a comunicação entre o filme e o espectador. No caso de *Aitaré da praia*, é possível encontrar mensagens nacionalistas exaltando a ambientação ao longo de todo o filme, como o seguinte poema (figura 26), inserido durante as cenas: “Uma barquinha branca...Uma cabana / E em volta da cabana, - Coqueiraes... / O mar em frente... A vida soberana / De ser pobre e pescador... / Viver feliz com o teu amor / E - nada mais” (AITARÉ..., 1927). As cartelas cumprem um papel decisivo no reforço a essa ideologia regionalista no desenvolvimento da trama.

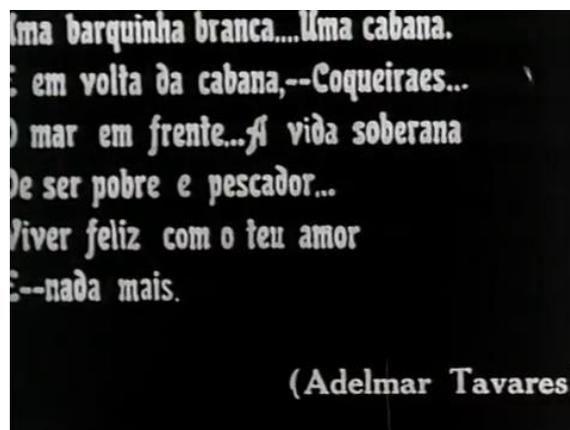


Figura 26 - Cartela com citação nacionalista em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Na maioria das cartelas é possível encontrar todos os modos de simbolização das configurações gráficas. Como eles são predominantemente utilizados em conjunto, como podemos ver no exemplo da figura 27, as cartelas se caracterizam também como compostas heterogêneas. Essa característica de usar nas cartelas outros elementos gráficos além dos verbais faz parte do sistema gráfico do filme que, ao longo de sua duração, conta com a presença de 108 exemplares com uma combinação de texto, desenhos (elementos pictóricos) e molduras (elementos esquemáticos). As ilustrações apresentadas nas cartelas, por exemplo, funcionam como uma forma de releitura e reforço para algumas imagens apresentadas no filme, a seguir discutiremos essa relação com mais detalhes.



Figura 27 - Cartelas de *Aitaré da praia* com todos os modos de simbolização das configurações gráficas. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A partir da observação de alguns filmes considerados clássicos e lançados no mesmo período, como *O encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein e *Sally of the Sawdust* (1925) de D.W. Griffith, percebemos que o uso de ilustrações em cartelas de filmes da grande indústria durante o mesmo período já não era algo tão comum (figura 28).

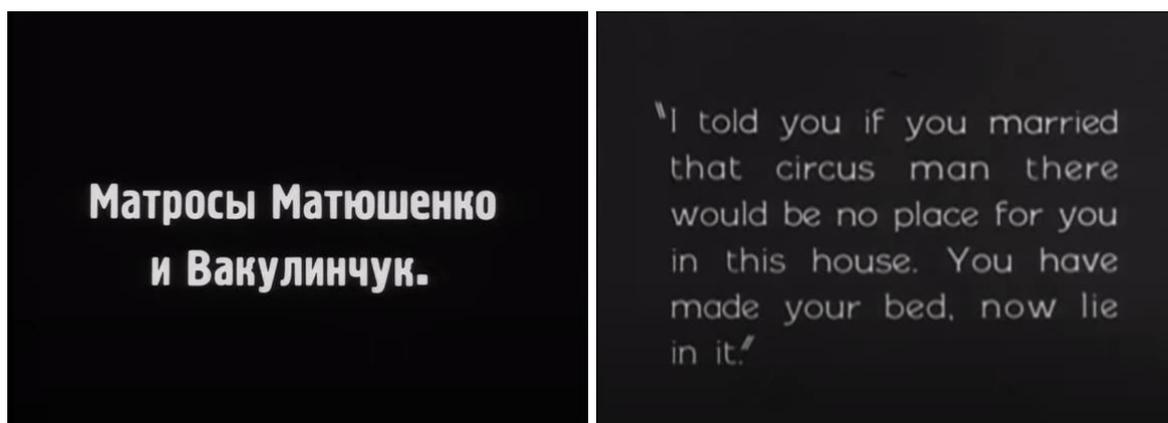


Figura 28 - Cartelas de *O encouraçado Potemkin* (1925) e de *Sally of the Sawdust* (1925). Fonte: acervo do site *The movie title stills collection*.

Isso torna a escolha de utilizar ilustrações nas cartelas uma espécie de desconexão com os filmes do cinema da grande indústria lançados na mesma época. Sobre o assunto, Cunha (2010, p. 195) explica que “é possível que no processo de absorção da linguagem do cinema europeu e americano na periferia do capitalismo, tenha havido um intervalo médio de vinte anos para que certas figuras retóricas fossem vistas e compreendidas e finalmente empregadas na produção final”. Logo, os filmes podem ser caracterizados ainda como filmes do Primeiro Cinema. Se observarmos as cartelas de produções anteriores, que foram anunciadas em periódicos que circulavam em Recife, como *The Boat* (1921) (figura 29), filme de Buster Keaton, e *The Hunchback of Notre Dame* (1923) (figura 30), filme de Wallace Worsley, podemos encontrar o uso de ilustrações. Isso reforça o fato de que os filmes chegavam com um certo atraso na cidade, fazendo com que as referências do grupo fossem defasadas.



Figura 29 - Cartelas com ilustrações em *The Boat* (1921). Fonte: acervo do site *The movie title stills collection*.

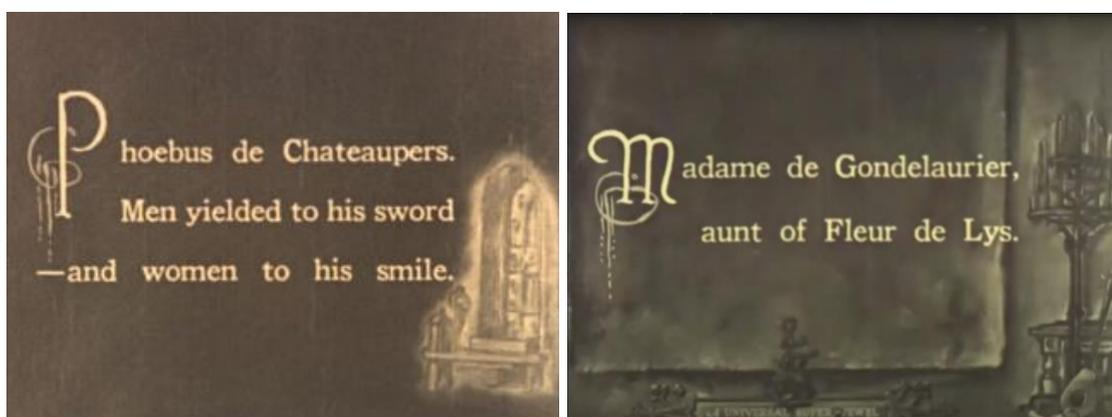


Figura 30 - Cartelas com ilustrações em *The Hunchback of Notre Dame* (1923). Fonte: acervo do site *The movie title stills collection*.

Assim, percebemos que existia um certo atraso em relação a estética utilizada nas cartelas das produções citadas. Porém, embora o uso de ilustrações e molduras indiquem atraso estético em relação ao cinema do grande circuito, inferimos que essa escolha de projeto, na verdade, signifique no contexto do Ciclo do Recife, um esforço de produção. Sabemos das preferências e cuidados de Jota Soares em relação aos seus filmes, logo não acreditamos que o uso de ilustrações e decorações seja apenas um mero atraso estético, mas que também seja uma escolha para valorizar o projeto aos modos de seus produtores.

Como as cartelas têm uma relação direta com a área do Design da Informação, exploraremos a seguir os elementos gráficos das mesmas separadamente.

Elementos verbais

O elemento central das cartelas é o texto. Através do conteúdo do texto, as cartelas são divididas entre cartelas informativas e cartelas de diálogo, como já explicado anteriormente. *Aitaré da praia* tem 27 cartelas informativas e 87 cartelas de diálogo. De início, subdividimos as cartelas em subtemas de acordo com o conteúdo de seu texto: cartelas informativas para apresentar personagens, para divisão de ato, para citação literária, para informar o espaço e o tempo da história, para apresentar diálogos e para continuar a história. Essa subdivisão foi feita numa tentativa de entender a lógica do sistema gráfico do filme e para compreender a função das cartelas como um todo. Entretanto, foi entendido que o padrão gráfico das cartelas de *Aitaré da praia* não se baseia na subfunção de cada cartela, como veremos mais à frente.

O filme carrega um tom melodramático em toda a história. Como explica Cunha (2010, p. 117), logo no início o filme apresenta uma cartela invocando a obra do poeta pernambucano Aldemar Tavares que, segundo o autor, era reconhecido como o príncipe dos trovadores brasileiros. A obra de Ademar Tavares “vai se caracterizar por três elementos muito importantes para o cinema do Ciclo do Recife: o romantismo, o lirismo e a sensibilidade exacerbada” (CUNHA, 2010, p. 117). Como informado anteriormente, o filme é baseado nesse primeiro poema que aparece no filme. Portanto, os textos de *Aitaré* são sempre exagerados e carregados de sentimentos, como é comum ao melodrama.

Além do reforço ao regionalismo e do melodrama, um dos pontos que chamam atenção é a tensão entre a mentalidade urbana e a do interior. Como reforço dessas tensões, algumas cartelas de diálogo marcam as falas de personagens considerados caipiras, por exemplo, “Após entonce cá sua licencia” e “sustente méste” (figura 31). Além das aspas nas frases, a gramática está alterada para pontuar as diferenciações na maneira de falar. Essa é uma das estratégias para representação de estereótipos através do uso de palavras escritas no filme.



Figura 31 - Cartelas de diálogo de personagens caipiras em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em parte do filme, é possível acompanhar a inserção de letreiros com citações literárias ufanistas de modo a fazer o espectador se envolver com o tema. Esse é um dos exemplos de estratégia contida nas configurações gráficas para transmitir o regionalismo. As citações aparecem em cartelas de fundo preto (figura 32). Araújo (2013, p. 15) reforça sobre as mesmas o caráter de valorização das cenas do litoral e afirma que as citações “privilegiam autores nordestinos e contribuem tanto para reforçar a ambientação quanto à guisa de comentário para cena”. Entre os autores citados estão Ademar Tavares, Medeiros e Albuquerque, Milciades Barbosa, José de Alencar e o poeta francês Victor Hugo, todos eles refletem perfeitamente a ideologia que o filme quer transmitir.

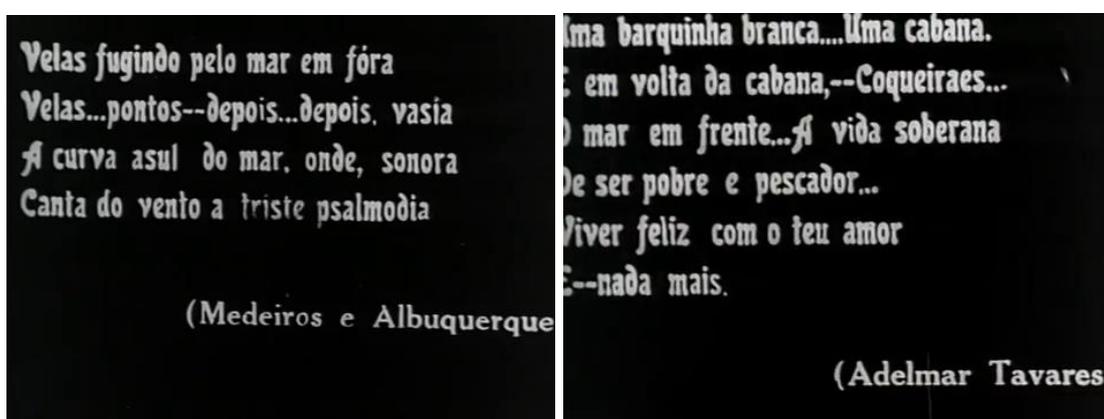


Figura 32 - Cartelas com citações ufanistas e exageradas de autores nordestinos em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em outras cartelas (figura 33), vemos um exemplo onde o tom dramático da fala dos personagens é marcado por meio da tipografia em caixa alta. A dramaticidade da cena é passada através do conjunto da imagem fílmica e da mudança formal da tipografia. Logo, aqui temos uma estratégia de transmitir o sentimento em cena por meio de elementos gráficos verbais. Por meio desta cartela, percebemos como a tipografia era utilizada no filme para causar as sensações necessárias à história. O tom do melodrama é reforçado por meio da tipografia em cinco cartelas.

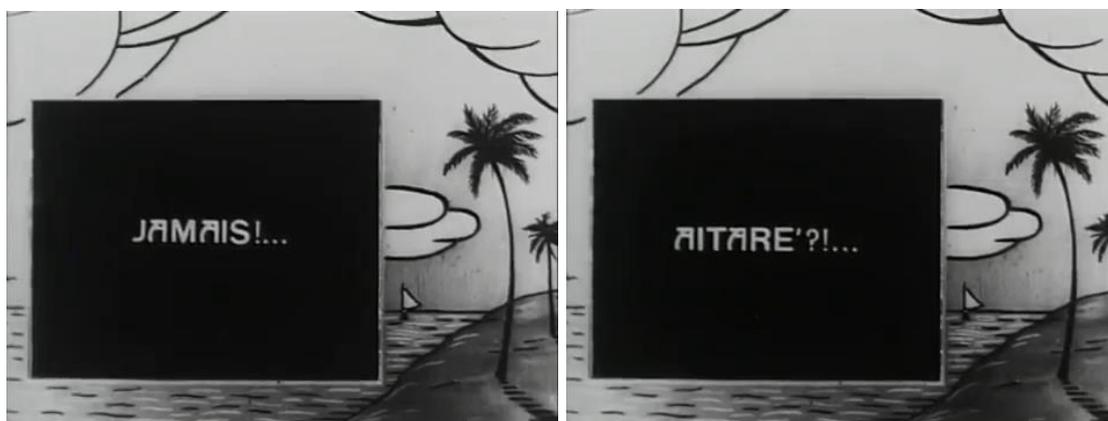


Figura 33 - Diálogo de personagens em *Aitaré da praia* escritos em caixa alta. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Além das referências a dramaticidade e a ideologia, o filme apresenta outras estratégias utilizadas como demarcação da informação em cena. A modificação da tipografia, por exemplo, com a utilização de um tipo serifado e o uso de aspas, é utilizada para representar o canto dos personagens. Nas cartelas apresentadas durante esta cena (figura 34), a tipografia é modificada indicando que uma música está sendo cantada. Mais um recurso de mudança tipográfica que é utilizado para demarcar ações dentro do filme.

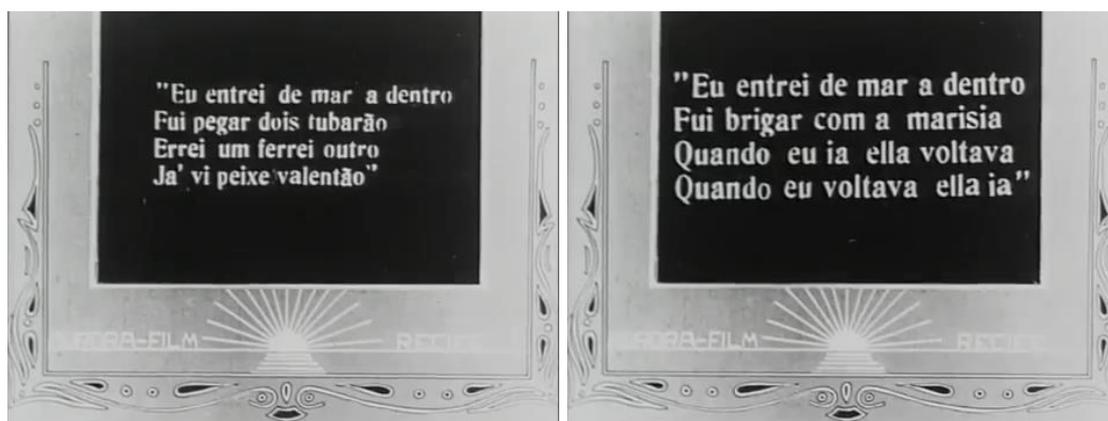


Figura 34 - Diálogo onde está representado a letra de uma música sendo cantada em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Conforme Lupton e Phillips (2015, p.115) definem, “a hierarquia é transmitida através de variações de escala, valor, cor, espaçamento, posicionamento e outros sinais”. Além de demarcar a dramaticidade das cenas, os elementos verbais também são alterados em alguns momentos para promover a hierarquização entre informações do texto. Nos exemplos da figura 35, as cartelas utilizam como estratégias hierárquicas tipos, posições e tamanhos diferentes, indicando a preocupação em diferenciar a informação. Uma tipografia sem serifa é utilizada para apresentar a informação principal (em tamanho maior) e outra com serifa é utilizada para indicar os atores que interpretam os personagens (em tamanho menor e em posição diferente). No filme, essa variação foi utilizada em algumas cartelas por meio de mudança tipográfica e mudança de tamanho, indicando informações diferentes. Ambas são estratégias de design da informação.

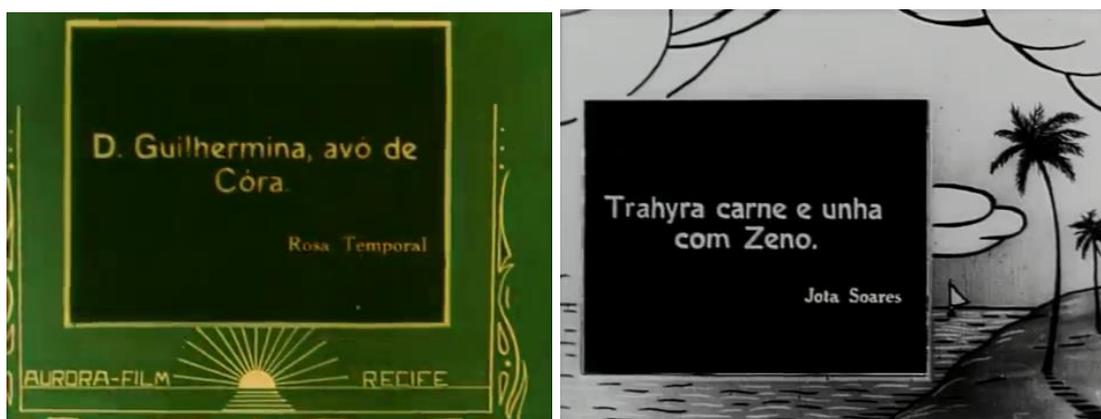


Figura 35 - Cartelas apresentando personagens em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

O posicionamento do texto centralizado é presente em praticamente todas as cartelas, embora houvesse algumas mudanças de posição, conforme mencionado acima. Desta maneira, podemos afirmar que existe também um modo de organização dos elementos verbais. Aqui também podemos inferir uma influência de materiais impressos, ao observar que os anúncios nos periódicos locais comumente apresentavam essa centralização do texto, como observamos mais a frente.

Sobre as relações entre as cartelas do filme e os materiais da imprensa, é importante lembrar do já mencionado diretor Jota Soares, membro significativo do Ciclo do Recife e responsável pelos títulos mais importantes do movimento. Segundo Cunha (2006, p.11), ele era exigente com a diagramação e com a estética de seus filmes. Após o final do movimento, Jota Soares se tornou jornalista, colaborando com o *Jornal Pequeno*, *Diário da Tarde* e *Folha do Recife*. Durante a década de 1960, manteve uma coluna semanal sobre o Ciclo do Recife no *Diário de Pernambuco*, a qual fazia questão de ir para a redação organizar a sua própria diagramação utilizando vinhetas e decorações consideradas ultrapassadas para a década de 1960 (CUNHA, 2006, p.11).

Sobre o assunto, Cunha (2006, p. 11) informa o fato de “a direção do jornal não aprovar nem o estilo do texto [...] nem a forma da diagramação (controlada pelo próprio autor, que ficava junto aos gráficos na oficina do jornal para definir os seus curiosos negritos, itálicos e vinhetas)”. A coluna de Jota Soares foi publicada no livro

Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares com organização de Paulo Cunha (2006).

Além da influência de Jota Soares, um dos fatores que devem ter contribuído para essa influência entre produções gráficas e audiovisuais é a participação de vários funcionários das gráficas da cidade como responsáveis pela produção dos filmes, como afirma Cunha (2010). Em entrevista para o MISPE⁸ em 1973, Ary Severo, por exemplo, declara que um dos atores do filme era dono de uma tipografia: “Oséias Torres de Lima, que tinha uma tipografia” (SEVERO, [1973] 2006, p.175).

Sabemos também que a Olinda-Films, uma das produtoras entre as várias que abriram e fecharam no período do Ciclo, era composta por funcionários de gráficas e jornais. Sobre a produtora, Araújo (2018, p. 156) informa: “era uma iniciativa de operários das oficinas gráficas locais, tendo como principais integrantes Chagas Ribeiro, Horácio de Carvalho e Lourenço Cysneiros”. Assim, é possível inferir que esses trabalhadores da mídia impressa influenciaram de maneira direta nas configurações gráficas em filmes do movimento.

Conforme destacamos anteriormente, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica tem relação com a linearização da narrativa, o que convencionou a adaptação de ficções provenientes da literatura. Portanto, as cartelas do cinema norte-americano também refletiam os formatos encontrados em livros. Logo, se esses filmes foram influenciados pelo texto escrito e pela literatura, as cartelas e créditos de abertura também foram. Como mostram muitas das narrativas e apresentações de filmes norte-americanos, temos muitas semelhanças com as apresentações e tipografias das páginas de livros impressos (LAS CASAS, 2006, p. 70). Como exemplo, temos as cartelas de *Peter Pan* (1924) (figura 36), filme de Herbert Brenon, a partir da adaptação do livro de James M. Barrie. Nesse filme, as cartelas se apresentam como páginas de livros usando grandes capitulares ornadas.

⁸ Museu da Imagem e do Som de Pernambuco.

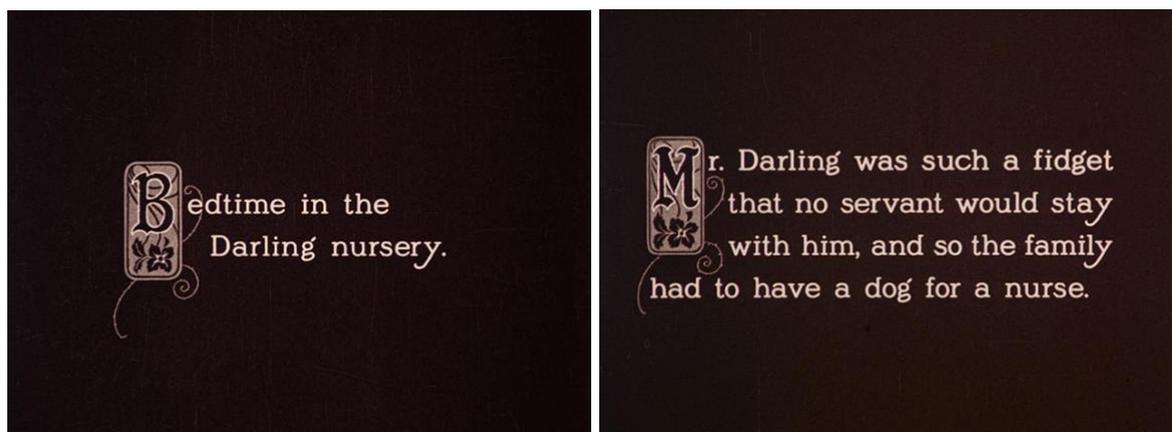


Figura 36 - Cartelas do filme *Peter Pan* (1924). Fonte: acervo do site *The movie title stills collection*.

No caso pernambucano, podemos perceber semelhanças com as páginas das revistas que circulavam no período, mencionadas anteriormente. Conforme Melo e Ramos (2011, p. 64), o clima de modernidade é movimentado pelas revistas, que se multiplicaram logo no começo do século XX.

Também levando em consideração a chegada da modernidade, *A Pilheria* é considerada “uma das muitas revistas engajadas com os ideais modernistas” (MELO e RAMOS, 2011, p. 136). A possível influência também deve-se ao fato de que os anos 1920 representam a consolidação do mercado de revistas. Conforme Cardoso (2009, p.152), houve a “consolidação de avanços técnicos e de linguagem promovidos ao longo das duas primeiras décadas do ‘velho’ para o novo século”. Portanto, a possível influência se relaciona e corrobora com os ideais desejados pelos membros do movimento. Em uma das cenas finais do filme, por exemplo, vemos Aitaré na cidade, lendo a revista *Para Todos* (figura 37) de 29 de agosto de 1925⁹, como um típico representante da burguesia recifense.

⁹ A edição da *Para Todos* de 29 de agosto de 1925 incluiu em suas páginas informações acerca das produções do Ciclo do Recife e trazia fotografias de Rilda Fernandes, atriz que participou de alguns filmes do movimento.



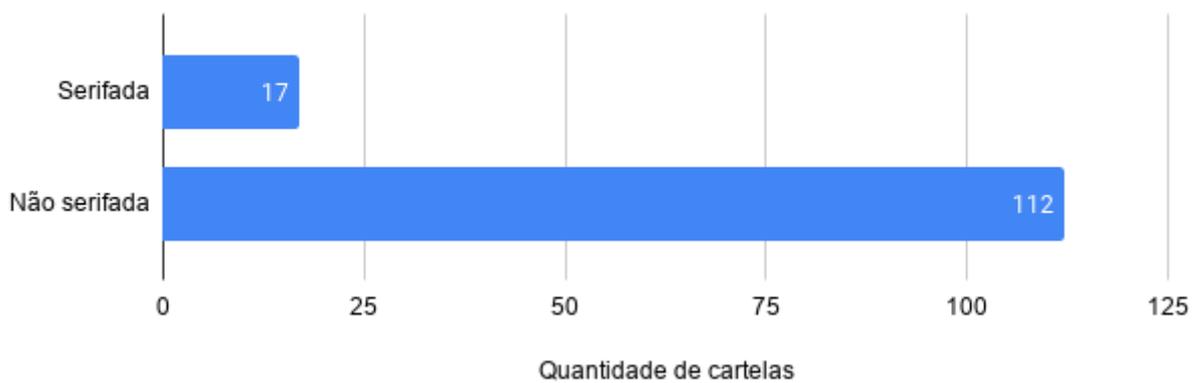
Figura 37 - Aitaré lendo a revista *Para Todos* de 29 de agosto de 1925 quando o personagem adquire os modos da burguesia recifense. Fonte: Cinemateca Pernambucana e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Tipografia

Para uma melhor análise das tipografias no filme, geramos um gráfico (gráfico 2) com a indicação sobre a presença de serifa no tipo. Identificamos que a maior parte da tipografia utilizada em *Aitaré da praia* não possui serifa. Sobre os tipos sem serifa, Aragão (2016, p. 143) explica que seu surgimento ocorreu durante a virada do século 19 para o século 20. Para Tschihold, “a face característica do começo do século 20 é indubitavelmente sem serifa” (TSCHIHOLD [1925] 2007, p.198 apud ARAGÃO, 2016, p. 145). Assim, o tipo escolhido faz sentido no contexto de implementação do progresso na cidade do Recife, já que os tipos sem serifa eram o símbolo de modernidade em se tratando de tipografia durante o período.

Gráfico 2 - Serifa nas tipografias em *Aitaré da praia*

Presença de serifa nos tipos encontrados em cada cartela



Fonte: própria autora

No filme, o desenho original da tipografia mais encontrada nos letreiros foi desenvolvido pela J. G. Schelter & Giesecke, em 1890, na Alemanha como Columbus (figura 38). A Columbus “é um tipo sem serifa comercializado no Brasil pela carioca Fundação de Typos Henrique Rosa, uma das maiores empresas do setor na virada dos séculos XIX e XX” (CONSTANTINO e ARAGÃO, 2019, p. 2139). O tipo é utilizado na maioria das cartelas, onde encontramos cerca de 111 ocorrências da mesma tipografia.

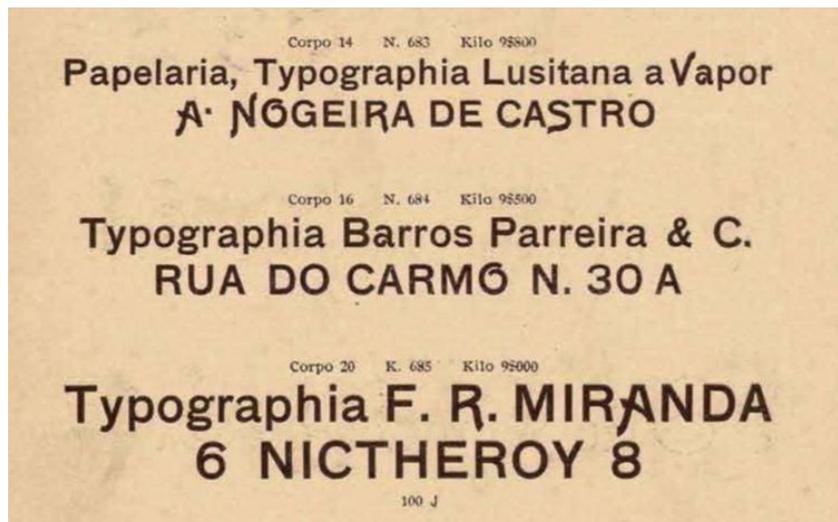


Figura 38 - Fontes da Fundação de Typos Henrique Rosa.

Fonte: Acervo de Isabella Aragão.

Ao observar edições de periódicos como *A Pilheria*, *Rua Nova*, *Revista do Norte* e *Revista da Cidade* que circulavam durante o mesmo período em Recife, é possível encontrar a mesma tipografia utilizada nas cartelas da película. Portanto, essa tipografia também aparece em várias edições da revista *A Pilheria* (figura 39), como em uma edição de janeiro de 1927 (VIDA..., 1927). Vale lembrar que Fininho, responsável pelos letreiros e ilustrações de *Aitaré da praia*, também forneceu seu trabalho para as revistas e jornais do período, incluindo a revista *A Pilheria*.

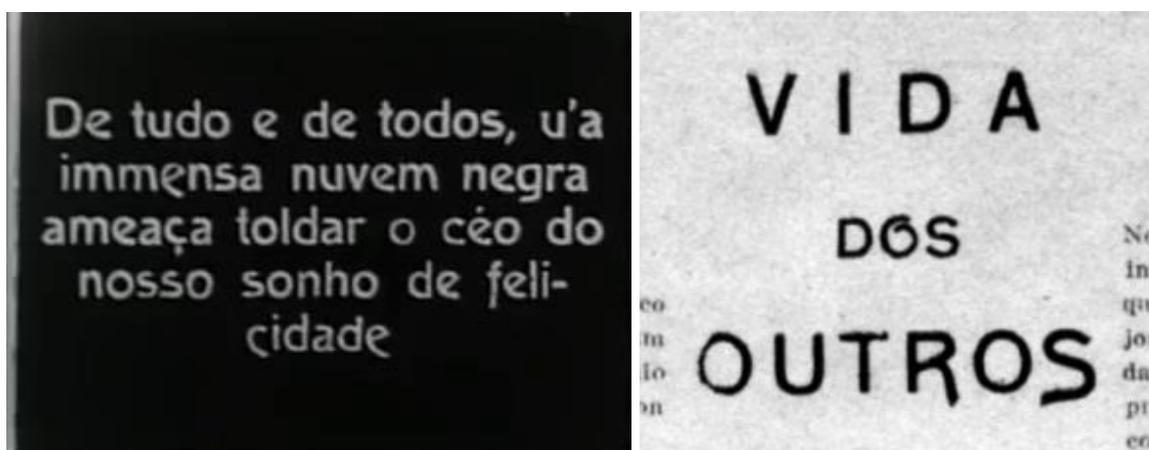


Figura 39 - Cartela de *Aitaré da praia* e trecho da revista *A Pilheria* de 1927 com a mesma tipografia.
Fonte: Cinemateca Pernambucana e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Elementos pictóricos

As ilustrações das cartelas também contribuem com a finalidade de expor ideias de regionalismo na película. Cunha (2010, p. 116) nos informa que “algumas pinturas de Mário Nunes podem ser comparadas a enquadramentos de *Aitaré da Praia*. O estilo de Mário Nunes é modelo para planos do Ciclo do Recife”. Assim, as ilustrações de Fininho podem fazer referência às paisagens litorâneas exaltadas no filme, que também contemplam o estilo de Mario Nunes (figura 40).

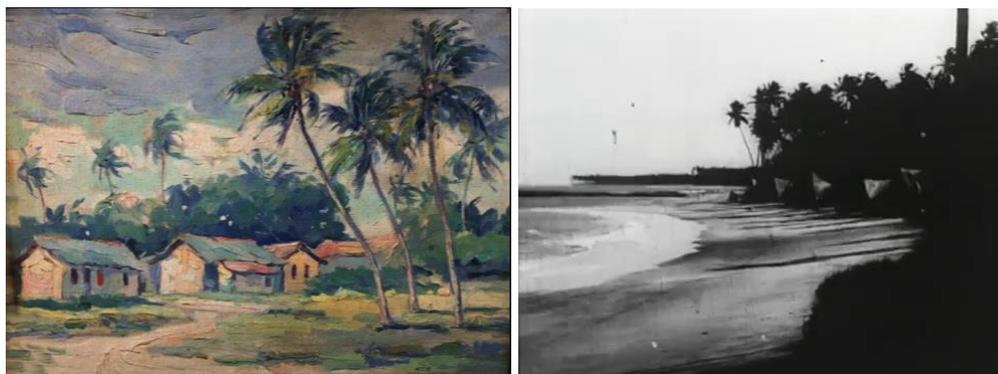


Figura 40 - Pintura de Mário Nunes de paisagem litorânea e enquadramento em *Aitaré da praia*.

Fonte: acervo Arte Maior Leilões e Cinemateca Pernambucana.

Ao todo são apresentadas cinco ilustrações durante o filme, todas produzidas e assinadas por Fininho. As três primeiras ilustrações (figuras 41, 42 e 43), que aparecem em 60 cartelas do filme, representam o ambiente litorâneo da praia isolada de Tatiá, onde vivem Cora e Aitaré. Em uma delas (figura 43), a praia é representada à noite, fazendo alusão a uma cena da festa que acontece na casa do capitão Affonso. As outras duas ilustrações apresentam, respectivamente, (figura 44) o ambiente urbano (3 cartelas), que é representado por prédios e bondes, em referência ao momento em que Aitaré se encontra na cidade; e a casa (figura 45) onde Cora vai morar (4 cartelas) após se mudar para Recife.

A maioria das ilustrações reforçam a ideia de nacionalismo regional, com os coqueiros, o mar e o ambiente simples. Desta forma as ilustrações também fazem parte das estratégias gráficas para transmissão da temática principal do filme. Elas atuam em conjunto com os textos apresentados. As ilustrações também ajudam a reforçar a ambientação de cada cena, se temos cenas na praia, por exemplo, as cartelas que aparecem entre essas cenas terão ilustrações do litoral. A seguir, temos um comparativo das ilustrações com as imagens que se apresentam próximas a cada cartela. Na comparação é possível perceber algumas semelhanças.



Figura 41 - Cartela com ilustração de cena litorânea em *Aitaré da praia* e imagem litorânea do filme.
 Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Figura 42 - Cartela com ilustração de cena litorânea em *Aitaré da praia* e imagem litorânea do filme.
 Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Figura 43 - Cartela com ilustração de cena litorânea em *Aitaré da praia* e imagem litorânea do filme.
 Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Figura 44 - Cartela com ilustração de cena urbana em *Aitaré da praia* e imagem urbana do filme.

Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Figura 45 - Cartela com ilustração de cena da casa onde Cora foi morar em *Aitaré da praia* e imagem da casa no filme. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Assim, os elementos gráficos pictóricos das cartelas são apresentados de acordo com a parte da história em que o filme se encontra, outro exemplo, é na transição de Aitaré para a cidade. As cartelas têm a ilustração de um prédio e de um bonde, o que implica mudança de ambiente. Está é a lógica da ordem em que as ilustrações aparecem durante o filme, indicando a organização na produção.

Os desenhos têm um estilo semelhante as ilustrações que Fininho produziu para o *Jornal do Recife*, a qual mencionamos anteriormente no capítulo sobre o Primeiro Cinema e o Ciclo do Recife. Todas as ilustrações de Aitaré tem traços feitos a mão. Quatro das ilustrações apresentam sombreado no fundo, formando uma espécie de degradê. Porém, mesmo que uma das ilustrações não apresente este fundo sombreado, ainda é possível ver uma unidade de estilo nas cinco ilustrações.

As ilustrações de *Aitaré da praia* são consistentes no estilo e apresentam uma forma de representação não realista. As paisagens ilustradas também se encontram distantes ao olho do observador, como em um plano geral. Os desenhos apresentam um contorno limpo, sem muitas hachuras. Esse contorno é percebido de forma mais enfática na cartela que representa a cidade (figura 44) e nas nuvens nas ilustrações de paisagem (figura 41, 42 e 43).

A ilustração que representa o ambiente urbano (figura 44) da cidade do Recife é a que mais apresenta variações em relação às outras. A ilustração da cidade é a que mais representa a cidade e a modernidade, e é a menos rebuscada no estilo, não apresentando o sombreado e acabamentos das outras. Essa característica pode ser explicada por Araújo (2013, p. 15) que indica que “ao contrário do litoral que precisa ser enaltecido por meio de belas paisagens e por planos de teor documental, o espaço urbano dispensa uma construção mais incisiva. É como se seu valor estivesse dado de antemão”. Assim, quase não vemos mais detalhes relacionados a cidade, os personagens antes interioranos já se apresentam completamente inseridos no espaço urbano.

Em comparação com o uso de várias tipografias, também podemos perceber algumas diferenças nas formas das ilustrações. Como exemplo, temos variação na posição dos elementos nas três cartelas que representam a praia de Tatiá (figuras 43, 44 e 45). Nessas cartelas há uma alteração na posição dos coqueiros e algumas variações menores em relação a outros elementos, como os barcos. Entre as três ilustrações de paisagem, uma é modificada claramente para indicar o momento da festa (figura 45). As outras duas representam variações do mesmo ambiente, porém uma das ilustrações (figura 43) apresenta o nome da Aurora-Filme em conjunto com o sol que é o símbolo da produtora, além de ter a adição de algumas pequenas casas. Essas duas ilustrações (figuras 43 e 44) aparecem sem uma ordem definida durante as cenas que acontecem em Tatiá. Podemos inferir que as duas funcionam como uma espécie de variação para as cenas que ocorrem na praia, já que não possuem ordem exata na sua apresentação.

Elementos esquemáticos

Mesmo que esses elementos não sejam parte das informações principais das cartelas, eles são utilizados principalmente na forma de molduras para decorá-las. Conforme definições de Engelhardt (2002, p. 129 apud Aragão, 2008, p. 4), elementos gráficos podem cumprir o papel de elementos informacionais, referenciais ou decorativos em referência a sua interpretação. A moldura utilizada em algumas cartelas (figura 48) cumpre o papel de elemento decorativo.

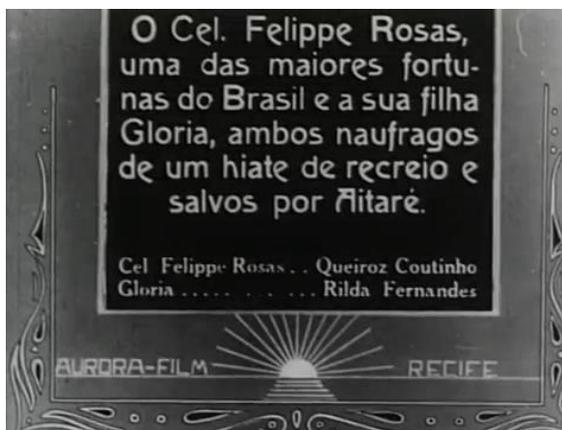


Figura 46 - Cartela com moldura em *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Essa mesma moldura aparece em 40 cartelas. Se retirarmos a moldura a informação principal se mantém intacta. Porém, a decoração corrobora com a estética do filme. Molduras em estilo *art nouveau* podem ser encontradas nas revistas de variedades como a Revista *Rua Nova* (CASA..., 1924) que circulavam na cidade (figura 47) e que utilizavam vinhetas¹⁰ em suas composições. Acreditamos que essas decorações e ornamentos façam parte das influências encontradas nas revistas já mencionadas. Conforme Meggs (2009, p. 249), “o *art nouveau* se tornou a fase inicial do movimento moderno, preparando o caminho para o século XX mediante rejeições

¹⁰ De acordo com Arthur Arezio ([1936] 2017, p. 337) em seu *Dicionário de termos tipográficos*, vinhetas são caracterizadas como “estampa, adorno ou pequenos clichês em um só ou em diferentes desenhos com que se formam tarjas e outros trabalhos tipográficos independentes ou em combinações distintas. Pequena gravura para ornar ou ilustrar um livro. Ornamentos tipográficos.”

anacrônicas do século XIX”. Segundo o autor, o *art nouveau* prosperou por cerca de duas décadas e tem como característica visual as linhas orgânicas em referências as folhas e as plantas: “gavinhas, flores (como rosas e o lírio), pássaros (particularmente pavões) e a forma humana feminina eram motivos frequentes” (MEGGS, 2009, p. 248).



Figura 47 - Ornamentos em estilo *art nouveau* em anúncios da revista *Rua Nova* de 28 de agosto de 1924. Fonte: Portal Domínio Público.

Para além da moldura ornamentada, é possível observar em quase todas as cartelas um retângulo preto que funciona como suporte e que facilita a leitura do texto. Esse elemento gráfico cumpre o papel de elemento referencial. Conforme Aragão (2008, p. 4), por referencial entendemos configurações que ajudam na interpretação da informação, mas não necessariamente precisam ser ajustadas caso a informação principal mude.

5.1.2.2 Créditos de abertura

Os créditos de abertura ocupam cerca de um minuto. No início do filme temos uma mensagem ufanista (figura 48) direcionada ao espectador acerca da produção e da temática da película. A história é descrita como “um trabalho genuinamente nacional” (AITARÉ..., 1927).



Figura 48 - Cartelas iniciais de *Aitaré da praia* (1927). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Após esta primeira mensagem, é exibido o nome da Aurora-Film que aparece em uma animação tipográfica (figura 49). As letras surgem uma a uma e ao final formam o nome da produtora, em arco como se estivessem formando o sol. A animação do letreiro é ousada no que se refere ao dinamismo se levarmos em consideração as cartelas estáticas ao longo do filme.



Figura 49 - Formação do letreiro da Aurora-Films. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Ao fundo podemos ver a imagem do mar. Vale destacar que desde as primeiras imagens o nome da produtora está presente. Podemos relacionar a prática de inserir essa informação em vários locais com os filmes norte-americanos que também faziam o mesmo. Segundo Dupré La Tour (2005, p. 472), as tomadas poderiam ser protegidas por direitos autorais, fazendo com que a inserção de cartelas desse legitimidade para a exibição. Em *Aitaré da praia*, além do nome da produtora escrito na maioria das cartelas da abertura, temos também a ilustração de um sol nascente em grande parte delas, em clara referência ao nome da Aurora-Film. Assim, além da unidade pelo nome escrito da produtora, também temos o símbolo ilustrado do sol nascente, que é apresentado na maioria das cartelas.

No letreiro com o título do filme, observamos três tipografias. Ao fundo, identificamos o que seria a praia de Tatiá. Aqui temos apenas o modo de simbolização verbal (figura 50). A alteração da tipografia em um mesmo texto, estratégia do design da informação, é utilizada aqui como forma de diferenciar os níveis de hierarquia entre o nome da produtora, o título do filme e as informações adicionais. A tipografia do título do filme foi identificada como uma versão da Constantia (figura 51), tipo alemão produzido pela fundição Berthold Bauer em 1899. A tipografia aparece em anúncios na edição 42 (figura 52) da revista Rua Nova em 1926 (FÁBRICA..., 1926) e em outras edições de revistas de variedades.

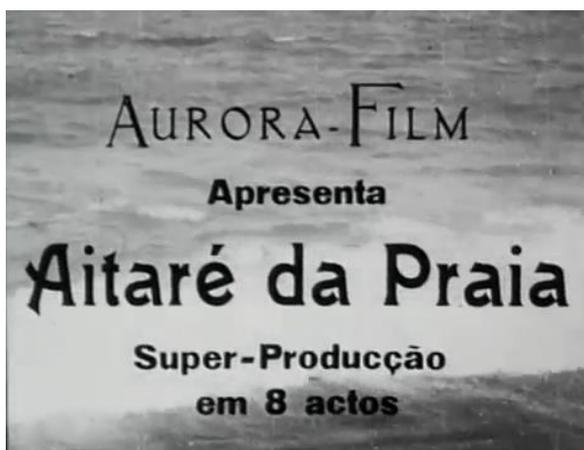


Figura 50 - Título do filme *Aitaré da praia*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

«CONSTANTIA» · BAUER & CO., STUTTGART & H. BERTHOLD · BERLIN

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R R S S T U V W
1 2 3 4 5 · X Y Z · 6 7 8 9 0
a b c d e e f g h i j k l m n
o p q r s s t u v w x y z

Figura 51 - Fonte da fundição Berthold Bauer. Fonte: acervo Luc Devroye



Joalheria Krause

End. Teleg. "FAVORITA"

Figura 52 - Tipografia Constantia em anúncios da Revista *Rua Nova* de 1926. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Aqui, novamente podemos fazer uma ligação com as revistas. Em anúncios da revista *A Pilheria* de 1924 (figura 53), por exemplo, encontramos a composição de anúncios com tipografias variadas. Várias revistas e jornais apresentavam na composição de seus anúncios e nas próprias páginas a variação de tamanhos das tipografias. Temos também o uso de diversas tipografias ao mesmo tempo.



Figura 53 - Páginas com anúncios da revista *A Pilheria* de 29 de novembro de 1924. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Cor

Aitaré da praia passou por processo de tingimento nas suas películas. Segundo Soares N. (2014, p.33), o processo é “uma técnica de colorização uniforme, foi a técnica de colorização mais usada no período silencioso, não apenas no Brasil”. Assim, 10 cartelas do filme são coloridas de verde e amarelo, novamente fazendo menção a ideologia nacionalista resgatada no filme. Jota Soares ([1963] 2006, p. 75) deixou em sua coluna semanal do *Diário de Pernambuco* alguns detalhes sobre o processo de viragem nos filmes do Ciclo:

se a cena se passava a noite, no filme, apenas se fechava um pouco o diafragma, conservando os efeitos sombrios e aplicando posteriormente, no laboratório, uma ‘viragem’ azul (tintura específica apropriada), para que se tivesse a ideia exata de um flagrante noturno. Isto era uma técnica utilizada em todo o universo, como também as cenas de incêndio, que eram banhadas de ‘viragem vermelha’ para a simulação de fogo. (CUNHA e SOARES J., [1963] 2006, p. 75)

Conforme afirma Soares N. (2014, p. 14), esses processos de coloração eram comuns nos filmes silenciosos brasileiros: “muitos dos materiais foram duplicados em preto e branco ou em película colorida, porém sem um cuidado maior com a questão da cor original.” Essa questão da preservação explica o resto do filme ser apresentado em preto e branco. Porém, com essas primeiras cartelas preservadas em cor, percebemos que essa característica das configurações gráficas também era algo simbólico no filme e por consequência uma estratégia de reforço à ideologia.

5.1.3 O sistema e as estratégias gráficas

Aitaré da praia é repleto de símbolos que reforçam a mensagem do nacionalismo e do regionalismo. No filme, vemos o objetivo claro de exaltar a vida litorânea. Entretanto, como afirma Araújo (2013, p.17), “observamos que o litoral e seus costumes se configuram como um espaço a ser superado. Sua sobrevivência e preservação devem se dar em outro nível - o nível simbólico”. Desta forma, além de acompanhar a nostalgia em busca dos costumes tradicionais, temos também a apresentação de uma cidade que estava em pleno momento de expansão. Araújo (2013, p. 23) explica que nos filmes do Ciclo “encontramos discursos que procuram encontrar perspectivas de mudança, inserindo a região no processo de modernização capitalista, ao mesmo tempo em que mantém a ideologia conservadora ligada aos antigos valores da sociedade patriarcal”. Isto é, no Ciclo do Recife existia o interesse de mostrar uma cidade que estava em meio à periferia do capitalismo e envolvida pelo passado colonial como uma cidade em progresso.

O sistema gráfico de *Aitaré da praia* acompanha a premissa de apresentar ao espectador todos esses símbolos. Ele é formado por:

- Configurações gráficas decisivas, extradiegéticas e posicionadas entre as imagens filmadas;
- Configurações gráficas heterogêneas (elementos verbais, pictóricos e esquemáticos);

- Elementos verbais centralizados e hierarquizados pela mudança da tipografia, tamanho e/ou posição em determinados momentos;
- Tipografia principal com ausência de serifa e com caracteres decorados;
- Elementos pictóricos feitos a mão com estilo não realista e com algumas semelhanças aos enquadramentos feitos pelo pintor Mário Nunes;
- Elementos esquemáticos referenciais e decorativos com estilo semelhante ao encontrado nas revistas de variedades do período que se caracterizam como *art nouveau*;
- Assinatura da produtora com ilustração e texto;
- Cor verde e amarela¹¹.

O sistema é formado por elementos verbais, pictóricos e esquemáticos, utilizados majoritariamente em conjunto. Assim, temos uma maioria de configurações compostas heterogêneas.

Sobre os elementos verbais podemos afirmar o uso consistente da tipografia sem serifa. O uso de um tipo sem serifa reforça a ideia de modernidade que o Ciclo do Recife tanto pretendia transmitir. Ao longo do filme, vemos o uso da tipografia Columbus na maioria das cartelas informativas e de diálogo.

As cartelas foram influenciadas pelos materiais impressos no que concerne à diagramação e na escolha dos tipos das cartelas. É comum encontrar nos anúncios das revistas de variedades o uso da composição feita por inúmeras tipografias e com a disposição centralizada. Além disso, encontramos as duas tipografias identificadas nesta pesquisa em várias revistas que circulavam na cidade do Recife durante o período da década de 1920, aqui apresentamos dois exemplares: a revista *A Pilheria* e a revista *Rua Nova*. No filme, o personagem Aitaré aparece lendo a revista carioca *Para Todos*, quando se torna integrante da burguesia recifense.

A diagramação com a tipografia centralizada se mantém consistente nas cartelas durante o filme. Outro ponto que nos chama a atenção é a variação de tipografias e

¹¹ Embora as cartelas coloridas estejam em pequena quantidade, o simbolismo do verde e amarelo corrobora com a ideologia nacional regionalista de Aitaré da praia.

de tamanhos para apresentar a hierarquia no texto em várias cartelas do filme, característica comum também nas páginas das revistas de variedades. O título do filme também é apresentado através do uso de várias tipografias e disposto de forma centralizada.

Sobre as configurações pictóricas notamos também uma consistência em relação a quase todas as características do estilo das ilustrações apresentadas. O traço irregular feito a mão se mantém em todas as ilustrações e o uso do preenchimento sombreado permanece na maioria delas. Os desenhos são sempre apresentados com uma boa distância do espectador, desenhados numa perspectiva que nos faz observar a paisagem de longe. Inferimos que essa escolha foi feita para que a paisagem fosse apreciada e exaltada, assim como nas pinturas litorâneas de Mário Nunes. As ilustrações também permitem validar a ideologia que o filme buscava transmitir.

Sobre as configurações esquemáticas, notamos o uso de molduras para adornar algumas cartelas. Elas aparecem em boa parte do filme, mesmo sendo dispensáveis para o entendimento do texto. Entretanto, as molduras corroboram com a estética do filme e com os ideais do grupo. Como informado anteriormente, a estética *art nouveau*, percebida nas molduras utilizadas nas cartelas, tem relação com os ideais de modernidade. O *art nouveau* é considerado como a fase inicial do movimento moderno. Além disso, era a estética em voga nas publicações que circulavam na cidade, em cujas páginas com frequência se encontra os adornos em formato de folhas e flores, em referência à estética europeia do começo do século XX. Portanto, percebemos novamente a influência dos impressos para a criação das cartelas.

A partir de nossas observações, notamos o pescador, a jangada e a paisagem praiana como elementos representados em todo o filme, nas ilustrações e nos textos. Da mesma forma, logo ao fim, estão representados a cidade, os bondes e o progresso. Essas tensões, entre o interior e a capital, estão quase sempre latentes durante as cenas. As configurações gráficas ajudam a reforçar esse contexto. Esse paralelo entre as duas realidades são pontos principais para entender o conteúdo das configurações gráficas de *Aitaré da praia*.

Os elementos de exaltação ao litoral e ao regionalismo estão em todo o filme. O fato das ilustrações serem apresentadas durante as cenas que elas representam,

também demonstra uma organização da narrativa. Logo, infere-se que existia uma preocupação de planejamento em relação à temática do filme.

A maioria desses elementos giram em torno dos mesmos temas: o nacionalismo e regionalismo, que estão presentes no discurso do filme. Logo, as configurações gráficas corroboram com a temática principal. Podemos afirmar que as cartelas são peças de design feitas para o cinema, produzidas por um artista gráfico e que levaram em consideração todo o discurso do filme. Sem o filme, as configurações gráficas perdem um pouco de sentido. Concluimos aqui também que as configurações gráficas têm influências da imprensa do período, ponto importante para entender o formato do discurso e da organização dos elementos gráficos.

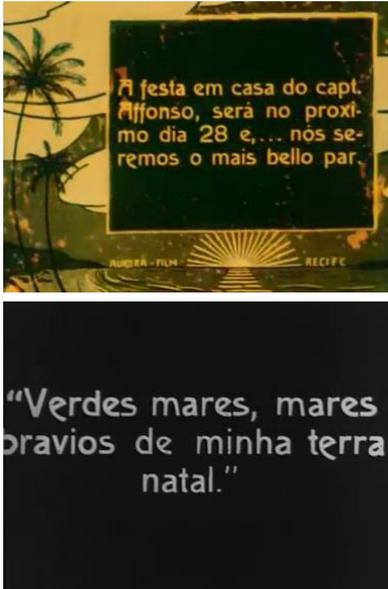
A partir dos elementos do sistema gráfico, vamos apresentar algumas estratégias das configurações que foram utilizadas na dimensão gráfica específica do filme. As estratégias foram adaptadas através das diretrizes criadas por Machado (2020) em suas observações em filmes contemporâneos. Para nossa pesquisa, adaptamos as estratégias de acordo com o uso nos filmes silenciosos do Ciclo do Recife:

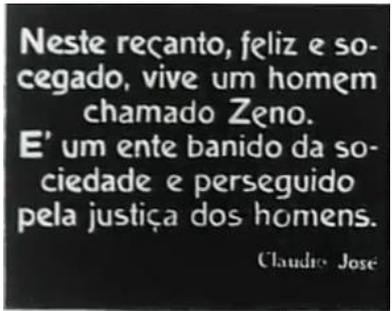
- Estruturar e guiar a narrativa através das cartelas informativas e de diálogo;
- Representar a produtora através de elemento simbólico;
- Estabelecer o tom da dramaticidade;
- Valorizar a ambientação das cenas no litoral;
- Reforçar a ideologia nacional regionalista;
- Reforçar os ideais modernos;
- Representação de estereótipos caipiras,
- Reforçar as tensões entre o urbano e o rural;
- Reforçar a estética do filme;
- Valorizar a produção dos filmes.

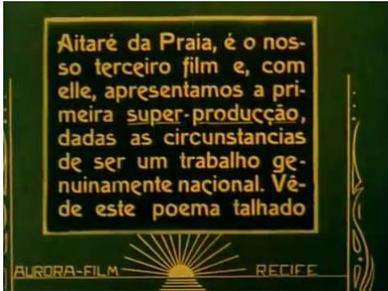
As estratégias gráficas da narrativa têm relação direta com as do sistema gráfico apresentado anteriormente, porém as relações nem sempre são de um para um. Algumas características das configurações tiveram mais de uma estratégia, assim

como algumas estratégias foram reforçadas por mais de uma característica do sistema gráfico. Assim, listamos abaixo (quadro 5) para melhor entendimento das relações entre o sistema gráfico e as estratégias utilizadas:

Quadro 5 - Relações entre o sistema gráfico e suas estratégias em *Aitaré da praia* (1927)

Sistema gráfico	Estratégias	Exemplos
<p>Configurações gráficas decisivas, extradiegéticas e posicionadas entre as imagens filmadas</p>	<p>Estruturar e guiar a narrativa através das cartelas informativas e de diálogo;</p> <p>Reforçar a ideologia nacional regionalista;</p> <p>Valorizar a produção dos filmes;</p> <p>Reforçar os ideais modernos;</p>	
<p>Configurações heterogêneas (elementos verbais, pictóricos e esquemáticos)</p>	<p>Valorizar a produção dos filmes;</p> <p>Reforçar a estética do filme.</p>	

<p>Elementos verbais centralizados e hierarquizados pela mudança da tipografia, tamanho e/ou posição em determinados momentos</p>	<p>Estruturar e guiar a narrativa através das cartelas informativas e de diálogo;</p> <p>Estabelecer o tom da dramaticidade;</p> <p>Reforçar a ideologia nacional regionalista;</p> <p>Representação de estereótipos caipiras;</p> <p>Reforçar as tensões entre o urbano e o rural.</p>	
<p>Tipografia principal com ausência de serifa e com caracteres decorados</p>	<p>Reforçar os ideais modernos.</p>	
<p>Elementos pictóricos feitos a mão com estilo não realista e com algumas semelhanças aos enquadramentos feitos pelo pintor Mário Nunes</p>	<p>Valorizar a ambientação das cenas do litoral;</p> <p>Reforçar a ideologia nacional regionalista;</p> <p>Reforçar as tensões entre o rural e urbano;</p> <p>Reforçar a estética do filme.</p>	

<p>Elementos esquemáticos referenciais e decorativos com estilo semelhante ao encontrado nas revistas de variedades do período que se caracterizam como <i>art nouveau</i></p>	<p>Reforçar a estética do filme; Reforçar os ideais modernos.</p>	
<p>Assinatura da produtora com ilustração e texto</p>	<p>Representar a produtora através de elemento simbólico.</p>	
<p>Cor verde e amarelo</p>	<p>Reforçar a ideologia nacional nacionalista.</p>	

Fonte: própria autora

5.2 A filha do advogado

O foco da narrativa de *A filha do advogado* (figura 54) é todo no espaço urbano. O filme foi dirigido por Jota Soares, um dos nomes centrais no Ciclo do Recife. É importante ressaltar que o filme foi baseado em uma novela do poeta Costa Monteiro, desta forma, percebemos uma certa influência da literatura produzida durante o período. Na trama, Heloísa (Guiomar Teixeira) é filha do advogado Paulo Aragão (Norberto Teixeira) que também possui outro filho, Helvécio Aragão (Jota Soares). A sociedade reconhece apenas a filiação de Helvécio que também desconhece a irmã. Helvécio, o filho reconhecido por todos, é retratado como um dândi impulsivo e irresponsável. Já Heloísa mora distante da cidade com sua mãe e não sabe da existência do irmão. Antes de partir para uma viagem à Europa, Paulo Aragão pede ajuda ao jornalista Lúcio, que também é seu primo, para transferir sua filha de cidade. Heloísa passaria então a morar no Recife.



Figura 54 - Imagens dos personagens de *A filha do advogado* (1926), Helvécio a esquerda e Heloísa, sua mãe e seu pai a direita. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Já na cidade, Heloísa é assediada por Helvécio, que invade sua casa com a ajuda do jardineiro Gerôncio (Ferreira Castro). Após ter sua casa invadida e sofrer assédio, ela acaba por assassiná-lo. Ao fim da história, Heloísa é levada a julgamento, sendo inocentada quando a culpa recai sobre o jardineiro, que recebeu suborno de Helvécio para deixá-lo entrar na casa de Heloísa. Durante o julgamento, Heloísa é defendida pelo advogado Henry Valentim que na verdade é o seu pai (Paulo Aragão) disfarçado. Henry Valentim só revela ser Paulo Aragão no final da trama e surpreende a todos no tribunal.

A filha do advogado, que foi filmado no período de maior produção do Ciclo do Recife, o biênio de 1925-1926, é considerado um dos clássicos do movimento. O filme apresenta o reforço do que seria uma cidade em progresso em vários momentos, com cenas (figura 55) que contemplam a cidade do Recife e o seu início de modernidade.



Figura 55 - Imagens da cidade do Recife em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A película conseguiu um relativo sucesso comercial, sendo apresentada no Pará, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul. Sobre os lucros dos filmes, as exibições locais não eram suficientes para cobrir todos os gastos com as produções. Além do mais, a circulação em outras cidades era trabalhosa e gerava poucos resultados financeiros, assim *A filha do advogado* foi um dos poucos a obter esse sucesso (ARAÚJO, 2018, p.154).

5.2.1 A cidade e o desejo pelo progresso

Durante a década de 1920, mesmo em plena periferia do capitalismo, a cidade do Recife observava a modernidade chegar aos poucos. Esse período ficou marcado pelas obras de urbanização como o alargamento de avenidas, instalação dos bondes elétricos, entre outros avanços. O cinema também fazia parte desse processo. Assim, os membros do Ciclo do Recife desejavam apresentar em tela a modernidade.

Os membros do movimento possuíam poucas condições econômicas, logo o acesso a esse progresso era limitado. Desta forma, o cinema servia para o grupo como uma ponte para entrar nesse processo e participar do que a modernidade oferecia, mesmo que fosse por meio de casarões e carros emprestados (figura 56) da alta burguesia (CUNHA, 2010, p. 114). Ainda sobre as representações sociais marcadas pelas mudanças da década em *A filha do advogado*, Cunha (2010, p. 106) afirma que os filmes do movimento “serviram de veículos para a incorporação de

novos modelos de comportamento social. [...] Coube aos filmes do Ciclo associar, de forma mais explícita, a cena local e a adoção de novos padrões da vida moderna”.



Figura 56 - Helvécio em cena com um dos carros emprestados para a filmagem de *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

No filme, esse processo fica bem evidente. O personagem Lúcio (figura 57), interpretado por Norberto Teixeira, é um jornalista cosmopolita que aparece como uma espécie de símbolo dos novos tempos. Ao acompanhá-lo pelas ruas podemos entender como funcionava a idealização do que seria um homem letrado vivendo naquela época. Ele surge em meio a multidão e é elogiado sobre seus artigos nos jornais durante o filme, logo após aparece na frente de um cinema. A figura do intelectual moderno é demarcada através desse personagem.



Figura 57 - O jornalista Lúcio em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

As cenas do baile que acontecem no Clube Pernambucano (figura 58) também podem ser relacionadas com os ideais modernos. Helvécio, o boêmio filho do advogado Paulo Aragão, aparece nos clubes da cidade sempre cercado por mulheres e bebidas, criando confusão. Sobre os cabarés que existiam na época, Cunha (2010, p. 110) afirma que eram “quase prostíbulos [...], criticáveis do ponto de vista da moral pequeno-burguesa; eram também locais da área portuária, abertos ao mundo, cosmopolitas e, por isso mesmo, modernos”.

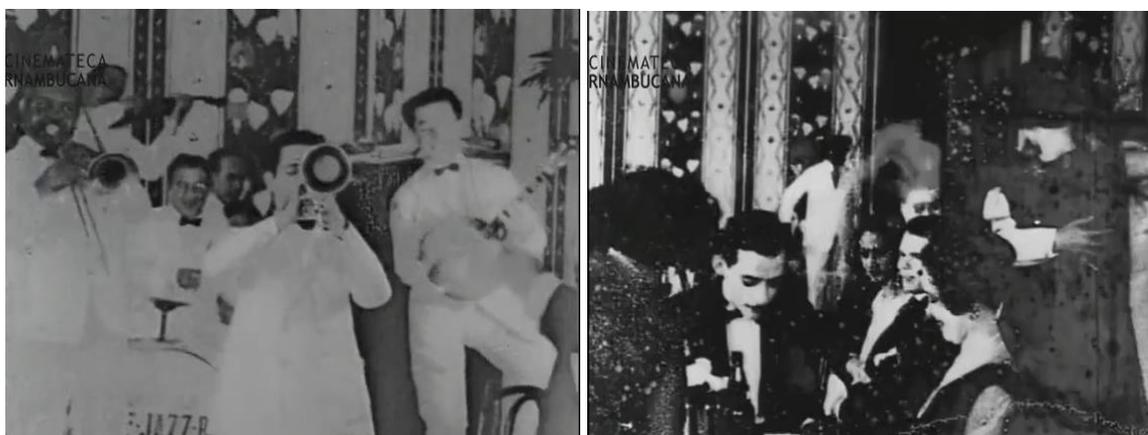


Figura 58 - Cenas do baile no Clube Pernambucano em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Os novos costumes eram incorporados nas cenas para afirmar a cidade e o grupo como receptores dos novos tempos. Desta forma, o desejo de fugir da realidade de uma cidade empobrecida e provinciana parecia se tornar realidade. Porém, não podemos esquecer que o filme também aborda questões morais. Apesar de a cidade estar em pleno movimento em direção ao progresso, a tradição ainda se mantinha intacta. Um dos exemplos é a cartela (figura 59) onde Paulo Aragão pede que sua filha zele por sua honestidade e honre o nome do advogado.

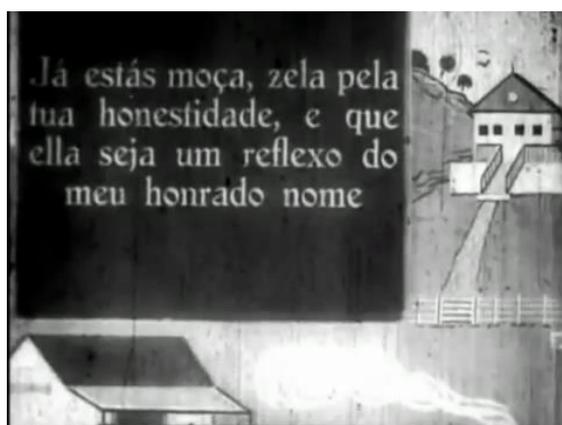


Figura 59 - Cartela em *A filha do advogado* que destaca os valores morais. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A sociedade recifense, por exemplo, não podia saber da existência de Heloísa, fruto das “extravagâncias de rapaz” (*A FILHA...*, 1926) na juventude do respeitado advogado. A família da noiva de Helvécio, o filho reconhecido do advogado, suportava as aventuras dele, que era considerado como um “libertino e estroina, vítima das aventuras do mundo” (*A FILHA...*, 1926). A dualidade entre a modernidade e as tradições está presente nas cenas do melodrama, quase que como inseparáveis. As configurações gráficas do filme, de certa forma, colaboram com essa perspectiva, como veremos a seguir.

5.2.2 Configurações gráficas

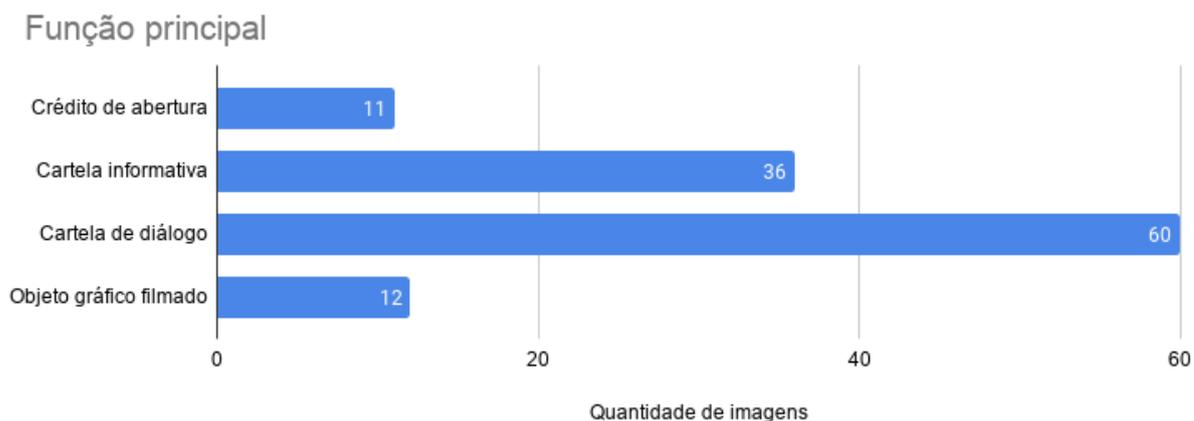
As configurações gráficas são parte da narrativa do filme e geram significados a partir da sua utilização. A seguir vamos discutir como as configurações gráficas se manifestam especificamente em *A filha do advogado*.

5.2.2.1 Cartelas informativas e cartelas de diálogo

Como explicado anteriormente, as cartelas são parte essencial dos filmes silenciosos da época, assim elas também estão presentes em *A filha do advogado*. As cartelas desempenham a função de acompanhar as imagens e fornecer informações relevantes que estas não seriam capazes de informar sozinhas. Ao todo, coletamos 119 *screenshots* do filme, que podem ser divididos em 60 cartelas de

diálogo e 36 cartelas informativas, além de 11 créditos de abertura e 12 objetos gráficos filmados; como podemos observar no gráfico 3.

Gráfico 3 - Função principal em *A filha do advogado*. Fonte: autora.



As cartelas apresentam, em sua maioria, o uso em conjunto de dois elementos das configurações gráficas (figura 60): elementos pictóricos e elementos verbais.

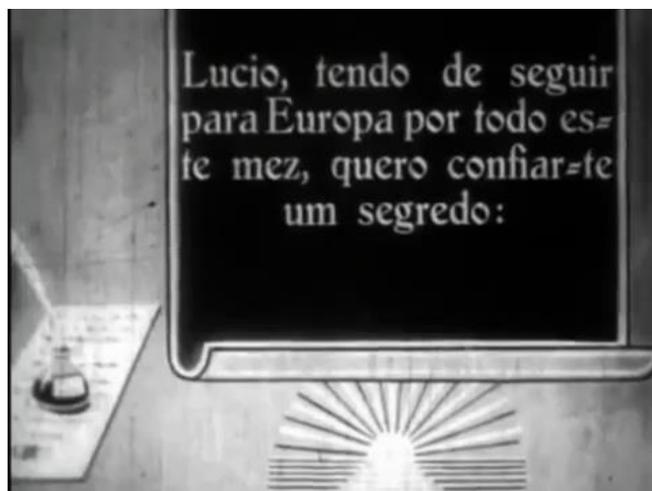


Figura 60 - Cartela de *A filha do advogado* com todos os elementos das configurações gráficas.

Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Desta maneira, *A filha do advogado* apresenta, na maioria das vezes, cartelas que se caracterizam como compostas heterogêneas. As cartelas apresentam, por exemplo, ilustrações que remetem às cenas do filme e a temática principal. Assim, os elementos gráficos reforçam a história. É válido lembrar, como afirmado na análise de *Aitaré da praia*, que os filmes do grande circuito lançados nesse período e considerados clássicos já não praticavam esse tipo de composição nas suas cartelas. Assim, inferimos que a escolha estética para as configurações gráficas de *A filha do advogado* tenha sido baseada em filmes anteriores. Também podemos pensar que essa escolha não seja somente um mero atraso estético e sim uma opção tomada pelos membros da equipe para valorizar a produção. O fato de Fininho assinar as cartelas e aparecer nos créditos de abertura como o responsável pelas vinhetas (figura 61) indica que o artista gráfico possuía uma certa estima e respeito entre o grupo.



Figura 61 - Créditos de abertura com a indicação de que Fininho produziu as vinhetas do filme.

Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A partir dessas observações iniciais, vamos explorar a seguir com mais detalhes os elementos gráficos presentes nas configurações gráficas de *A filha do advogado*.

Elementos verbais

Com a intenção de entender o sistema gráfico da película, também subdividimos as funções principais (cartelas de diálogo e cartelas informativas) em outras categorias: cartelas informativas para divisão de ato, para apresentação de personagem, para localização temporal e espacial, para apresentar diálogos e para apresentar a continuação da história. Embora essa divisão tenha sido feita, chegamos também a conclusão que o conteúdo do texto das cartelas não determina o sistema gráfico do filme, como veremos adiante.

A filha do advogado é um melodrama, logo a dramaticidade também está presente assim como nos outros filmes do Ciclo do Recife. Entretanto, desta vez com uma temática urbana e a discussão de valores morais. Essa dramaticidade se reflete nos textos, por exemplo, na cena em que o jardineiro Gerônimo está descrevendo seu sentimento em relação a seu ato de aceitar o suborno de Helvécio, que resultou na morte do boêmio (Figura 62). A primeira cartela exhibe uma mancha de texto menor com o início da história contada por Gerônimo. Logo após aparece uma mancha de texto densa que completa todo o retângulo preto, o texto é carregado de sentimentos em torno da confissão. A cartela em sequência exhibe apenas duas palavras em continuação ao texto anterior, reforçando assim o drama que a cena exigia quando o jardineiro revela suas visões.

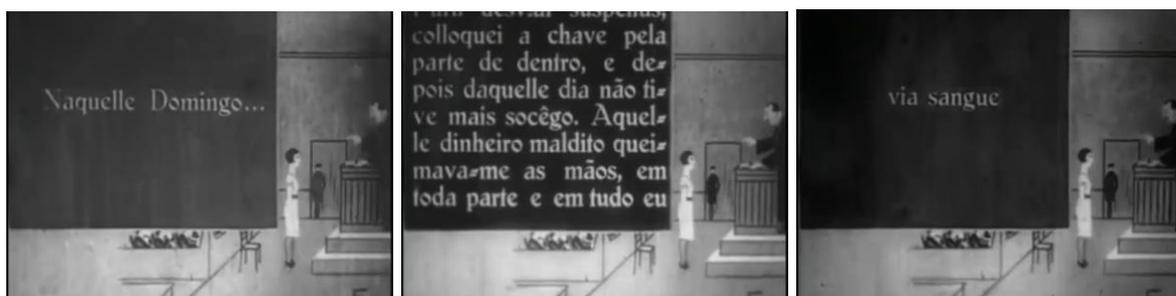


Figura 62 - Cartelas de diálogo em seqüência de *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Essa mesma estratégia, ocorre na cena do julgamento de Heloísa (figura 63) enquanto seu pai discursa disfarçado como o advogado Henry Valentim. Na cena, aparecem duas cartelas com uma mancha de texto densa, novamente completando todo o retângulo preto, onde o advogado deixa claro as questões pelas quais está defendendo Heloísa. Logo após essas duas cartelas, aparece outra cartela apenas com duas palavras, implicando a presunção de uma informação importante, a sua inocência.

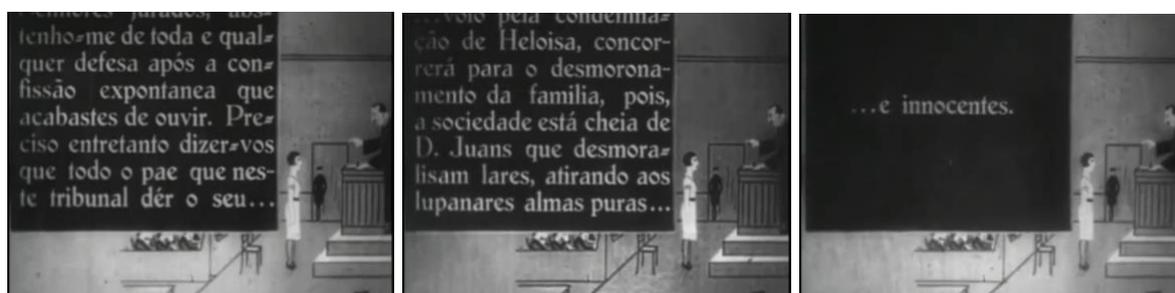


Figura 63 - Cartelas de diálogo em seqüência de *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Nas cenas onde Helvécio está no hospital à beira da morte, o melodrama é expressado através das configurações seguindo a mesma estratégia de destaque com frases curtas. Além de exibir pouco texto, as duas cartelas (figura 64) que apresentam seu diálogo neste momento são diferentes das demais, apenas com um fundo preto e uma moldura. Na primeira se lê ao centro a frase dita por seu pai, “Siga sempre o caminho do bem”, logo após aparece a frase que Helvécio fala antes de morrer, “Meu pae... meu pae...”.

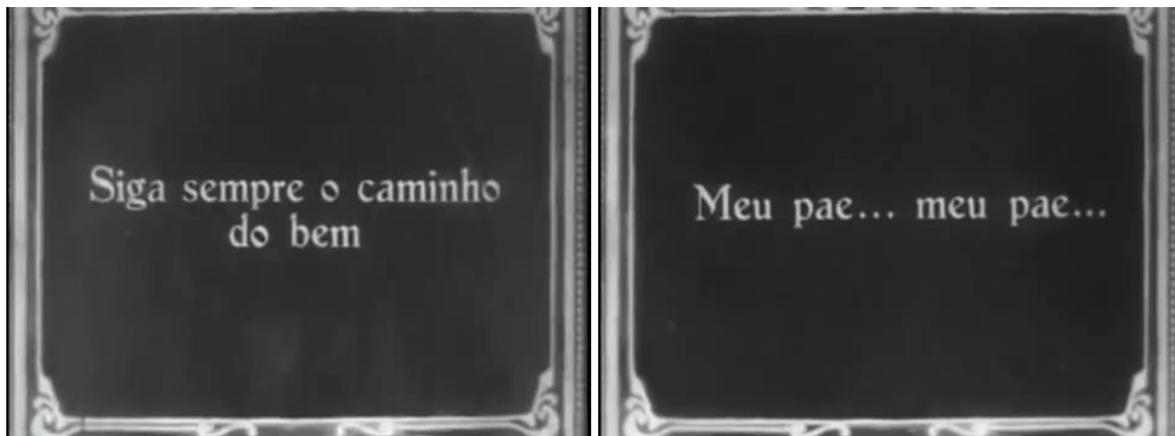


Figura 64 - Cartelas de diálogo de *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em outras cartelas (figura 65), a hierarquia tipográfica é utilizada para apresentar os atores durante o filme. O recurso escolhido foi utilizar diferentes posicionamentos para deixar bem claro a separação das informações. Essa estratégia ocorre em quase todas as cartelas que apresentam personagens durante a história.

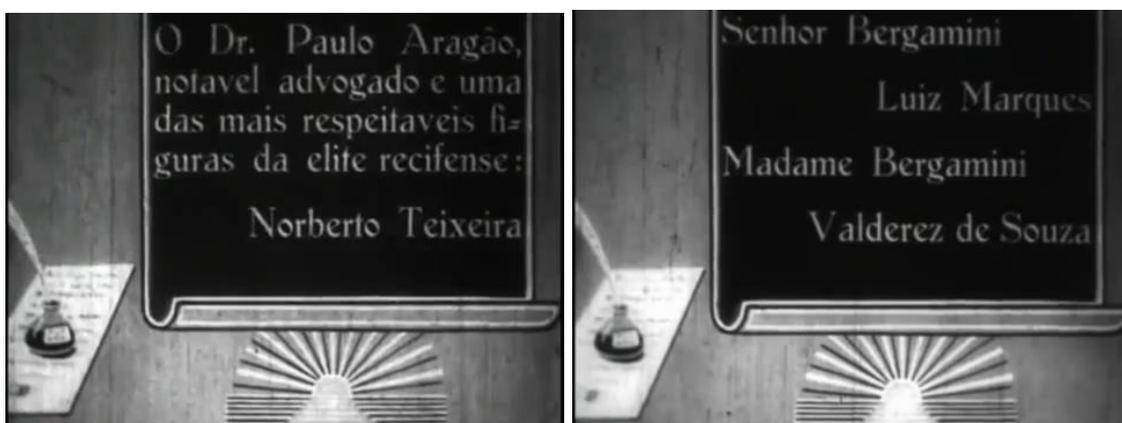


Figura 65 - Cartelas com apresentação dos atores em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

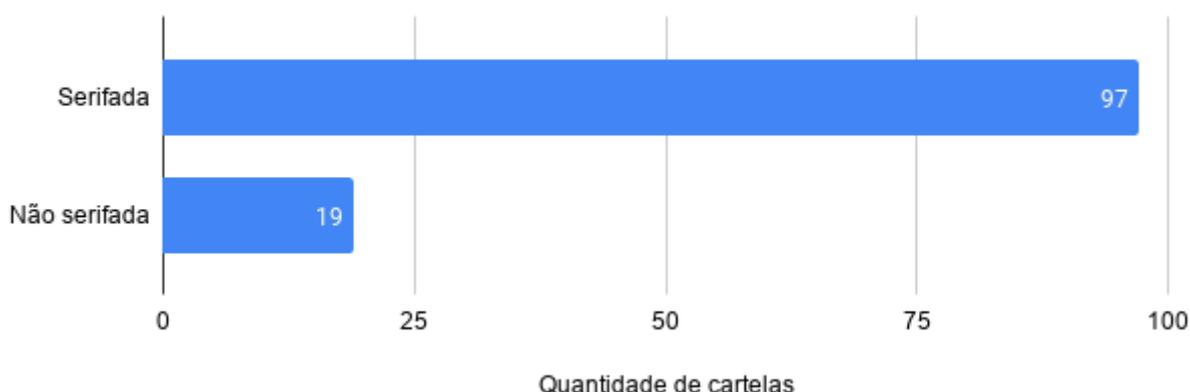
Ao longo do filme, os textos se apresentam de forma consistente em suas configurações formais no que concerne à variação de tamanho e diagramação. Não há variação nas cartelas. Os textos das cartelas encontram-se em sua maior parte centralizados. A seguir, veremos as características formais da tipografia.

Tipografia

Para uma melhor análise das tipografias no filme, geramos um gráfico (gráfico 4) com a indicação sobre a presença de tipografias com serifa e sem serifa em cada cartela. O uso da tipografia serifada está na maior parte do filme, com 97 incidências, em oposição a 19 incidências de tipos sem serifa. As cartelas informativas e de diálogo são apresentadas, prioritariamente, com consistência de apenas um desenho tipográfico. A variação de tipografias numa mesma configuração gráfica ocorre em sua maioria nos créditos de abertura, como veremos mais adiante.

Gráfico 4 - Serifa nas tipografias em *A filha do advogado*.

Presença de serifa nos tipos encontrados em cada cartela



Fonte: própria autora

A tipografia mais utilizada em *A filha do advogado*, em 91 cartelas, é uma fonte serifada (figura 66). Ao que tudo indica a tipografia é uma versão com mais peso da Hoelzl-Medioeval¹² (figura 67), da fundição alemã D. Stempel. Segundo Aragão (2016), no Brasil, a empresa D. Stempel, uma das principais empresas do setor no

¹²A identificação só se tornou possível devido a imagens cedidas pela pesquisa “Um estudo comparativo entre os acervos tipográficos da C. Fuerst & Cia Ltda e Funtimod – Fundição de Tipos Modernos”, aprovada no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/UFPE/CNPq) 2020–2021 sob orientação de Isabella Aragão.

mundo, era representada pela empresa C. Fuerst & Cia, que posteriormente fez parte da fundação da Funtimod, a principal fundição de tipos nacional do século XX.



Figura 66 - Cartela de *A filha do advogado* com o uso da tipografia Hoelzi-Medioeval. Fonte: acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

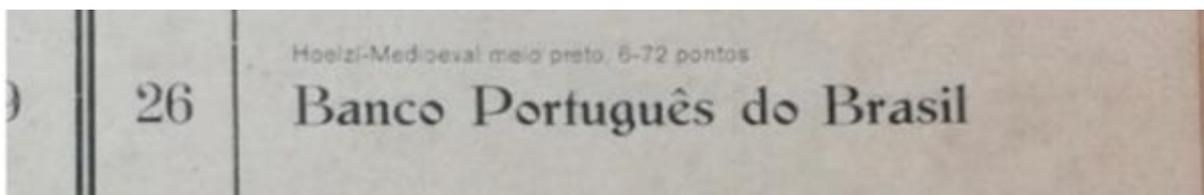


Figura 67 - Fonte da fundição alemã D. Stempel em catálogo da fundição C. Fuerst. Fonte: acervo pessoal de Isabella Aragão.

Conforme Aragão (2016), as fontes não serifadas se adequavam ao novo modo de vida simples e ao mesmo tempo se adequava a era das máquinas. Desta forma, ainda que os integrantes do filme desejassem apresentar a modernidade, a escolha da tipografia serifada não está de acordo com o que era considerado moderno à época. No entanto, o desenho pode ser associado aos personagens principais, o advogado Paulo Aragão e o jornalista Lúcio Novaes. Ambos os personagens possuem profissões ligadas às letras, principalmente o protagonista Lúcio, um jornalista. Logo,

inferimos que a utilização de um tipo com serifa seria uma adequação estética necessária a temática da história.

Se observarmos os jornais que circulavam na cidade na época, como o *Jornal do Recife*, mencionado anteriormente e que aparece no filme, as matérias são apresentadas em tipografia serifada. Outra característica que observamos na Hoelzl-Medioeval, é a inclinação do eixo da letra “o” para a esquerda. Isso indica que a origem do desenho deste caractere é baseado no “uso da pena empunhada de modo oblíquo” (NIEMEYER, 2010, p. 21). Com isso, temos mais um indício de que a escolha deste tipo serifado seja para implicar referências à temática em torno do filme, assim como a ilustração do tinteiro com uma pena caligráfica que exploraremos a seguir.

Elementos pictóricos

As ilustrações em *A filha do advogado* se relacionam com a temática principal. Temos cinco ilustrações apresentadas durante o filme nas cartelas de diálogo e nas cartelas informativas. A primeira das ilustrações das cartelas a aparecer na película (figura 68) é a imagem de um papel com seu conteúdo preenchido por linhas e um tinteiro com bico de pena sobre este mesmo papel, também aparece o desenho de um sol representando a Aurora, a produtora responsável.

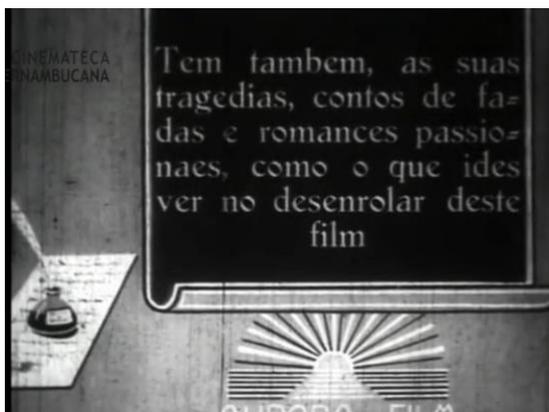


Figura 68 - Cartela com ilustração de um papel e um tinteiro em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Nessa cartela percebemos que as ilustrações estão posicionadas separadamente, elas não se encontram integradas. O papel e o tinteiro são uma parte, o sol é outra parte separada e a moldura que mimetiza um papel de carta é outra. O papel e o tinteiro podem ser relacionados ao advogado Paulo Aragão e ao jornalista Lúcio Novaes, da mesma forma que a principal tipografia, que abordaremos mais adiante. Essa é a cartela que aparece com mais frequência (56 ocorrências) no filme. Ela aparece sem uma ordem definida entre as cenas. A partir da observação do filme, percebemos que ela não tem relação direta com as cenas, mas com a temática geral do filme.

É importante mencionar que a moldura nessa cartela não é elemento esquemático porque está representando um papel, que tem a intenção de referenciar os personagens durante a história. Tanto Lúcio Novaes quanto Paulo Aragão possuem profissões ligadas às letras. A moldura também pode fazer referência ao fato de a própria história, que é uma adaptação de uma novela de Costa Monteiro, estar sendo contada ao público em um pergaminho. Assim, a moldura que mimetiza o papel serve como um reforço da temática do filme, uma referência aos personagens principais e funciona como elemento importante do sistema gráfico.

A segunda ilustração (figura 69) exhibe a casa no interior onde Heloísa e a mãe vivem. Na mesma ilustração está o trem e a estação de Socorro onde Lúcio Novaes e Paulo Aragão desembarcam para chegar até a casa delas. A imagem representa uma paisagem, visualizada em um plano geral. Ao contrário do primeiro desenho, que apresenta dois elementos separados, aqui a paisagem se encontra integrada. Podemos ver na ilustração a estação de trem, o trem, a cerca que ambos atravessam para chegar até a casa de Heloísa, e a casa. Todas as cenas referentes às conversas iniciais de Paulo Aragão com sua filha e as cenas onde Lúcio vai se encontrar com ela, são acompanhadas por essa cartela, que também aparece para indicar um procedimento de *flashback* em certo momento. Nesse *flashback*, Heloísa lembra que seu pai lhe entregou uma arma para caso ela precisasse defender a própria honra. Como o ocorrido se deu na casa onde morava com sua mãe, a cartela reaparece. Sobre essa cartela, também podemos fazer referências aos padrões morais da época pelo fato de Heloísa viver escondida da sociedade nesta casa distante.



Figura 69 - Cartela com ilustração da fazenda onde mora Heloísa em A filha do advogado. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A terceira ilustração (figura 70) apresenta o baile onde Helvécio causa confusões no filme. Na imagem, é possível ver vários casais dançando no que seria o Clube Pernambucano, que em notícia de jornal no filme é tratado como um cabaré. Aqui, temos a integração dos elementos, que se apresentam em um plano geral. Pela postura dos dançarinos, os desenhos também têm a intenção de apresentar os movimento da dança. Essa é a única cartela que apresenta essa ilustração. Nessa ilustração podemos ver que os personagens se encontram com o rosto desenhado em perfil, característica que encontramos em outras caricaturas de Fininho.



Figura 70 - Cartela com ilustração do baile em A filha do advogado. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Essa cartela indica a presença da modernidade através da representação do baile. Aqui também são travadas questões morais, já que Helvécio, frequentador dos bailes era visto como um homem libertino e causador da desordem. Apesar disso, ainda era respeitado na sociedade por conta de suas posses. Vale lembrar que o mesmo tratamento de privilégios não era dado a Heloísa, que foi apontada no julgamento como “ladra de noivos” (A FILHA..., 1927) pela noiva de Helvécio.

Na quarta ilustração (figura 71), vemos a representação da cena em que Heloísa vai na delegacia depor pelo assassinato de Helvécio. A cartela exhibe, numa visão mais aproximada, em plano médio, a protagonista sentada dando seu depoimento. A roupa que Heloísa veste na ilustração é a roupa de melindrosa, típica dos anos 1920 e que Heloísa também usa no filme.



Figura 71 - Cartela com ilustração da cena em que Heloísa está na delegacia. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A figura da melindrosa também aparece com frequência nas revistas do período (figura 72), um dos exemplos está na capa da revista *Rua Nova* de 11 de setembro de 1926 e na capa da *Revista da Cidade* de 15 de janeiro de 1927. O fato de se vestir dessa forma indica que Heloísa participava da modernidade. Sobre as melindrosas nos filmes do Ciclo, Cunha (2010, p. 168) aponta que os filmes “vão usar a figura da melindrosa de maneira muito especial. Não à toa, evidentemente: a moça de maneiras afetadas e roupas extravagantes é a mulher da cidade, do consumo, da loja de roupas, clientes das figurinistas”. Na ilustração também podemos ver alguns detalhes da delegacia e Heloísa encontra-se com a cabeça abaixada, como que em posição de mocinha indefesa. Aqui também temos a personagem representada com seu rosto em

perfil. O preenchimento do desenho da personagem também se assemelha ao preenchimento chapado que Fininho aplicou em seus outros desenhos já apresentados anteriormente.



Figura 72 - A figura da melindrosa na capa da revista *Rua Nova* de 11 de setembro de 1926 e na *Revista da Cidade* de 15 de janeiro de 1927. Fonte: Portal Domínio Público.

A última ilustração (figura 73) representa o julgamento de Heloísa. Na imagem, temos um plano geral do tribunal, mas conseguimos ver claramente Heloísa e o juiz. Atrás deles, vemos as pessoas que estão acompanhando o julgamento. Esse desenho pode ser visto como um reforço da dualidade entre a modernidade e as questões morais. Heloísa, mesmo moderna e pertencente à sociedade na figura da melindrosa é acusada de assassinar Helvécio e durante o julgamento é apontada como uma “gatuna de noivos” (A FILHA..., 1926). A cena de julgamento e a posição do juiz que aponta o dedo para a mocinha é simbólico dessa dualidade. Embora a cidade fosse moderna, Heloísa ainda tem que defender a sua honra. Os dois personagens centrais da cartela também estão representados com o rosto em perfil e o preenchimento do desenho é chapado, em consistência com os outros desenhos de Fininho.



Figura 73 - Cartela com ilustração da cena do julgamento de Heloísa em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Os elementos gráficos pictóricos de *A filha do advogado* se apresentam de acordo com o momento em que o filme se encontra, fazendo referência aos acontecimentos que se apresentam em paralelo. Não são uma representação literal, mas fazem referência aos acontecimentos. Por exemplo, nas cenas do tribunal onde Heloísa é julgada pelo seu crime, as cartelas apresentam a ilustração do tribunal onde podemos ver Heloísa e o juiz do seu caso. Outro exemplo é na cena do baile que ocorre no filme. As cartelas que aparecem nesse momento têm a ilustração das pessoas dançando. A única exceção é a cartela do papel com o tinteiro (figura 10) que aparece em momentos diferentes, não tendo ligações com as cenas. A ligação dessa cartela é com a temática geral do filme e provavelmente com as profissões do advogado Paulo Aragão e do jornalista Lúcio Novaes.

Os desenhos também foram feitos por Fininho, como em *Aitaré da praia*. Porém, eles têm o diferencial da representação de pessoas em tamanhos reduzidos, com preenchimento e algum sombreado no cenário. Já os personagens apresentam feições e traços simples, apresentados em perfil. Percebemos pelas formas que não existia a preocupação de apresentar uma ilustração mais realista. A cadeira que aparece na cena de julgamento (figura 73), por exemplo, é feita com poucas linhas. Logo, podemos inferir que existe uma simplificação dos objetos.

Essa simplificação pode se relacionar com três fatores: orçamento limitado para a produção dos filmes, atraso de influências cinematográficas e estilo do artista gráfico. Os filmes norte-americanos chegavam na cidade com atraso, como já mencionado. Assim, os filmes do Ciclo ainda estariam caracterizados e inspirados em filmes do primeiro cinema, filmes com uma maior simplificação em termos de linguagem. Cunha (2010, p. 209) ainda afirma que os “recifenses não tinham qualquer pretensão com as experiências eruditas do cinema, aquelas que pretendiam justificar o filme como obra de arte e gerar uma concepção autoral”. Então, não havia preocupação em se igualar à linguagem dos grandes clássicos, justificando tal simplificação. Outro fator que pode explicar a simplificação das formas nas ilustrações é o fato de que o artista gráfico responsável era um caricaturista que também tinha essa característica como traço. A partir das ilustrações encontradas em jornais e revistas, percebemos que Fininho possuía um traço mais limpo, sem o uso de muitas hachuras.

Elementos esquemáticos

Apesar de não serem elementos informacionais como os elementos verbais e os elementos pictóricos, eles fazem parte das configurações gráficas. Conforme as definições de Engelhardt (2002, p. 129 apud Aragão 2008, p. 4) apresentadas anteriormente, os elementos esquemáticos geralmente são definidos por função decorativa, função referencial ou função informacional.

As molduras (figura 74) que aparecem no filme têm formas sinuosas que trazem o formato orgânico das folhas. Igualmente referenciam a *art nouveau* e podem ser consideradas decorativas pela estética e referenciais pela repetição. Se fossem retiradas, não alterariam o sentido da informação do texto em tela, embora elas também embelezem o filme por meio de seu formato. Esse tipo de decoração, como mencionado anteriormente, é comumente encontrado na mídia impressa do período.

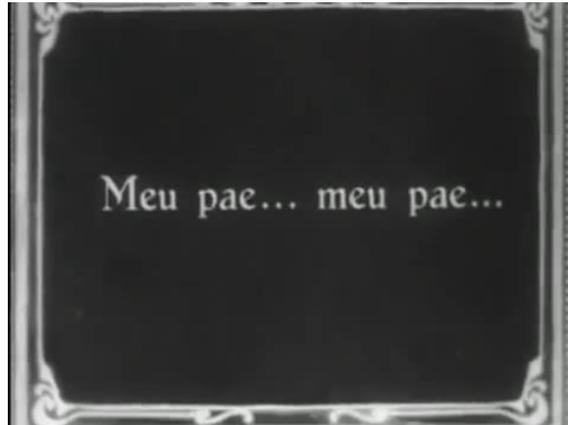


Figura 74 - Cartela com molduras consideradas como elemento esquemático em *A filha do advogado*. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Quase todas as cartelas apresentam um retângulo preto no fundo. O retângulo funciona como um suporte ao texto, facilitando a leitura. Essa configuração gráfica atua como configuração com função referencial. As configurações referenciais auxiliam na interpretação da informação, mas não precisam ser ajustadas caso a informação principal se modifique.

5.2.2.2 *Créditos de abertura*

Os créditos de abertura de *A filha do advogado* ocupam quase dois minutos. Nos créditos ocorre um jogo de hierarquia com a separação de informações. A diferenciação ocorre graças a modificação de posição e de tipografia. Ao longo da apresentação dos participantes da produção existe uma variação entre o uso da tipografia serifada e da tipografia sem serifa. Nos exemplos da figura 75, podemos ver essas diferenças de posicionamento para indicar os níveis de importância da informação. O nome de Edson Chagas, por exemplo, aparece em fonte serifada, com uma distância maior entre as letras e totalmente em caixa alta. Esse jogo de mudança de espaços e de variação de tipografia ocorre em todas as cartelas dos créditos de abertura, não havendo necessariamente um padrão.

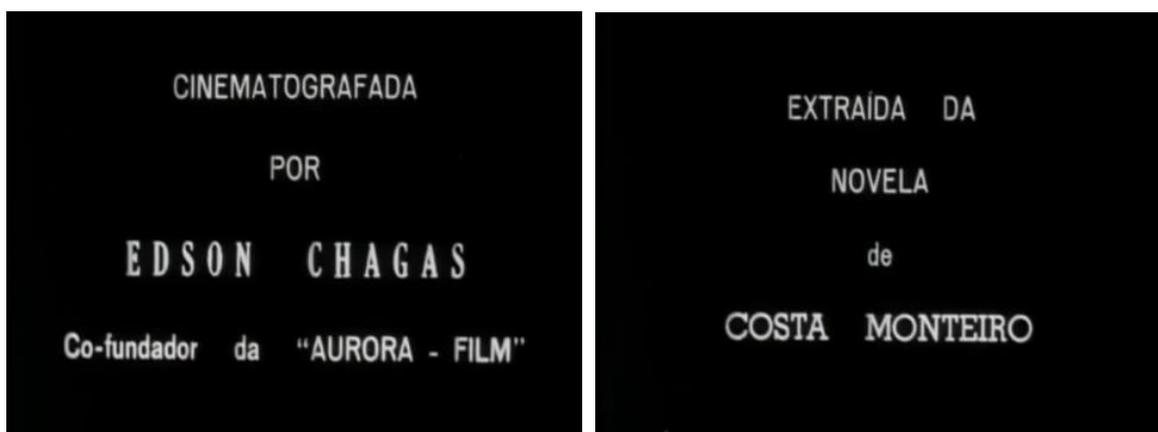


Figura 75 - Créditos de abertura de A filha do advogado. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

É válido mencionar que a prática de alternar tipografias e alterá-las em diferentes tamanhos era prática comum nos anúncios das revistas e jornais e na própria diagramação dos jornais que circulavam na cidade, como mencionado anteriormente. Como exemplo, temos o *Jornal do Recife* de 14 de fevereiro de 1926 (figura 76) utilizando essa forma de composição.



Figura 76 - Anúncios no *Jornal do Recife* de 14 de fevereiro de 1926. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Nos créditos de abertura do filme (figura 77), também percebemos a utilização em maior quantidade de tipografias sem serifa. Vale destacar que a utilização dos tipos sem serifa era indicativo de modernidade. Ao contrário das decorações encontradas nas cartelas, os créditos de abertura apresentam apenas um fundo preto com as tipografias dispostas sobre esse fundo.

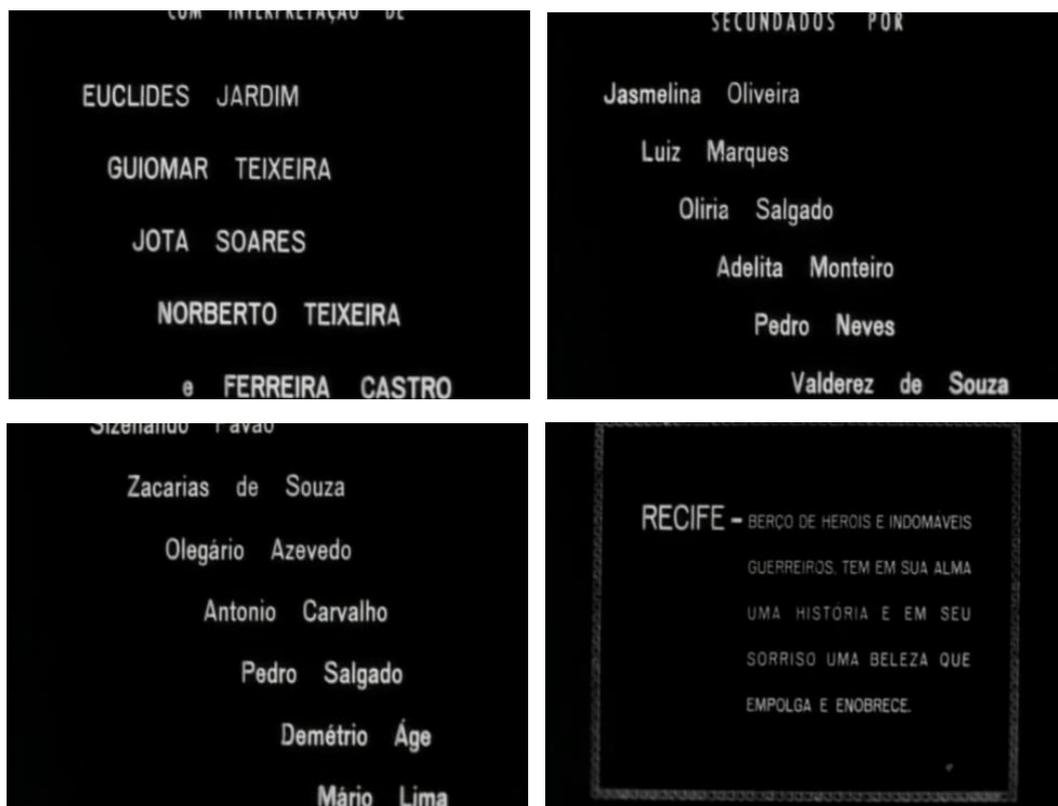


Figura 77 - O uso de tipografia sem serifa nos créditos de abertura e no início do filme. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

O letreiro do título do filme foi pintado a mão, diferentemente do restante das informações verbais que devem ter sido impressas pela técnica tipográfica. A pintura original (figura 78) se encontra sobre a guarda da Fundação Joaquim Nabuco. A cartela exhibe o título do filme acompanhado da figura do que seria a representação da justiça. Essa ilustração também acompanha a temática do filme.



Figura 78 - Letreiro com o título do filme *A filha do advogado*. Fonte: acervo da Fundação Joaquim Nabuco e Cinemateca Pernambucana.

5.2.2.3 Objetos gráficos filmados

Em *A filha do advogado*, alguns objetos gráficos filmados ocupam papel de destaque em meio às configurações gráficas: são 12 ocorrências de configurações intradieéticas inseridas no filme. Nem todas são intencionais, quatro estão apenas presentes no cenário, fazendo parte do universo do filme, sem indicar necessariamente alguma informação importante para a história.

Para determinar as configurações gráficas que fazem parte da narrativa como configurações intradieéticas intencionais, Aragão (2006, p. 95) explica que temos que analisar a significação do plano e a maneira como elas são mostradas. Assim, o uso de *close-up* e da câmera parada no objeto por um determinado tempo indica que aquele objeto gráfico está direcionado para o espectador como parte da narrativa. No caso de *A filha do advogado*, quando aparecem cartas que devem ser lidas, por exemplo, elas ficam o tempo necessário em tela para que o espectador realize a leitura. Assim, tais objetos são parte significativa da narrativa e ajudam a criar verossimilhança no universo da história.

Machado (2020, p.134) corrobora com Aragão (2016) ao afirmar que os objetos gráficos filmados “podem existir como elementos cruciais no desdobramento da narrativa, contendo informações significativas que serão transmitidas explicitamente ao espectador por meio do enquadramento da câmera e da duração na tela” e, portanto, servem para compor o universo do filme.

Como exemplos de objetos gráficos filmados, temos a imagem do cheque (figura 79) que o advogado deixa para Helvécio antes de viajar para a Europa. Aqui, fica claro que o padrão de vida de Helvécio é alto, devido ao fato que ele recebe de seu pai doze contos de réis para se manter durante o tempo em que o pai estará fora. Essa configuração gráfica se classifica como intradiegética, intencional, secundária e complementar. Embora seja uma configuração secundária, a sua presença permite a transmissão de verossimilhança ao espectador.

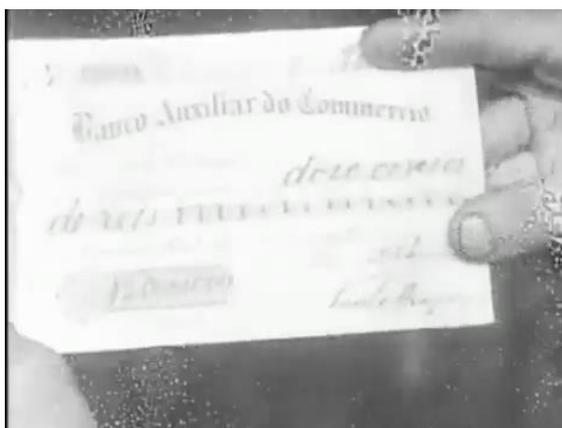


Figura 79 - Cheque que o advogado Paulo Aragão deixa para seu filho Helvécio. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Temos também a imagem da carta (figura 80) que Paulo Aragão deixa para Heloísa antes de partir para a Europa. A carta no filme se caracteriza como uma configuração gráfica intradiegética, intencional, decisiva e complementar. Antes de entregar a carta a Heloísa não sabemos exatamente seu conteúdo.

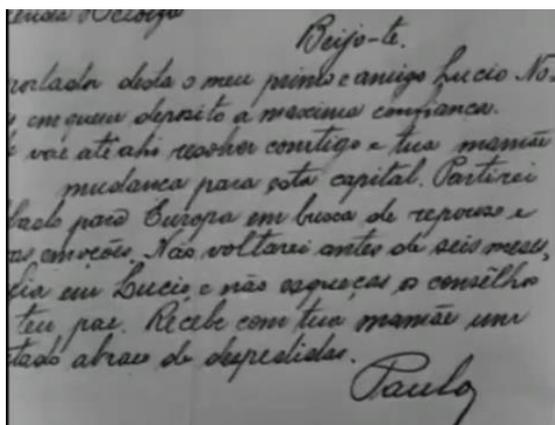


Figura 80 - Carta que o advogado Paulo Aragão deixa para sua filha Heloísa. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A presença da escrita caligráfica que é utilizada na carta e indica uma preocupação em torno da produção. A tentativa de transmitir a realidade está nos detalhes. Esta carta serve como ponto chave para a presença de Lúcio na vida de Heloísa, já que seu pai deixa claro para ela que ele é confiável. Na carta é possível ler:

Querida Heloísa. O portador desta é o meu primo e amigo Lúcio Novaes a quem depositei a máxima confiança. Ele vai até aí resolver contigo e tua mamãe a tua mudança para capital. Partirei para a Europa em busca de euforias e emoções. Não voltarei antes de seis meses, confia em Lúcio e não esqueças o conselho de teu pai. Recebe com tua mamãe um apertado abraço de despedidas. Paulo. (A FILHA..., 1927)

Outro objeto gráfico filmado é uma notícia de jornal (figura 81) que exhibe a confusão que Helvécio causou durante o baile. A partir da notícia temos noção da gravidade dos atos do boêmio e também de sua fama, pois a notícia foi parar nos jornais. Na notícia, Helvécio é acusado de alterar a “boa ordem do Clube Pernambucano”. O objeto gráfico reforça a figura do dândi libertino que na ausência do pai não se importa com as convenções sociais. Na notícia é afirmado que Helvécio paga sua fiança e se livra da prisão. Essa configuração é intradiegetica, secundária e complementar.

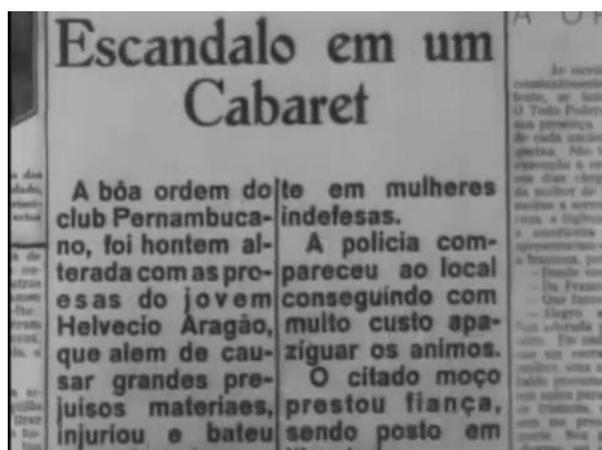


Figura 81 - Notícia fictícia de jornal com confusão causada por Helvécio em A filha do advogado.

Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Um olhar mais atento à configuração é possível perceber que a tipografia do título é a Hoelzl-Medioeval, a mesma utilizada nas cartelas informativas e de diálogo (figura 82).

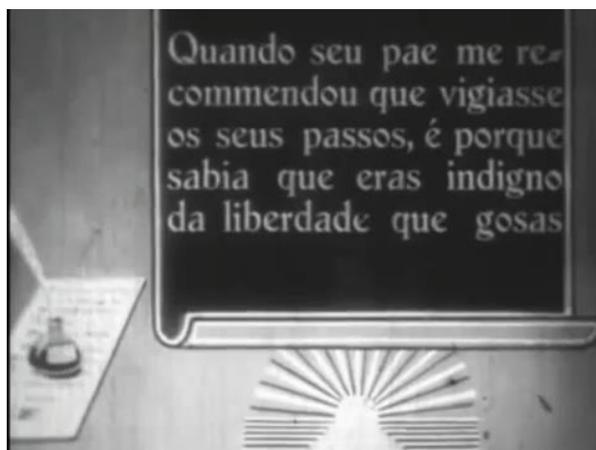


Figura 82 - Cartela de diálogo com a tipografia Hoelzl-Medioeval, a mesma utilizada na notícia de jornal. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Além disso, sabe-se que a história de *A filha do advogado* foi baseada em uma novela do poeta Costa Monteiro. Assim, inferimos que existe uma ligação com a mídia impressa. A partir da produção da notícia fictícia utilizando a mesma tipografia das cartelas, podemos perceber essa ligação. Entendemos também através dessa configuração que existia um certo cuidado em relação à produção, pois a tentativa de fazer com que a realidade do filme fosse mais sólida é notada aqui. Ainda sobre esse

mesmo objeto gráfico filmado, ele aparece em cena quando Lúcio, que é jornalista, abre o jornal em seu local de trabalho e começa a ler esse jornal. Ao fundo da cena, temos outro objeto gráfico filmado (figura 83), o *Jornal do Recife*, que, como dito anteriormente, incluía em suas edições ilustrações de Fininho.



Figura 83 - *Jornal do Recife* ao fundo da cena, indicando o local de trabalho de Lúcio Novaes. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em outro momento do filme, é exibida a carta (figura 84) que o pai de Heloísa, Paulo Aragão, envia para Lúcio Novaes. Na carta o advogado assina como Henry Valentim, indicando que defenderá Heloísa no seu julgamento. Os personagens e os espectadores não sabem que Henry Valentim é na verdade Paulo Aragão. Novamente, temos aqui um esforço de produção e uma estratégia para causar suspense.

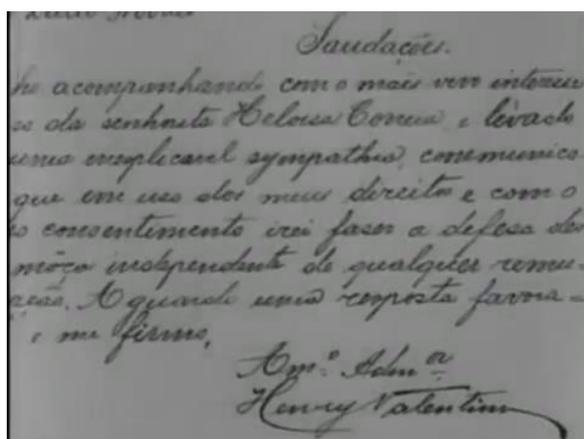


Figura 84 - Carta que Henry Valentim (Paulo Aragão) envia para Lúcio. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Em outro momento vemos Lúcio indo até a empresa inglesa *The Western Telegraph Company*¹³ (figura 85), sabemos do fato através da placa que fica focada na tela durante alguns segundos. Lúcio então recebe um telegrama vindo de Paris que diz: “guardo desta grande cidade veredictum e justiça implacável de minha terra” (A FILHA..., 1927). Aqui o melodrama é acentuado através do telegrama que fica um bom tempo em tela. Novamente temos aqui um esforço em reproduzir o que seria um telegrama real enviado pela empresa de telégrafos.

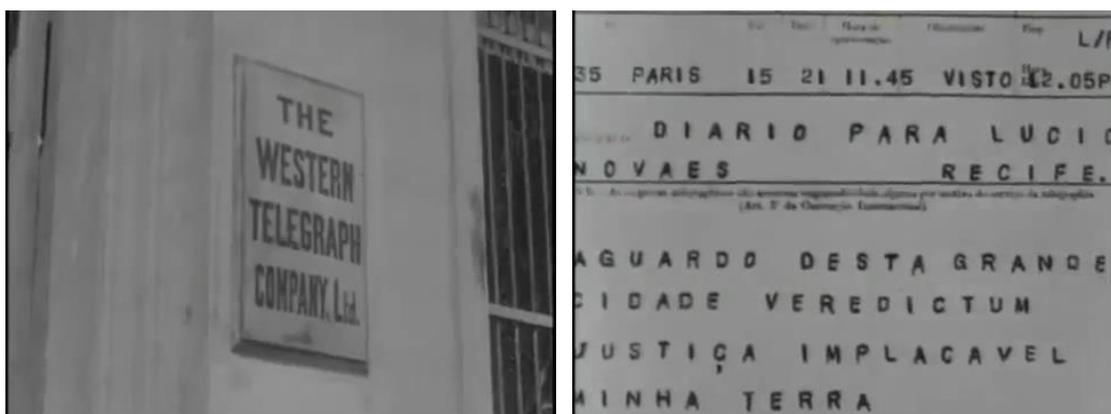


Figura 85 - Placa da empresa *The Western Telegraph Company* e telegrama recebido por Lúcio. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

¹³ *The Western Telegraph Company* foi uma empresa inglesa de sistema de telegrafos que funcionou em Recife. (MATHEUS, 2014)

Esses elementos funcionam como uma forma de complementar a história e criar um senso de semelhança com o mundo real, já que alguns dos objetos apresentados faziam parte do cotidiano da cidade do Recife. O cheque, por exemplo, é do Banco Auxiliar do Commercio¹⁴, instituição financeira da cidade. A utilização do recurso dos objetos gráficos filmados nos permite perceber a diferença em relação às formas de conduzir a narrativa. São procedimentos de linguagem que indicam uma maneira de contar e complementar a história dos filmes. Os objetos ajudam a causar uma noção de realidade em torno da história e alguns funcionam até como elementos decisivos na trama.

5.2.3 O sistema e as estratégias gráficas

A filha do advogado apresenta em vários momentos o início da modernidade na cidade do Recife. Essa exibição ocorre com a apresentação de símbolos, que vão dos personagens cosmopolitas como o jornalista Lúcio até as cenas onde vemos trens e bondes elétricos.

Esse progresso é exaltado a todo momento, embora a capital pernambucana estivesse em pleno declínio econômico e o estado apresentasse perdas em relação à economia açucareira há décadas (ARAÚJO, 2018, p. 174). A cidade ainda era provinciana, mas os ares estavam se transformando gradativamente. As diversões, como o cinema, passaram a fazer parte do cotidiano. No filme, por exemplo, há uma cena onde Lúcio se encontra em frente ao cinema Royal, o cinema onde ocorriam as exibições dos filmes pernambucanos.

Apesar das mudanças, Recife se via à margem das cidades que prosperaram como Rio de Janeiro e São Paulo. Desta maneira, como uma forma de se colocar no mapa, os jovens do Ciclo do Recife se apresentavam como se estivessem inseridos no processo da modernidade através do cinema. Embora fossem pobres, o cinema

¹⁴ O banco auxiliar do commercio foi fundado em 26 de dezembro de 1912, instalado na Rua do Imperador Pedro II e fundado por Erasmo Vieira de Macedo (BANCO..., 1927, n.p.)

permitia a inserção do grupo em meio da burguesia, que emprestava seus palacetes e automóveis.

Porém, algo deve ser ressaltado nessa representação do progresso. Como esclarece Cunha (2010, p. 91), os jovens que iniciaram o Ciclo tinham medo da novidade mesmo que quisessem fazer parte dela. Assim, o cinema servia como uma forma de se proteger desse processo por meio do fingimento. Não participavam de fato do moderno, até pelo fato de Recife ainda ser uma cidade provinciana. Aqui, podemos colocar as questões morais abordadas no filme. Apesar da modernidade apresentada, a família da noiva de Helvécio ainda o vê como um bom partido economicamente, mesmo ele sendo um boêmio irresponsável. O fato de Cora ainda viver escondida, sem ser reconhecida pela sociedade como filha do advogado Paulo Aragão, é outro fato que aponta para a manutenção das regras morais. A tradição se sobrepõe ao que é moderno, afinal Recife ainda era provinciana.

O sistema gráfico de *A filha do advogado* acompanha a premissa de apresentar ao espectador todas essas questões. Ele é formado por:

- Configurações gráficas decisivas, extradiegéticas e posicionadas entre as imagens filmadas;
- Configurações gráficas heterogêneas (elementos verbais e pictóricos);
- Elementos verbais centralizados e hierarquizados pela mudança de posição em determinados momentos;
- Tipografia principal com presença de serifa;
- Elementos pictóricos feitos a mão com estilo não realista característicos do estilo do autor;
- Elementos esquemáticos referenciais e decorativos com estilo semelhante ao encontrado nas revistas e jornais do período que se caracterizam como *art nouveau*;
- Objetos gráficos filmados;
- Assinatura da produtora com ilustração.

Assim, formam um conjunto de configurações preenchidas em maioria por ilustrações e elementos verbais como em uma espécie de livro ilustrado que guia a história através de texto e imagem.

Sobre as configurações verbais, o filme tem o uso consistente de uma fonte serifada, provavelmente uma versão com mais peso da Hoelzl-Medioeval, comercializada no Brasil pela C. Fuerst e Cia. As variações de tipografia ocorrem somente na parte dos créditos de abertura, variando entre serifadas e não serifadas para indicar uma relação de hierarquia na informação. Em alguns momentos, os textos do filme são diagramados de forma que denote uma dramaticidade em cena. Como exemplo, temos cartelas com uma grande densidade de texto seguidas por cartelas que contém poucas palavras. Essa forma de diagramação causa uma espécie de efeito suspense ao espectador. Essa é uma das estratégias do filme no uso das configurações gráficas verbais: através da organização do texto, temos a indicação da dramaticidade em cena.

Acreditamos que as cartelas de *A filha do advogado* também tenham relação com a produção e a estética da mídia impressa, assim como da literatura, em especial pelo uso da tipografia mais utilizada no filme ser vista em uma notícia de jornal que aparece como objeto gráfico filmado. O *Jornal do Recife* que aparece ao fundo, também indica essa influência. Além disso, outro indício é que a história foi inspirada em uma novela do poeta Costa Monteiro, adaptada por Ary Severo.

Sobre as configurações pictóricas, notamos consistência em relação às ilustrações. Os personagens são simplificados e desenhados com o rosto em perfil, o que foi notado em outras ilustrações de Fininho. As ilustrações também apresentam o preenchimento chapado, sombreado e texturas no fundo. As cartelas igualmente foram ilustradas à mão. A forma de produção explica tal contorno e tal simplicidade nas ilustrações. Se compararmos com as outras ilustrações de personagens do artista, perceberemos que existem grandes semelhanças.

Então, podemos relacionar a consistência nas imagens de ambos os filmes ao fato das cartelas serem feitas pelo mesmo artista e por existir uma preocupação com a estética das mesmas. Essa preocupação estética era uma característica de Jota

Soares que, como já explicado anteriormente, tinha demasiado apreço por suas produções.

Tanto as ilustrações quanto a moldura que representa um papel de carta é mais uma estratégia do uso das configurações gráficas no filme no intuito de reforçar o universo fílmico.

Nas configurações esquemáticas, observamos o uso de molduras com formas orgânicas, com influências de *art nouveau*. Esses elementos contribuem com a função decorativa e referencial, assim como retângulos pretos para facilitar a leitura dos textos. Esses elementos aparecem praticamente em todo o filme. Embora não sejam configurações com funções decisivas e que alterem a informação principal, elas fazem parte da estética das cartelas.

Em *A filha do advogado*, o uso dos objetos gráficos filmados é frequente. Esses objetos ajudam a dimensionar o ambiente do filme, tornando-o mais coerente com a realidade que o cerca. Assim, a figura do cheque do Banco Auxiliar do Comercio ou a placa informando a local da *The Western Telegraph Company* ajudam a caracterizar o fato de o filme se passar em Recife. Os objetos gráficos, nesse caso, trazem uma certa veracidade à película. Além disso, os objetos gráficos filmados assim como as cartelas informam ao espectador dados que as imagens sem som não seriam capazes de transmitir. Informar que Heloísa recebeu a carta por meio das cartelas é muito diferente da sensação de ler a carta junto com ela em suas mãos, por exemplo.

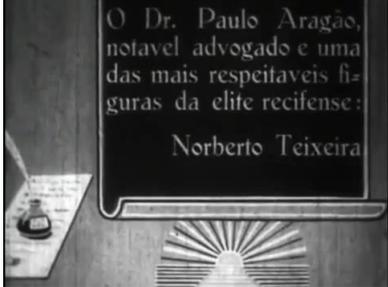
As cartelas e os objetos gráficos filmados trazem para *A filha do advogado* o reforço de sua temática principal e a criação do universo fílmico. Novamente podemos relacionar as cartelas a livros ilustrados, por exemplo, com partes da história traduzidas em elementos pictóricos. Todos esses elementos corroboram com a contextualização do filme. É possível ver os sinais de modernidade nas ilustrações, como a roupa de Heloísa nos desenhos, coerente com o auge da moda nos anos 1920, e o baile retratado nas cartelas, indicando os novos tempos.

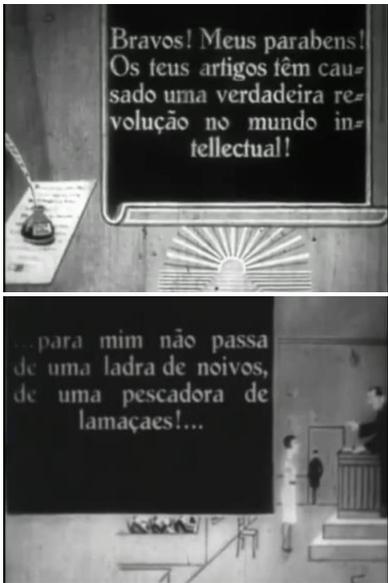
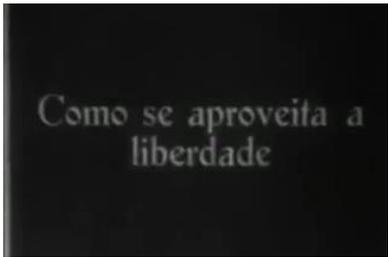
A partir dos elementos do sistema gráfico, vamos apresentar algumas estratégias das configurações utilizadas na dimensão gráfica específica do filme.

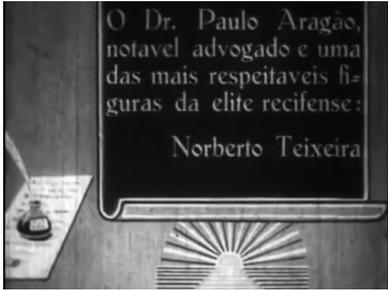
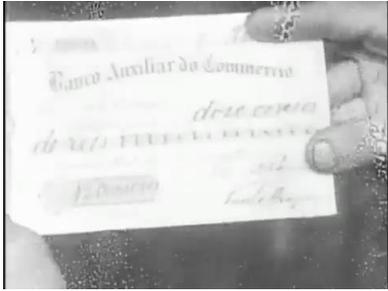
- Estruturar e guiar a narrativa através das cartelas informativas e de diálogo;
- Representar a produtora através de elemento simbólico;
- Adensar o enredo, acrescentando mensagens textuais explícitas ou subliminares sobre a temática do filme;
- Estabelecer o tom de suspense da dramaticidade;
- Reforçar os ideais modernos;
- Fazer referência a temática ou cenas do filme;
- Reforçar a estética do filme;
- Reforçar o universo fílmico;
- Criar um senso de verossimilhança para a história;
- Indicar as tensões entre a modernidade e as tradições morais;
- Estabelecer ligações com as profissões dos personagens principais;
- Valorizar a produção dos filmes.

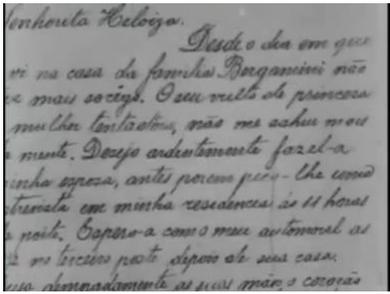
As estratégias da narrativa têm relação direta com as configurações gráficas, assim, listamos abaixo (quadro 6) para melhor entendimento das relações entre o sistema gráfico e as estratégias utilizadas:

Quadro 6 - Relações entre o sistema gráfico e suas estratégias em *A filha do advogado*

Sistema gráfico	Estratégias	Exemplos
Configurações gráficas, extradieéticas e posicionados entre as imagens filmadas	<p>Estruturar e guiar a narrativa através das cartelas informativas e de diálogo;</p> <p>Reforçar os ideais modernos;</p> <p>Indicar as tensões entre a modernidade e as tradições morais;</p> <p>Fazer referência a temática ou cenas do filme;</p>	

	Valorizar a produção do filme.	
Configurações heterogêneas (elementos verbais e pictóricos)	<p>Reforçar a estética do filme;</p> <p>Reforçar a modernidade;</p> <p>Fazer referência a temática ou cenas do filme;</p> <p>Indicar as tensões entre a modernidade e as tradições morais.</p>	
Elementos verbais centralizados e hierarquizados pela mudança de posição em determinados momentos	<p>Estabelecer o tom de suspense da dramaticidade;</p> <p>Indicar as tensões entre a modernidade e as tradições morais.</p>	
Tipografia principal com presença de serifa	<p>Fazer referência a temática ou cenas do filme;</p> <p>Reforçar a estética do filme.</p>	

<p>Elementos pictóricos feitos a mão com estilo não realista característicos do estilo do autor</p>	<p>Fazer referência a temática ou cenas do filme;</p> <p>Indicar as tensões entre a modernidade e as tradições morais;</p> <p>Reforçar o universo fílmico.</p>	
<p>Elementos esquemáticos referenciais e decorativos com estilo semelhante ao encontrado nas revistas de variedades do período e que tem características do <i>art nouveau</i></p>	<p>Reforçar os ideais modernos;</p> <p>Reforçar a estética do filme.</p>	
<p>Objetos gráficos filmados</p>	<p>Reforçar o universo fílmico;</p> <p>Criar um senso de verossimilhança para a história;</p> <p>Fazer referência a temática ou cenas do filme.</p>	

		
Assinatura da produtora com ilustração	Valorizar a produção dos filmes.	

Fonte: própria autora

5.3 Comparações entre os filmes

As observações realizadas nos filmes do Ciclo do Recife, *Aitaré da praia* e *A filha do advogado*, nos mostram que as configurações gráficas apresentavam um papel importante no cinema inaugural pernambucano. Nos filmes silenciosos, as configurações cumprem um papel decisivo, sendo assim fundamentais para o desdobramento da trama, principalmente as cartelas informativas e de diálogo. Os textos são importantes para entendermos o andamento do enredo. As cartelas têm a função de desdobrar a narrativa e informar dados que a ausência de som não permite informar. As mesmas também caracterizam esteticamente os filmes, formando assim um sistema gráfico.

Nas configurações dos dois filmes, temos a predominância de algumas características. Para uma breve comparação entre as características mais encontradas nos filmes da amostra, fizemos um quadro comparativo levando em consideração as características sintáticas (quadro 7) e outro levando em consideração as características semânticas (quadro 8).

Quadro 7 - Comparações entre as características sintáticas predominantes dos filmes da amostra

	Características sintáticas predominantes				
Filme	Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Téc. de inserção	Cor	Tipografia
Aitaré da praia (1927)	Combinação dos 3 modos de simbolização	Compostas heterogêneas	Entre as imagens	Sim ¹⁵	Não serifada (Columbus)
A filha do advogado (1926)	Combinação dos 3 modos de simbolização	Compostas heterogêneas	Entre as imagens e inseridas no filme	Não	Serifada (Hoelzl-Medioeval)

Fonte: própria autora.

Quadro 8 - Comparações entre as características semânticas predominantes dos filmes da amostra

	Características semânticas predominantes		
Filme	Diegese	Importância da informação	Significação
Aitaré da praia (1927)	110 extradiegéticas	Decisivas	Complementares
A filha do advogado (1926)	106 extradiegéticas	Decisivas	Complementares

Fonte: própria autora.

¹⁵ A cor não é predominante, mas aparece em algumas cartelas no início do filme, indicando uma simbolização do nacionalismo regional. Porém, não temos como informar se todas as cartelas eram coloridas.

Nas cartelas dos dois filmes de nossa amostra, temos a predominância de configurações gráficas **compostas heterogêneas**. Portanto, a maioria utiliza a **combinação dos modos de simbolização** das configurações gráficas. Em *Aitaré da praia* temos a predominância do uso em conjunto dos três modos de simbolização e em *A filha do advogado* temos a predominância do uso dos elementos gráficos verbais e pictóricos. Embora *A filha do advogado* não apresente em maior parte o uso de elementos esquemáticos com função decorativa, as molduras em suas cartelas (mesmo que pictóricas) também desempenham essa função. Desta maneira, desempenham a função decorativa e ao mesmo tempo fazem relação com a história.

Nos dois filmes, as cartelas são sempre inseridas **entre as cenas**, que é algo característico desse tipo de configuração gráfica. A partir dessa inserção entre cenas, as cartelas estão sempre em relação **extradiegética** com o universo fílmico. Elas fazem referência e guiam a história, mas não fazem parte do universo diegético. Las Casas (2006) nomeia a tipografia utilizada nas cartelas como tipografia narrativa adicional, justamente por não fazer parte do cenário, mas, ao mesmo tempo, guiar a história. Destacamos também a relação de **complementaridade**, observada em todas as cartelas, se o elemento analisado for o texto. Os elementos verbais geralmente servem de apoio às imagens do filme. A partir disso, a maioria das cartelas assumem o papel de complementar o que se está mostrando em tela.

A disposição dos modos de simbolização utilizados em conjunto deve ter sido influenciada pela produção da mídia impressa no período. Se observarmos revistas como *A Pilheria* e jornais como o *Jornal do Recife*, ambos produzidos na Tipografia do *Jornal do Recife*, conforme Nascimento ([1966] 1982, p.120), veremos semelhanças na composição e uso dos elementos. Ao folhear as páginas dos periódicos é possível notar o uso em conjunto dos três modos de simbolização das configurações gráficas.

Em *Aitaré da praia*, a ideologia regional nacionalista é reforçada várias vezes através das cartelas. Nesse mesmo filme, os personagens são caracterizados através delas, tanto em relação a suas personalidades quanto em relação a sua origem, como no diálogo dos personagens caipiras, pois em certo momento a gramática do texto é

alterada para imitar uma certa maneira de falar. Outro ponto importante em *Aitaré da praia* são as citações literárias ao longo do filme, que dão sustentação a ideologia que o grupo desejava representar. Logo, mesmo que as cartelas não façam parte da diegese, elas sempre estão em relação de complementaridade a ela. As ilustrações da paisagem litorânea, por exemplo, também marcam essa relação.

Em *A filha do advogado*, as cartelas funcionam tanto para apresentar a ideia de modernidade quanto para adicionar camadas às discussões morais. Na ilustração que representa a cena em que Heloísa está em julgamento, por exemplo, temos o juiz apontando o dedo para a julgada. No tribunal, Heloísa está vestida de melindrosa, representando a ideia da mulher moderna à época. Ainda assim, é apontada como gatuna de noivos e tem que defender a sua honra. Os diálogos nos dão as ideias em torno da modernidade que ao mesmo tempo é acompanhada pelos costumes e tradições morais.

Sobre as características sintáticas dos filmes, temos algumas escolhas determinantes para as histórias. Em *Aitaré da praia*, temos uma tipografia sem serifa, a Columbus. O uso dessa tipografia, que apresenta caracteres decorativos, em conjunto com a moldura com características do *art nouveau*, implica uma conformidade à modernidade se instalando na cidade do Recife. Conforme já mencionado, o movimento *art nouveau* se caracterizou como a fase inicial do movimento moderno (MEGGS, 2009, p. 249). Assim, faz sentido o uso de uma tipografia moderna surgida tempos antes na Europa. É importante salientar o desejo do grupo do Ciclo do Recife de pertencer ao progresso. Ao mesmo tempo, a escolha também nos aponta para a possível relação com a mídia impressa da época. Esse mesmo tipo de moldura e a mesma tipografia podem ser encontradas tanto em revistas como em jornais.

No caso de *A filha do advogado*, interpretamos que a escolha de uma tipografia serifada, a Hoelzl-Medioeval, tenha relação com a temática em torno do filme. Lúcio Novaes, primo do advogado Paulo Aragão, é um jornalista. Se observarmos o *Jornal do Recife*, jornal que circulou na cidade e que aparece em uma das cenas do filme, percebemos que as notícias se apresentavam em tipografia serifada. Em outra cena, onde Lúcio abre um jornal, vemos a Hoelzl-Medioeval impressa nesse jornal. Assim,

a influência da mídia impressa também está presente em *A filha do advogado*. Ambos os filmes utilizam a tipografia como forma de estratégia articuladora na narrativa.

Embora o filme *Retribuição* (1923) não tenha sido analisado inteiramente, apenas um trecho foi observado no teste para definir a ficha de análise, podemos fazer algumas comparações com *Aitaré da praia* e *A filha do advogado*. *Retribuição* (1923) também apresenta a predominância dos três modos de simbolização utilizados em conjunto em suas configurações gráficas. As cartelas possuem em sua maioria uma moldura que é utilizada como elemento decorativo. Essa moldura igualmente possui os traços característicos da *art nouveau*, com formas orgânicas que mimetizam o formato de folhas e flores. A tipografia predominante em *Retribuição* é a Regina-Kursiv, que também possui caracteres decorativos e pode ser encontrada em composições nas revistas e jornais da época.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ciclo do Recife foi um movimento de produção de cinema que ocorreu na capital pernambucana durante a década de 1920. O movimento contou com um grupo de cerca de 30 pessoas, sem especialização em cinema, que eram fãs de filmes norte-americanos e desejavam produzir filmes. A beleza do movimento, conforme afirma Cunha (2010), no que concordamos, está na vontade do grupo em produzir cinema em uma cidade que estava na periferia do capitalismo, apesar de todas as dificuldades. Como sabemos, os integrantes do Ciclo não possuíam capital para a produção dos filmes, mas, ainda assim, buscavam formas de realizar essa produção. A maneira como o grupo lidou com as adversidades e como conseguiu apresentar suas obras para o público foi louvável. Sabemos que as produções não são comparáveis a filmes clássicos da grande indústria e também sabemos que este nem era o propósito do grupo. O próprio Soares ([1963]2006), diretor de alguns filmes do Ciclo, destacou em sua coluna semanal no *Diário de Pernambuco*:

criando sua própria aparelhagem, os pioneiros do cinema pernambucano realizavam o impossível, numa época em que, na Europa, muitos mestres ainda buscaram aperfeiçoar aparelhos que foram superados à chegada do cinema sonoro, em 1927. Abnegação notável! (CUNHA e SOARES J., [1963] 2006, p.75)

Ainda ressaltamos o contexto que a cidade vivia, recém-descobrimo as mudanças promovidas pelo progresso. Recife via suas avenidas e ruas se expandindo. A cidade também observava a construção de obras como a avenida Boa Viagem. Enquanto isso a economia açucareira estava em pleno declínio e a população empobrecida cada vez mais às margens. No meio disso tudo, Gilberto Freyre defendia seu modernismo regionalista, evocando as tradições nordestinas.

Assim, o cinema era uma forma de o grupo de realizadores em questão se inserir nesse progresso, proporcionado pelas cenas feitas em casarões e carros emprestados pela alta burguesia recifense. A modernidade aparece nos filmes como parte de um desejo do grupo de fazer parte desse processo. A partir desses realizadores e da produtora Aurora Film, a que durou mais tempo em meio às tantas produtoras criadas durante o Ciclo, foram produzidos os filmes analisados.

Esta pesquisa teve como objetivo geral a análise das configurações gráficas dos filmes do Ciclo do Recife - *A filha do advogado* (1926) e *Aitaré da praia* (1927) – para a descrição do sistema gráfico e das estratégias da linguagem gráfica utilizados em suas narrativas. A partir da metodologia empregada, foi possível identificar e solucionar tais questões. Os objetivos específicos determinados previamente também foram concluídos. Investigar os elementos gráficos se articulando nas narrativas do cinema inicial é de grande importância para entender como as configurações gráficas foram se desenvolvendo desde o Primeiro Cinema.

A pesquisa histórica foi de grande importância para atingirmos os resultados aqui apresentados. Através das visitas em acervo, da coleta dos documentos históricos e da leitura de pesquisas históricas que investigaram o Ciclo do Recife, foi possível realizar uma melhor interpretação do sistema gráfico e das possíveis estratégias articuladas nas narrativas por meio da linguagem gráfica. A identificação de elementos decorativos nas cartelas que têm influências do movimento *art nouveau*, por exemplo, foi possível através da observação de revistas e jornais da década, que contavam com o recurso. Por consequência, através da coleta de documentos identificamos as semelhanças entre os periódicos que circulavam na cidade do Recife e as configurações gráficas.

A pesquisa histórica também nos proporcionou compreender a trajetória profissional do artista gráfico Fausto Silvério Monteiro, responsável pelas cartelas de ambos os filmes. É importante mencionar que Fausto Silvério aparece em outras pesquisas que relacionam seu trabalho como caricaturista para a mídia impressa, como a pesquisa de Cavalcante (2012), mas não aparece em pesquisas anteriores relacionadas ao Ciclo do Recife. Assim, entendemos como de grande valor a investigação de seus trabalhos e da relação do artista com as produções em torno do movimento. Destacamos Fininho como possivelmente um dos primeiros profissionais a prestar serviços gráficos para o cinema pernambucano e brasileiro. Apresentar os trabalhos gráficos de Fininho ao público faz com que essa pesquisa realize contribuições tanto para a história da produção do cinema inaugural pernambucano quanto para a história do design pernambucano do começo do século XX.

A pesquisa bibliográfica foi relevante para a identificação do contexto social e cultural da década de 1920 através das investigações realizadas previamente sobre o movimento. O contexto da chegada do cinema e de fenômenos como o da implantação da modernidade na cidade, nos proporcionou um entendimento maior acerca dos filmes e em consequência de seus sistemas gráficos. Portanto, as fases da pesquisa bibliográfica e histórica foram muito significativas para a interpretação dos resultados. As articulações da narrativa promovidas pela linguagem gráfica e o sistema gráfico de ambos os filmes nos mostram aspectos relevantes sobre a produção de filmes e da própria estética do começo do século XX em Recife.

Em *Aitaré da praia* (1927), notamos um sistema gráfico que se determina por meio do uso de elementos pictóricos, esquemáticos e verbais utilizados em conjunto e de forma extradiegética. Essa característica nos leva a crer em influências provenientes do meio impresso, que apresentavam o uso de vinhetas decorativas, várias tipografias em uma mesma composição e ilustrações. Ao observar as revistas e jornais locais que circulavam no período, como informamos anteriormente, notamos as semelhanças. O uso da tipografia Columbus, uma tipografia sem serifa e que possui caracteres decorados aos modos do *art nouveau*, está em consonância com o período e o momento em que a cidade vivia. Também temos no sistema gráfico de *Aitaré da praia* as ilustrações feitas por Fininho, que se apresentam relacionadas à temática do filme e são exibidas de acordo com a parte da história em que o filme se encontra. Assim, temos elementos pictóricos feitos à mão com estilo não realista e com algumas semelhanças aos enquadramentos feitos pelo pintor Mário Nunes. Os elementos esquemáticos são decorativos e se caracterizam por serem igualmente de estilo *art nouveau*.

As estratégias utilizadas em *Aitaré da praia* através da linguagem gráfica revelam como era feito o uso desse recurso no filme. Temos como estratégias a estruturação da própria narrativa através das cartelas, o reforço da ideologia regional nacionalista através de ilustrações com temas litorâneos, o reforço do universo fílmico através dos objetos gráficos filmados e o reforço da estética do filme por meio dos elementos esquemáticos. Desta maneira, conseguimos compreender as formas como as configurações gráficas atuam no desenvolvimento da história.

Em *A filha do advogado* (1926), temos um sistema gráfico formado predominantemente por elementos verbais e pictóricos utilizados em conjunto e de forma extradiagética. A tipografia utilizada em *A filha do advogado* é possivelmente uma versão da Hoelzl-Medioeval, uma tipografia com a presença de serifa. Já os elementos pictóricos, também produzidos por Fininho, são feitos a mão e com estilo não realista, característicos do estilo do autor. Da mesma forma que ocorre em *Aitaré da praia*, as ilustrações surgem de acordo com o momento em que a história se encontra. Os poucos elementos esquemáticos do filme também tem influência no movimento *art nouveau* e estão de acordo com as composições feitas em revistas e jornais do período. Além disso, o filme apresenta vários objetos gráficos filmados.

As estratégias de *A filha do advogado* também articulam a sua narrativa. Temos como estratégia a estruturação da narrativa através das cartelas, o reforço dos ideais modernos, o adensamento do enredo através dos objetos gráficos filmados e através das cartelas e o estabelecimento da temática do filme através dos elementos gráficos.

A dimensão gráfica dos dois filmes é coerente com os ideais modernos da época, já que em ambos vemos a utilização de elementos condizentes com o movimento moderno europeu. Os elementos com influência *art nouveau*, movimento que marcou o início do modernismo europeu e que está presente em ambos os filmes analisados, é uma escolha que faz referência clara ao modernismo. Assim como também temos elementos que apontam diretamente para figuras que se relacionam com o progresso da cidade, como é o caso da melindrosa. Heloísa é retratada por Fininho nas cartelas como a melindrosa que fazia parte dessa sociedade em progresso.

A metodologia escolhida para a observação dos filmes se revelou adequada, apesar dos ajustes necessários na ficha de análise, que contribuíram para um resultado mais preciso. O teste realizado antes de aplicar as categorias nas configurações gráficas dos filmes da amostra foi de grande importância para a realização desses ajustes.

As dificuldades da pesquisa foram relacionadas ao fato de alguns artefatos do acervo físico não estarem acessíveis ao público. Na tentativa de encontrar o cartaz físico de *A filha do advogado*, por exemplo, foi afirmado que o cartaz não existia. Outra

dificuldade foi a finalização da pesquisa em meio a pandemia, que gerou atrasos na entrega final.

Para futuras pesquisas, indicamos a investigação de outros filmes brasileiros do período silencioso, já que não foram encontradas pesquisas abordando a dimensão gráfica de filmes nesse período no Brasil. Ainda indicamos a realização de pesquisas sobre os outros filmes do Ciclo do Recife, pois nessa pesquisa só conseguimos abarcar dois exemplares. Os filmes documentários do período também carecem de pesquisas voltadas para a dimensão gráfica. Com as contribuições dessa pesquisa esperamos inspirar que no futuro mais pesquisas que relacionem as áreas do design e do cinema possam ser realizadas como uma forma de expandir os estudos de Las-Casas (2006), Tietzmann (2006, 2007a, 2007b), Aragão (2006) e Machado (2020).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rodrigo. *O amargo obituário do cinema pernambucano*. Recife: 2019. 138 p. Disponível em: <<https://velhoshabitosdotcom.wordpress.com/2019/12/19/livro-o-amargo-obituario-do-cinema-pernambucano/>> Acesso em: 12 jul. 2020.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações*. Orientador: Solange Coutinho. 2006. 145 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3429>>. Acesso em: 7 jul. 2020.

_____. *Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira*. Doutorado em Design e Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-01092016-154117/>>. Acesso em: 1 nov. 2020.

ARAÚJO, Luciana Côrrea. *O cinema em Pernambuco nos anos 1920*. I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso (catálogo). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, p.33, 71-6. Disponível em: <https://www.academia.edu/30800224/O_cinema_em_Pernambuco_nos_anos_1920> Acesso em: 1 nov. 2020.

_____. *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*. Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Argentina, 2013. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/495/423>>. Acesso em: 7 jun. 2020.

_____. *O cinema em Pernambuco (1900-1930)*. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro I*. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. 947 p. E-book.

AREZIO, Arthur. *Dicionário de termos gráficos*. 1. ed. São Paulo: Com-Arte, 2017.

AUTRAN, Arthur. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. Revista Alceu: comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, 2007. Disponível em: <<http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=254&sid=26>>. Acesso em: 14 set. 2019.

BAMBA, Mahomed. *Letres e grafismos nos processos fílmicos: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica*. Orientador: Mariarosaria Fabris. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, 2015.

BARBER, Theodore. *Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America*. Film History, [s. l.], v. 3, n. 2, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3814933?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 7 set. 2019.

BERNARDET, Lucilla. *Cinema Pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Orientador: Paulo Emílio Salles Gomes. 1970. 137 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970. Disponível em: <<http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4281-cinema-pernambucano-de-1922-a-1931-primeira-abordagem>>. Acesso em: 2 set. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 168 p.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Impresso no Brasil: 1808-1930, destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: III., 2009.

CAVALCANTE, Sebastião. *O design de Manoel Bandeira: aspectos da memória gráfica de Pernambuco*. Orientador: Silvio Barreto Campello. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11597>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

CONSTANTINO, Larissa; ARAGÃO, Isabella. *Apontamentos históricos sobre material de divulgação e cartelas dos filmes do Ciclo do Recife: A filha do advogado e Aitaré da praia*. In: Blucher Design Proceedings. [s.l.: s.n.], 2019, v. 6, p. 2132–2145. Disponível em: <<https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/apontamentos-historicos-sobre-material-de-divulgao-e-cartelas-dos-filmes-do-ciclo-do-recife-a-filha-do-advogado-e-aitar-da-praia-33796>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema. Espetáculo, Narração, Domesticação*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2005.

CUNHA, Paulo Carneiro da; SOARES, Jota. *Relembrando o cinema Pernambucano: Dos arquivos de Jota Soares*. Recife: Editora Massangana, 2006.

_____. *Tempo, filme, memória: a invenção do passado em Aitaré da Praia*. FAMECOS: Mídia, Cultura e Tecnologia, Porto Alegre, v. 15, n. 36, 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/316>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

_____. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

DIXON, Catherine. *Describing typeforms: a designer's response*. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação, v. 5, n. 2, p. 21–35, 2008. Disponível em: <<https://infodesign.emnuvens.com.br/infodesign/article/view/53>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

DUPRÉ LA TOUR, Claire. *Intertitles and titles*. In: ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2005. p. 471-476. Editora Universitária, 1966.

EFREM, Rafael. *Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres*. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3538>>. Acesso em: 3 dez. 2020. Accepted: 2014-06-12T16:31:49Z.

FARIAS, Priscila L. *On graphic memory as a strategy for design history*. In: Blucher Design Proceedings. [s.l.: s.n.], 2014, v. 1, p. 201–206. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/on-graphic-memory-as-a-strategy-for-design-history-13838>>. Acesso em: 3 dez. 2020.

FRASCARA, Jorge. *Communication Design: Principles, Methods, and Practice*. Nova Iorque: Allworth Press, 2004. 206 p.

FREYRE, Fernando de Mello. *O Movimento Regionalista e tradicionalista e, a seu modo, também modernista: algumas considerações*. *Ciência & Trópico*, v. 5, n. 2, 1977. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184>>. Acesso em: 4 out. 2020.

GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

JOST, François; GAUDREAU, André. *Narrativa Cinematográfica*. Edição: 1. Brasília: UNB, 2009.

GOMES, Paulo. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 1980.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. [s.l.]: Amsterdam University Press, 2006, p. 381–388. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27>>. Acesso em: 3 jul. 2020.

HORAK, Jan-Christopher. *Saul Bass: Anatomy of Film Design*. [s.l.]: University Press of Kentucky, 2014.

LAS-CASAS, Luiz Fernando. *Cinedesign: typography and graphic design in motion pictures*. Orientador: Terence Moran. 2006. 286 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - New York University, Nova Iorque, 2006.

_____. *Cinedesign: typography in motion pictures*. *Infodesign: Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 4, ed. 1, 2007. Disponível em: <<https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/29>>. Acesso em: 7 jul. 2020.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2013.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Graphic Design: The New Basics: Second*

Edition, Revised and Expanded. 2ª Edição. New York : Baltimore: Princeton Architectural Press, 2015.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós cinemas*. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

MACHADO, Helena. *Design & cinema: an analysis of the graphic language as a narrative strategy in Hollywood's contemporary films*. Orientador: Marta Varzim. 2020. 163 p. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Artes e Design, Porto, 2020.

MARIE, Michel. *Cinema e Narração*. In: JACQUES, Aumont; ALAIN, Bergala; MICHEL, Marie; VERNET, Marc. *A estética do filme*. 7. ed. São Paulo: Papyrus editora, 2009. cap. 4.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MATHEUS, Leticia C. *A imprensa e o desenvolvimento do sistema telegráfico brasileiro*. p. 23, 2014. Disponível em: <<http://congresso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/vGT17-Leticia-Matheus.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2020.

MEGGS, Philip B. *História do Design Gráfico*. 1ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. Edição: 2ª. São Paulo: Perspectiva, 1968.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1994.

NAGELS, Katherine. 'Those funny subtitles': *Silent film intertitles in exhibition and discourse*. *Early Popular Visual Culture*, Amsterdam, v. 10, n. 4, p. 367-382, 2012. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17460654.2012.724570>>. Acesso em: 2 set. 2019.

NASCIMENTO, Luiz. *História da imprensa pernambucana VIII*. Recife: Editora Universitária, 1982. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/200anosdaimprensa/historia_da_imprensa_v04.pdf> Acesso em: 18 jul. 2019.

NIEMEYER, Lucy. *Tipografia. Uma Apresentação*. 4ª edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. 2014. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

OLIVEIRA, Gabriela Araujo; SOUZA, Eduardo Antonio; MIRANDA, Eva Rolim; et al. *Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo*. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação, v. 13, n. 2, p. 107–118, 2016. Disponível em: <<https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/480>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

PEDROSA, Tales. *Tramways: Modernidade e resistência*. Revista Rural e Urbano, v. 1, n. 1, p. 200–204, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/ruralurbano/article/download/241025/32064>>. Acesso em: 15 ago. 2020

PETTERSSON, Rune. *Information Design: An Introduction*. Amsterdã: [s.n.], 2002. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Information_Design.html?id=GdCxQMYwGA4C&redir_esc=y>. Acesso em: 10 nov. 2020.

PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich. *Film Technique and Film Acting*. [s.l.]: Vision Press; Mayflower Publishing Company, 1958.

RAMOS, Igor; BARBOSA, Helena. *The History of Opening Titles in Portuguese Cinema: First Contributions*. Back to the Future: The Future in the Past, Barcelona, p. 488-492, 2018. Disponível em: <http://www.publicacions.ub.edu/release/08927_backToFuture.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2020

SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ, Collado; LUCIO, Maria. *Metodologia de*

Pesquisa. Tradução: Daisy Moraes. 5. ed. São Paulo: Penso, 2013. 624 p. E-book.

SARAIVA, Kate. Recife: Cidade e cinema (1922-1931). Orientador: Fernando Diniz Moreira. 2017. 294 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/29923/1/DISSERTAÇÃO%20Kate%20Vivianne%20Alcântara%20Saraiva.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2019.

SEVERO, Ary. [Entrevista concedida a] Jáder Carneiro, Celso Marconi e Francisco Bandeira de Melo. *Ary: um bandeirante do cinema brasileiro*, Recife, p. 171- 216, 3 abr. 1974.

SILVA, Felipe Davson Pereira da. *Novidade, imaginário e sedentarização: O espetáculo cinematográfico no Recife (1986 - 1909)*. Orientador: Alcileide Cabral do Nascimento. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <<http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/7807/2/Felipe%20Davson%20Pereira%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2020

SOARES, Natália de Castro. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem*. Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-24112014-085256/>>. Acesso em: 30 set. 2020.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Os primórdios do cinema no Brasil*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Nova história do cinema brasileiro I*. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. E-book.

TIETZMANN, Roberto. *Créditos de abertura cinematográficos e metáforas gráficas*. Sessões do imaginário, ano 11, n. 15, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/896>>. Acesso em: 2 set. 2019.

_____. *Como falava a tipografia do cinema mudo?* E-Compós, v. 10, 2007a. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/210>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

_____. *Uma proposta de taxonomia de créditos de abertura cinematográficos*.

Infodesign: Revista brasileira de design da informação, v. 4, n. 1, p. 29-35, 2007b. Disponível em: <https://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.4-2007/ID_v4_n1_2007_29_35_Tietzmann.pdf?download=1>. Acesso em: 22 set. 2019.

TWYMAN, Michael. *A schema for the study of graphic language*. Processing of visible language, v. 1, p. 117-150, 1979.

_____. Further thoughts on a schema for describing graphic language. 1st International Conference on typography & Visual Communication, History, Theory, Education, Thessaloniki, p. 329-350, 2002.

_____. *The graphic presentation of language*. Information Design Journal, v. 3, p. 2-22, 1981. Disponível em: <<https://benjamins.com/catalog/idj.3.1.01twy>>. Acesso em: 2 set. 2019

WALLER, Robert. *The origins of the Information Design Association*. Annual Report of the IDA, [s. l.], 1996. Disponível em: <https://www.robwaller.org/IDA_origins_RW.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Periódicos

ARTES e Artistas. Diário de Pernambuco, Recife, p. 3, 19 out. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_10/7046>. Acesso em: 13 out. 2019.

CARICATURAS. Revista do Norte, Recife, n.p., 9 out. 1923.

CASA Clark. Rua Nova, Recife, 28 ago. 1924. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/ruanova/rua_nova_1924_09.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2020.

CASA Excelsior. A Pilheria, Recife, 29 nov. 1924. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/pilheria/a_pilheria_1924_n166.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2020.

CARICATURAS. Jornal de Recife, Recife, p. 7, 10 abr. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/96652>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CHRONICA social: Anniversarios. Jornal do Recife, Recife, p. 4, 21 dez. 1924.

Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/92643>>. Acesso em: 13 out. 2019.

CINEMA Brasileiro. Revista Cinearte, Rio de Janeiro, p. 6, 29 fev. 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/162531/4706>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CINEMA Pathé. Jornal Pequeno, Recife, p. 2, 27 jul. 1909. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800643/10752>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

CINEMA Royal. Diário de Pernambuco, Recife, n. 00252, p. 1, 7 nov. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_08/11502>. Acesso em: 29 ago. 2020.

COISAS do frevo. Jornal do Recife, Recife, n. 39, p. 3, 16 fev. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/96204>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

COLOMBINA. A província, Recife, p. 5, 24 fev. 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128066_02/17900>. Acesso em: 13 out. 2019.

BANCO Auxiliar do Comercio. Revista da Cidade, Recife, p. n.p., 15 out. 1927. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/revistadacidade/revista_da_cidade_1927_n073.pdf>. Acesso em: 23 out. 2020.

DR. Washington Luis. Jornal do Recife, Recife, n. 183, p.1, 8 ago. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/97716>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

EM VIAGEM. Jornal de Recife, Recife, p. 2, 25 out. 1896. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/37159>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

EXPOSIÇÃO geral de Pernambuco. A província, Recife, p. 3, 26 out. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128066_02/12234>. Acesso em: 13 out. 2019.

FÁBRICA favorita. Rua Nova, Recife, ed. 42, 1926. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/ruanova/rua_nova_1926_42.pdf>. Acesso em: 9 out. 2020.

FILMAGEM a brasileira. Cinearte, Rio de Janeiro, p. 4, 26 jan. 1927. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/1979>>. Acesso em: 11 out. 2019.

NOTAS de arte. Jornal do Recife, Recife, p. 1, 23 out. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/85985>>. Acesso em: 11 out. 2019.

O *CARNAVAL*. Jornal do Recife, Recife, n. 38, p. 1, 14 fev. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/705110/96186>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

O *CARICATURISTA Fininho está vivo*. Jornal Pequeno, Recife, p. 4, 28 mar. 1933. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800643/52096>>. Acesso em: 13 out. 2019.

PARA TODOS. Para Todos, Rio de Janeiro, p. n. p., 29 ago. 1925. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/para_todos/para_todos_1925/para_todos_350.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

PINTOR Baltazar. Jornal do Recife, Recife, n. 49, p. 8, 27 fev. 1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/99737>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

ROYAL. Jornal do Recife, Recife, p. 3, 22 dez. 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/95720>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

SCENAS e Telas. Diário de Pernambuco, Recife, p. 6, 10 out. 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_10/18812>. Acesso em: 30 ago. 2020.

TERCEIRO, João. *Na arte do silêncio... e na arte da palavra*. A Pilheria, Recife, n. 264, p. n. p., 16 out. 1926. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/pilheria/a_pilheria_1926_n264.pdf> Acesso em: 3 out. 2020.

THEATROS e cinemas. Jornal do Recife, Recife, p. 3, 22 dez. 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/95720>>. Acesso em: 5 out. 2020.

VIDA social: Fallecimentos. Diário da Manhã, Recife, p. 4, 29 dez. 1935. Disponível em: <<http://200.238.101.22/docreader/DM1935/4205>>. Acesso em: 13 out. 2019.

VIDA dos Outros. A Pilheria, [S. l.], p. n.p., 1 jan. 1927. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/pilheria/a_pilheria_1927_n275.pdf> Acesso em: 2 out. 2020.

Filmografia

A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Recife: Aurora Film, 1926. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2313>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

AITARÉ da praia. Direção: Gentil Roiz. Recife: Aurora Film, 1925. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2314>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

ALMERY, A estrela. Direção: Fernando Spencer. Produção: Cristian Jeronimo, Fátima Accetti. 2007. 8 min. Son. Color, Formato: Mini-DV . Disponível em: <<https://youtu.be/B5zJJ3Cbu10>>. Acesso em: 26 jul. 2020

JURANDO Vingar. Direção: Luiz de França da Rosa Torreão, Recife: Aurora Film, 1925. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2601>> Acesso em: 26 jul. 2020.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino, 1925. 75 min. son. preto/branco

PETER Pan. Direção: Herbert Brenon. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bNLJG_Kkug&ab_channel=%E5%B9%B3%E5%93%B2%E4%B9%9F>. Acesso em: 4 dez. 2020.

RECIFE no Centenário da Confederação do Equador. Direção: Ugo Falangola e J. Cambieri. Recife: Pernambuco Film, 1924. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2384>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Recife: Aurora Film, 1924. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2631>>. Acesso em: 26 jul. 2020

SALLY of the Sawdust. Direção: D.W. Griffith. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1925.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KqecKwtd0dM&ab_channel=MarcusTelfer> Acesso em: 26 jul. 2020.

THE BOAT. Direção: Buster Keaton. Estados Unidos: [s. n.], 1921. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68coqwL9SAI&ab_channel=Laurel%26Hardy>. Acesso em: 4 dez. 2020.

THE HUNCHBACK of Notre Dame. Direção: Wallace Worsley. Estados Unidos: Universal Pictures, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zh20p-GvCl0&ab_channel=LarryZ>. Acesso em: 4 dez. 2020.

UM ATO de humanidade. Direção: Gentil Roiz. Recife: Aurora Film, 1925

ENEZA Americana. Direção: Ugo Falangola e J. Cambieri. Recife: Pernambuco Films, 1925. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3154>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

APÊNDICE A - CATALOGAÇÃO DE MATERIAL RELACIONADO AO CICLO DO RECIFE

Artefato pesquisado	Local	Termos encontrados
Periódicos		
A Pilheria (PE)	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	Fininho
Revista da Cidade (PE)	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	Nada encontrado
História da Imprensa Pernambucana (PE)	Acervo Fundação Joaquim Nabuco	Fininho (Fausto Silvério Monteiro)
Diário de Pernambuco (PE)	Hemeroteca Digital - biblioteca nacional	Fininho, Almerly Esteves, Ary Severo, Aurora Film
A Província (PE)	Hemeroteca Digital - biblioteca nacional	
Jornal do Recife (PE)	Hemeroteca Digital - biblioteca nacional	Aurora Film
Revista Cinearte (RJ)	Hemeroteca Digital - Biblioteca nacional	Fininho, Aurora Film
Revista Cinema (PE)	Hemeroteca Digital - Biblioteca nacional	Aurora Film
Revista Para Todos (PE)	Hemeroteca Digital - Biblioteca nacional	Aurora Film
Revista do Norte (PE)	Biblioteca Pública do Estado	Fininho
Filmes		
A filha do advogado	Cinemateca pernambucana	Ciclo do Recife
Aitaré da praia	Cinemateca pernambucana	Ciclo do Recife

APÊNDICE B - FICHAS DE ANÁLISE DE AITARÉ DA PRAIA E DE A FILHA DO ADVOGADO

AITARÉ DA PRAIA (1927)

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
1	00:20	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Aitaré da Praia, é o nosso terceiro film e, com elle, apresentamos a primeira super-produção, dadas as circunstancias de ser um trabalho genuinamente nacional. Vêde este poema talhado. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
2	00:26	Crédito de abertura	Crédito de abertura	nos costumes dos nossos heróes jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido Nordeste e deixae que vibre em vossas almas o orgulho expontaneo de serdes irmãos, destes bandeiran-	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
3	00:35	Crédito de abertura	Crédito de abertura	-tes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. AVE BRASIL!... Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
4	00:59	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Aurora-Film. Recife.	Verbal	Singular	Sobre as imagens	Sim	2: Com serifa e com serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
5	01:01	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Aurora-Film apresenta Aitaré da Praia Super Produção em 8 actos	Verbal	Composta heterogênea	Sobre as imagens	Não	3: Com serifa, com serifa e sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
6	01:05	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Cinematographado pelo conhecido e habil tecnico Edson Chagas	Verbal	Singular	Entre as imagens	Sim	1: Sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
7	01:15	Cartela informativa	Divisão de ato	Primeira Parte. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
8	01:54	Cartela informativa	Citação literária	Uma barquinha branca... Uma cabana, / E em volta da cabana, --Coqueiraes... O mar em frente... A vida soberana / De ser pobre e pescador... Viver feliz com o teu amor / E--nada mais. (Adelmar Tavares)	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	2: Com serifa e com serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
9	02:37	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Córa, a rainha da praia onde nasceu. Cora ... Almerj Steves. Aurora-Film Recife”	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	3: Com serifa, sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
10	03:10	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Neste recanto, feliz e sossegado, vive um homem chamado Zeno. É um ente banido da sociedade e perseguido pela justiça dos homens (Cláudio José)	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
11	03:38	Cartela de diálogo	Diálogo	A festa em casa do capt. Affonso, será no próximo dia 28 e, ... nós seremos o mais bello par. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
12	04:34	Cartela informativa	Apresentação de personagem	D. Guilhermina avó de Córa. Rosal Temporal. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	3: Com serifa, sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
13	04:51	Cartela de diálogo	Diálogo	É, para nos levar daqui, e não são estes os meus desejos. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
14	05:00	Cartela de diálogo	Diálogo	Seis velas ao vento, são doze homens que se arriscam pela subsistência	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Sim	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
15	07:19	Cartela de diálogo	Diálogo/Citação literária	Verdes mares, mares bravios de minha terra natal.	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
16	09:08	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Trahyra carne e unha com Zeno. Jota Soares	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
17	10:35	Cartela informativa	Apresentação de personagem	José Amaro, amigo dedicado de Aitaré. Mario Cardoso	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
18	11:23	Cartela de diálogo	Diálogo	Que foi feito do teu companheiro? Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
19	11:30	Cartela de diálogo	Diálogo	Não tenho satisfações a dar-lhe	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
20	11:37	Cartela de diálogo	Diálogo	Nunca me respondeste assim agora, talvez obedças aos conselhos de Zeno. Aurora-Film. Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
21	11:48	Cartela de diálogo	Diálogo	Antes de obedecer a Zeno do que a ti, ladrão de covos. Aurora-Film. Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
22	11:55	Cartela de diálogo	Diálogo	Como? Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
23	11:58	Cartela de diálogo	Diálogo	Ladrão de covos, já disse. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
24	14:31	Cartela de diálogo	Diálogo	Não encontraste ninguém?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
25	15:01	Cartela de diálogo	Diálogo	É hoje o dia da festa em casa do capt. Affonso.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
26	15:17	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Capt. Affonso, o homem das festas. Luis Marques.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
27	15:30	Cartela de diálogo	Diálogo	Quem muito commenta, pouco ou nada gosa.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
28	15:39	Cartela de diálogo	Diálogo	.. é um pobre pescador, sem educação e sem futuro.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
29	15:51	Cartela de diálogo	Diálogo	Que ares de apaixonada!...	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
30	17:09	Cartela de diálogo	Diálogo	“Apôs entonce cá sua licencia”	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
31	17:45	Cartela de diálogo	Diálogo/canção	“Eu entrei de mar a dentro... Fui pegar dois tubarão... errei um ferrei outro... Já vi peixe valentão.” Aurora-Film.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
32	18:04	Cartela de diálogo	Diálogo	“Sustente méste. “	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
33	18:08	Cartela de diálogo	Diálogo/canção	“Eu entrei de mar a dentro... fui brigar com a maresia... Quando eu ia ella voltava... quando eu voltava ella ia.” Aurora-Film Recife”	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
34	18:26	Cartela de diálogo	Diálogo	Levanta-te cão, és tão miserável que nem podes offerecer lueta a um homem.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
35	18:49	Cartela informativa	Narrativa	... e assim, terminara aquella festa, tão esperada e almejada.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
36	18:59	Cartela de diálogo	Diálogo	Eu bem que sabia que isto terminava assim mesmo	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
37	19:07	Cartela de diálogo	Diálogo	Aquella moça...Deus me pêrdoe, é uma tentação.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
38	19:14	Cartela de diálogo	Diálogo	E' muito assanhada e...	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
39	19:44	Cartela de diálogo	Diálogo	Tenho mêdo, muito mêdo.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
40	19:49	Cartela de diálogo	Diálogo	De que?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
41	19:52	Cartela de diálogo	Diálogo	De tudo e de todos, u'a imensa nuvem negra ameaça toldar o céu do nosso sonho de felicidade.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
42	20:23	Cartela de diálogo	Diálogo	Já, a estas horas?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
43	20:38	Cartela de diálogo	Diálogo	AITARE'?!...	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
44	20:39	Cartela de diálogo	Diálogo	Tu, minha filha, tu queres casar com o ultimo de uma raça que foi a nossa maior inimiga? Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
45	20:54	Cartela de diálogo	Diálogo	Esse mestiço por quem te apaixonaste, é o último descendente de uma raça que há cem annos passados imperou com Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
46	21:14	Cartela de diálogo	Diálogo	todo despotismo, neste recanto ---Aqui consumarem-se factos terríveis, verdadeiros actos de atrocidade. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
47	21:38	Cartela de diálogo	Diálogo	O sangue maldicto daquela raça, ainda deve imperar, influido no character do homem a quem, na tua ingenuidade, amas. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
48	21:54	Cartela de diálogo	Diálogo	Não, mamãe, elle é bom e ama o nosso Deus; elle não é um barbaro. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
49	23:59	Cartela de diálogo	Diálogo	Porem amo-te e estou prompta a todos os sacrificios. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
50	24:43	Cartela de diálogo	Diálogo	Não vês, Amaro, que não podemos perder todos os nossos covos e armadilhas.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
51	24:56	Cartela de diálogo	Diálogo	Não, Tare, eu não irei contigo.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
52	25:05	Cartela de diálogo	Diálogo	Então, ajuda-me a partida, irei só.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
53	25:11	Cartela de diálogo	Diálogo	JAMAIS!...	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
54	25:37	Cartela de diálogo	Diálogo	Desejas a minha morte?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
55	25:39	Cartela de diálogo	Diálogo	Como a minha salvação.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
56	25:45	Cartela de diálogo	Diálogo	Ajuda-me a partida.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
57	26:46	Cartela informativa	Citação literária	Velas fugindo pelo mar em fôra / Velas... pontos--depois...depois. vasia / A curva azul do mar, onde, sonora / Canta do vento a triste psalmodia (Medeiros e Albuquerque)	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	2: Com serifa e com serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Autônoma
58	27:46	Elemento gráfico pictórico	Configuração gráfica pictórica	Na tela aparecem raios desenhados no filme	Pictórica	Singular	Sobre as imagens	Não		Intradiegético intencional	Decisiva	Complementar
59	28:30	Cartela de diálogo	Diálogo	O que me diria D. Guilhermina, se eu fosse à pesca por um dia destes? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
60	28:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Que estava louco, ou que ia compactuar com o demonio. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
61	28:57	Cartela de diálogo	Diálogo	Conheço quem que foi, hoje, à pesca,	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
62	29:05	Cartela de diálogo	Diálogo	Como... Aitaré foi à pesca?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
63	29:37	Cartela informativa	Narrativa	"Depois da tempestade vem a bonança." Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
64	30:33	Cartela informativa	Apresentação de personagem	O Cel. Felipe Rosas, uma das maiores fortunas do Brasil e a sua filha Gloria, ambos naufragos de um hiato de recreio e salvos por Aitaré / Cel Felipe Rosas....Queiroz Coutinho Gloria..... Rilda Fernandes / Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	3: Com serifa, sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
65	35:38	Cartela informativa	Narrativa	Era o signal convencional. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
66	37:05	Cartela de diálogo	Diálogo	Meu irmão chega amanhã. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
67	37:09	Cartela de diálogo	Diálogo	CÓRA... CÓRA... Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
68	37:27	Cartela de diálogo	Diálogo	Aitaré já não é o senhor do seu coração. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
69	38:18	Cartela de diálogo	Diálogo	Que tem, senhora? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
70	38:32	Cartela de diálogo	Diálogo	Alguem fez mal a D. Gloria? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
71	38:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Gloria e seu pai não podem viver, por mais tempo, ao teu encargo. Devemos deixar este lugar.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
72	38:58	Cartela de diálogo	Diálogo	Senhora a minha casa, não é minha, e sim dos meus hospedes. Mande Aitaré deitar fogo às palhas que elle obedecerá, somente para ver satisfeita.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
73	39:19	Cartela de diálogo	Diálogo	Goyanna, a onde fica? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
74	39:28	Cartela de diálogo	Diálogo	“Ali... dia e meio de viagem para o norte” Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
75	39:37	Cartela de diálogo	Diálogo	“Seis horas, hora do crepúsculo e da saudade.”	Verbal	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
76	39:57	Cartela de diálogo	Diálogo	Precisamos deixar este lugar... morro de tristezas. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
77	40:32	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Mario, o irmão de Córa, é o chefe da família que, depois da morte de seu pae, se acha a frente dos negócios, pretendendo Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
78	40:45	Cartela informativa	Apresentação de personagem	vender as terras do Tatiá e com a família retirar-se para Itabayanna / Mario..... Tito Sevéro / Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	3: Com serifa, com serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
79	41:51	Cartela de diálogo	Diálogo	Não sabem?... a estrangeira partio, hoje, pela manhã na “Flor de Lotus” e Aitaré, preso pelos encantos da sua hospede; partio também	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
80	42:31	Cartela informativa	Narrativa	O que em verdade acontecerá na ausencia de Aitaré. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
81	43:33	Cartela informativa	Narrativa	Devido ao mau tempo e a falta d’água o barco “Flor de Lotus”, arribara na praia do Tatiá / Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
82	43:35	Cartela de diálogo	Diálogo	Graças a Deus, ainda bem que encontro um meio de sahir daqui / Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
83	43:56	Cartela de diálogo	Diálogo	Enquanto fazem as provisões, vou escrever um bilhete a Aitaré Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
84	44:14	Cartela de diálogo	Diálogo	José Amaro!... Aurora-Film Recife”	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
85	44:18	Cartela de diálogo	Diálogo	Entregue isto ao meu salvador e de-lhe, juntamente, um saudoso abraço Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
86	44:31	Cartela de diálogo	Diálogo	Mil saudades à bella Córa. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
87	45:15	Cartela de diálogo	Diálogo	D. Córa!...	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
88	45:19	Cartela de diálogo	Diálogo	E' de Aitaré que me deseja falar?... Estou inteirada	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
89	45:27	Cartela de diálogo	Diálogo	D. Córa,... ouça-me.Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
90	45:54	Cartela de diálogo	Diálogo	Este “deucaville” vae até o Engenho Serra Negra onde tomaremos o carro de boi. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
91	46:56	Cartela informativa	Espacial	Regressando de Goyanna onde fora arranjar condução	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	1: Com serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
92	47:51	Cartela de diálogo	Diálogo	AMARO. Aurora-Film. Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
93	48:13	Cartela de diálogo	Diálogo	Aonde estão os hospedes? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
94	48:17	Cartela de diálogo	Diálogo	Partiram... Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
95	48:21	Cartela de diálogo	Diálogo	Fallaste a Córa? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
96	48:26	Cartela de diálogo	Diálogo	E porque? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
97	48:29	Cartela de diálogo	Diálogo	Vamos, fala. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
98	48:32	Cartela de diálogo	Diálogo	Partio tambem. Aurora-Film. Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
99	48:41	Cartela de diálogo	Diálogo	Sua attitude faz lembrar:	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
100	48:44	Cartela informativa	Citação literária	Oh meu doce rabbi! Oh querido Jesus! Derrama na minh'alma a luz do teu amor, Com o teu fulgente olhar que aos corações seduz / Aplaca o meu pesar, abranda a minha dôr! (Milciades Barbosa)	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
101	49:24	Cartela de diálogo	Diálogo	Vou dizer um ultimo adeus ao meu amigo de infância	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
102	49:57	Cartela de diálogo	Diálogo	Já me esta parecendo que não sou eu somente, quem vive embriagado.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
103	50:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Cahiste n'agua?	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
104	52:32	Cartela de diálogo	Diálogo	Amaro, foste para Aitaré um amigo, mais do que isto, um irmão. Aitaré parte e se for feliz, volta para te buscar. Fica com o que nos pertence, é uma pequena lembrança.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
105	52:59	Cartela de diálogo	Diálogo	Com a tua ausencia, o Tatiá ficará de luto. Se é para tua felicidade, parte.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
106	53:28	Cartela informativa	Espacial	Para Recife em busca do imprevisto.	Verbal	Singular	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
107	53:35	Cartela informativa	Narrativa	E os coqueiros saudosos repetem para o amigo abandonado 'Adeus Aitaré!... Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
108	54:28	Cartela informativa	Espacial	VILLA RETIRO - Recife Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
109	55:18	Cartela informativa	Temporal	CINCO ANNOS MAIS TARDE	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
110	55:59	Cartela de diálogo	Diálogo	Perco minha felicidade se aquele não for Aitaré.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
111	55:05	Cartela de diálogo	Diálogo	Vocês mulheres são impressionáveis.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
112	56:23	Cartela informativa	Apresentação de personagem	Arthur, sobrinho do Cel. Felipe Rosas. Arthur A Campos Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	3: Com serifa, com serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
113	57:48	Cartela de diálogo	Diálogo	Prefiro os desdems de Aitaré, aos teus repetidos protestos de amor.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
114	58:05	Cartela informativa	Narrativa	Uma família que resolveu habitar Recife.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
115	58:26	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Uma caixa onde aparece Ma Anitta, modas e confecções	Verbal	Composta homogênea	Inserido no filme	Não	Não identificado	Intradiegético intencional	Secundária	Complementar
116	59:02	Cartela de diálogo	Diálogo	Estás digna de um príncipe.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
117	59:08	Cartela de diálogo	Diálogo	Sim,... digna de Aitaré.	Verbal, esquemático e pictórico	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
118	59:12	Cartela de diálogo	Diálogo	Credo!... Livra! Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
119	59:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Arthur... ainda estás no propósito de casar comigo? Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas					Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Cor	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
120	59:49	Cartela de diálogo	Diálogo	E's o meu único pensamento. Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
121	59:58	Cartela informativa	Citação literária	Vós que soffreis porque amais, amai mais ainda. Morrer de amor, é viver delle” (Victor Hugo). Aurora-Film Recife	Verbal, esquemático e pictórico	Composta heterogênea	Entre as imagens	Não	2: Sem serifa e sem serifa	Extradiegético	Decisiva	Complementar
122	01:00:00	Cartela informativa	Cartela final	Fim	Verbal	Composta homogênea	Entre as imagens	Não	1: Sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Complementar

A FILHA DO ADVOGADO (1926)

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
1	00:19	Crédito de abertura	Crédito de abertura	“Aurora Filme” apresenta A cinta pernambucana produzida em 1926	Verbal	Singular	Entre as imagens	1: Sem serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
2	00:23	Crédito de abertura	Crédito de abertura	A filha do advogado	Verbal e pictórico	Composto homogêneo	Entre as imagens	1: Sem serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
3	00:35	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Uma realização de João Pedrosa da Fonseca	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
4	00:36	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Extraída da novela de Costa Monteiro	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
5	00:44	Crédito de abertura	Crédito de abertura	CINEMATOGRAFADA POR EDSON CHAGAS Co-fundador da “AURORA-FILM”	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
6	00:47	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Roteiro de Ary Severo	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
7	00:50	Crédito de abertura	Crédito de abertura	COM INTERPRETAÇÃO DE - EUCLIDES JARDIM, GUIOMAR TEIXEIRA, JOTA SOARES, NORBERTO TEIXEIRA e FERREIRA E CASTRO	Verbal	Composto homogêneo	Entre as imagens	1: Sem serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
8	01:12	Crédito de abertura	Crédito de abertura	SECUNDADOS POR Jasmelina Oliveira, Luiz Marques, Oliria Salgado, Adelita Monteiro, Pedro Neves, Valdez de Souza	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e sem serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
9	01:19	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Zacarias de souza	Verbal	Singular	Entre as imagens	1: Sem serifa	Totalmente extradiagético	Secundária	Autônoma
10	01:28	Crédito de abertura	Crédito de abertura	LETREIROS COM VINHETAS desenhadas por FAUSTO SILVÉRIO MONTEIRO (Fininho)	Verbal	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Extradiagético	Secundária	Autônoma
11	01:36	Crédito de abertura	Crédito de abertura	Direção de JOTA SOARES (AOS VINTE ANOS DE IDADE)	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	2: Sem serifa e com serifa	Extradiagético	Secundária	Autônoma

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
12	01:45	Cartela informativa	Espacial	Recife – berço de heróis e indomáveis guerreiros. tem em sua alma uma história e em seu sorriso uma beleza que empolga e enobrece.	Verbal e esquemático	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
13	02:27	Cartela informativa	Narrativa	Com as suas ruas movimentadas e o 'footing' ao entardecer...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
14	03:08	Cartela informativa	Narrativa	Tem também as suas tragédias, contos de fadas e romances passionais, como o que ides ver no desenrolar deste film	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
15	03:25	Cartela informativa	Apresenação de personagem	O Dr. Paulo Aragão, notável advogado e uma das mais respeitáveis figuras da Elite recifense: Norberto Teixeira.	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
16	04:13	Cartela informativa	Apresenação de personagem	O Jornalista Lucio Novaes, primo e amigo do dedicado Dr. Paulo Aragão: Euclides Jardim.	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
17	04:44	Cartela informativa	Narrativa	Como quasi todos os homens, o Dr. Paulo trasia consigo um grande segredo.	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
18	05:01	Cartela de diálogo	Diálogo	Lúcio, tendo de seguir para a Europa por todo este mez, quero confiar-te um segredo:	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
19	05:37	Cartela de diálogo	Diálogo	Possuo uma filha natural, rebento das minhas extravagancias de rapaz, e que por conveniências, conservo-a longe d'aqui	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
20	05:56	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Heloisa, filha natural do Dr. Paulo Aragão, Guiomar Teixeira	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
21	06:11	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Dona Lucinda Correia, amante do Dr. Paulo quando solteiro e mãe de Heloisa: Jasmelina Oliveira	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
22	06:51	Cartela de diálogo	Diálogo	Precisa cortar os cabêllos	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
23	07:05	Cartela de diálogo	Diálogo	Pretendo em breve fazer uma longa estada na Europa	Verbal	Singular	Entre as imagens	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
24	07:56	Cartela de diálogo	Diálogo	Já estás moça, zela pela tua honestidade, e que ela seja um reflexo do meu honrado nome	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
25	08:22	Cartela de diálogo	Diálogo	Isto se passou na ultima visita que fiz...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
26	09:01	Cartela de diálogo	Diálogo	Eis o contrato de arrendamento de uma vivenda nos Afflictos, após minha partida effectuarás a mudança de minha filha e sua mãe para a Capital	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
27	10:01	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Helvecio, único filho legítimo do Dr. Paulo Aragão, orphão de mãe, libertino e estroina, victima das loucuras do mundo JOTA SOARES	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
28	12:42	Cartela de diálogo	Diálogo	Meu filho, embarcarei no próximo sábado para Europa, este cheque cobrirá todas as tuas despesas, na minha ausência, tenha juízo e evita as más companhias	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
29	13:05	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Cheque que Paulo dá a seu filho	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Não identificada	Intradiegético intencional	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
30	14:10	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Antonietta Bergamini, bacharela em direito, noiva de Helvecio Olyria Salgado	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
31	14:37	Cartela informativa	Narrativa	Ao sahir do clube as 9 horas da manhã	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
32	15:53	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Senhor Bergamini (Luiz Marques) Madame Bergamini (Valderez de Souza)	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
33	16:05	Cartela informativa	Narrativa	Helvecio procura desfarçar sua embiagrez	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
34	17:15	Cartela informativa	Narrativa	O casal Bergamini e sua filha não ligam as extravagâncias do Helvecio pois veem nelle um optimo partido monetario	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
35	18:02	Cartela de diálogo	Diálogo	Bravos! Meus parabens! Os teus artigos têm causado uma verdadeira revolução no mundo intellectual!	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
36	18:33	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Cartaz de cinema	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Não identificada	Extradiegético	Secundária	Complementar
37	21:36	Cartela informativa	Narrativa	Com destino a Europa o "Cordoba" põe-se ao largo	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
38	22:57	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Placa onde se lê a Estação de Socorro	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
39	22:38	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Parte não identificada + Ferreira Castro	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
40	22:38	Cartela de diálogo	Diálogo	Heloisa este senhor vem aqui da parte do teu pae	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
41	26:35	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Carta de Paulo para Heloisa	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Caligráfica	Extradiegético	Secundária	Complementar
42	27:20	Cartela de diálogo	Diálogo	Falam os olhos	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
43	28:15	Cartela informativa	Espacial/Temporal	Dias mais tarde no Recife...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
44	29:28	Cartela de diálogo	Diálogo	Heloisa, o Snr. Lucio...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
45	29:37	Cartela de diálogo	Diálogo	Pensava, D. Helosia?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
46	29:44	Cartela de diálogo	Diálogo	No meu querido pae	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
47	30:58	Cartela de diálogo	Diálogo	O snr. gosta de rosas?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
48	31:03	Cartela de diálogo	Diálogo	... quando não teem espinhos	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
49	31:31	Cartela de diálogo	Diálogo	Quer fazer-me um favor?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
50	31:39	Cartela de diálogo	Diálogo	Não me trate por "Senhor", sim?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
51	32:03	Cartela informativa	Narrativa	Como se aproveita a liberdade	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
52	34:04	Cartela informativa	Narrativa	Incontáveis foram as festas realizadas pela sociedade recifense, entretanto, apesar dos murmuros dos filhos da Candinha permaneceu intacto o grande segredo do advogado.	Verbal e esquemático	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
53	35:00	Cartela de diálogo	Diálogo	Irão todos em minha limousine	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
54	37:03	Cartela informativa	Temporal	No dia seguinte	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
55	38:34	Cartela de diálogo	Diálogo	Não tenho troco p'ra tanto	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
56	38:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Esse troco fica para você	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
57	38:43	Cartela de diálogo	Diálogo	Como?!...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
58	39:39	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Carta para Heloisa	Verbal	Composto heterogêneo	Inserido no filme	1: Caligráfica	Intradiegético intencional	Secundária	Complementar
59	41:03	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Posters atrás do personagem	Verbal	Composto heterogêneo	Inserido no filme	1: Não identificada	Intradiegético Casual	Secundária	Complementar
60	41:18	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Matéria de jornal	Verbal	Composto heterogêneo	Inserido no filme	1: Não identificada	Extradiegético	Secundária	Complementar
61	43:03	Cartela de diálogo	Diálogo	Isto é uma vergonha!	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
62	43:11	Cartela de diálogo	Diálogo	Quando seu pae me recomendou que vigiasse seus passos, é porque sabia que eras indigno da liberdade que gosas	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
63	44:06	Cartela de diálogo	Diálogo	Não preciso de mentores, favoreça-me com a sua ausência	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
64	44:33	Cartela de diálogo	Diálogo	Ainda que tenha de chegar a extremos far-te-ei respeitar e conservar dignamente o honrado nome do teu pae	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
65	45:40	Cartela informativa	Temporal	O outro dia era Domingo	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
66	45:50	Cartela informativa	Espacial/Temporal	De volta da missa	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
67	47:00	Cartela de diálogo	Diálogo	Tenho me casa um figurino chegado recentemente, vou buscal-o para te mostrar	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
68	47:36	Cartela de diálogo	Diálogo	Vou buscar um figurino	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
69	48:21	Cartela de diálogo	Diálogo	Quem o introduziu aqui?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
70	48:28	Cartela de diálogo	Diálogo	A paixão que me inspirou a tua beleza	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
71	48:35	Cartela de diálogo	Diálogo	Deixe-me... deixe-me... fuja pela janella	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
72	49:23	Cartela de diálogo	Diálogo	Se continuas a me repelir me desmoralisar-te-ei	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
73	50:13	Cartela de diálogo	Diálogo	Guarda esta arma e se um dia fores afrontada em tua honra, que ela seja tua defensora	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
74	50:42	Cartela de diálogo	Diálogo	Nem mais um passo!	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
75	52:32	Cartela de diálogo	Diálogo	Onde está a chave da porta?	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
76	52:37	Cartela de diálogo	Diálogo	A patroa trancou-se por dentro com um homem	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
77	58:25	Cartela de diálogo	Diálogo	Espere-me no telegrapho inglez	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
78	59:43	Cartela de diálogo	Diálogo	Siga sempre o caminho do bem	Verbal e esquemático	Singular	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
79	01:00:03	Cartela de diálogo	Diálogo	Meu pae... meu pae...	Verbal e esquemático	Singular	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
80	01:00:17	Cartela informativa	Temporal	Minutos depois	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
81	01:04:21	Cartela informativa	Espacial	Na delegacia e polícia	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
82	01:04:27	Cartela de diálogo	Diálogo	Preciso falar com urgência com D. Heloisa Correia	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
83	01:05:24	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	The western telegraph company	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
84	01:05:34	Cartela informativa	Temporal	No dia seguinte	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
85	01:06:45	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Carta: Aguardo desta grande cidade veredictum implacável	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Sem serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
86	01:07:24	Cartela de diálogo	Diálogo	Hei de condemnal-la... Gatuna de noivos	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
87	01:07:42	Cartela informativa	Narrativa	O inquérito prosseguia em segredo	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
88	01:08:03	Cartela informativa	Apresenação de personagem	O delegado Zacharias de Souza	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
89	01:08:52	Cartela de diálogo	Diálogo	Estava no jardim quando ouvi um tiro, corri em direção ao quarto da patrão e aí pressenti um grande barulho. É tudo quanto sei dizer	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
90	01:09:37	Cartela informativa	Temporal	Dias depois...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
91	01:09:38	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Placa do Palace Hotel	Verbal	Composto heterogêneo	Inserido no filme	1: Não identificada	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
92	01:09:53	Cartela informativa	Apresenação de personagem	Personagem meio misteriosa que se assigna pelo nome de Henry Valentim e diz-se advogado no Rio de Janeiro	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
93	01:10:47	Cartela de diálogo	Diálogo	Que fim levaste? Ha dois dias que esta carta se acha sobre tua banca de trabalho	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
94	01:11:10	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Carta	Verbal	Singular	Inserido no filme	1: Caligráfica	Extradiegético	Secundária	Complementar
95	01:13:45	Cartela informativa	Narrativa	Decorrido o processo e sendo Heloisa pronunciada, comparece a barra do tribunal, para ser julgada		Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
96	01:14:33	Cartela informativa	Apresenação de personagem	O Juiz - Pedro Salgado	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
97	01:15:32	Cartela de diálogo	Diálogo	Porque cometeu o crime de que é acusada?	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
98	01:15:40	Cartela de diálogo	Diálogo	Em defesa de minha honra	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
99	01:16:22	Cartela de diálogo	Diálogo	Pediram d'ahi duas sacas de carvão?	Verbal e esquemático	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
100	01:16:43	Cartela informativa	Apresenação de personagem	O promotor Gomes de Carvalho	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
101	01:17:09	Cartela de diálogo	Diálogo	Eil-a ahi senhores jurados, Heloisa Correia que diz ter assassinado um homem em defesa de sua honra, entretanto, momentos antes havia se trancado em seu quarto com sua victima	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
102	01:17:50	Cartela de diálogo	Diálogo	para mim não passa de uma ladra de noivos, de uma pesadoca de lamascaes!...	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
103	01:19:53	Cartela informativa	Temporal	Minutos depois	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
104	01:19:59	Cartela de diálogo	Diálogo	Gironcio?...	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
105	01:20:02	Cartela de diálogo	Diálogo	Deita esta carta no correio	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
106	01:21:29	Cartela de diálogo	Diálogo	Não sei o que dizia a carta, mas pela cara que fez o sr Helvecio , o negócio não ia lá muito bom	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
107	01:22:41	Objeto gráfico filmado	Objeto gráfico filmado	Nota de dinheiro	Verbal e esquemático	Singular	Inserido no filme	1: Não identificada	Extradiegético	Secundária	Complementar
108	01:23:09	Cartela de diálogo	Diálogo	Naquelle Domingo...	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
109	01:23:10	Cartela de diálogo	Diálogo	Para desviar suspeitas, coloquei a chave pelo lado de dentro e depois daquele dia não tive mais socêgo. Aquelle dinheiro maldito queimava-me as mãos, em toda parte e em tudo eu	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
110	01:24:18	Cartela de diálogo	Diálogo	via sangue	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
111	01:27:54	Cartela de diálogo	Diálogo	Senhores jurados, abstenho-me de toda e qualquer defesa após a confissão espontânea que acabastes de ouvir. Preciso entretanto dizer-vos que todo pae que nesse tribunal dér o seu...	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar

Nº	Tempo	Função Principal	Subdivisão (conteúdo)	Transcrição do texto	Categorias sintáticas				Categorias semânticas		
					Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Tipografia	Diegese	Importância da informação	Significação
112	01:28:07	Cartela de diálogo	Diálogo	voto pela condenação de Heloisa, concorrerá para o desmoroamento da família, pois a sociedade está cheia de D. Juans que desmoralizam lares, atirando aos lupanares almas puras;	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
113	01:28:28	Cartela de diálogo	Diálogo	.. e inocentes	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
114	01:29:09	Cartela informativa	Temporal	20 minutos após	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
115	01:30:01	Cartela de diálogo	Diálogo	O Verdictum	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
116	01:30:06	Cartela de diálogo	Diálogo	Absolvida!	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
117	01:30:20	Cartela de diálogo	Diálogo	... e por fim meus senhores, tenho a dizer-vos que não é um simples advogado que defende uma constituinte, mas é o próprio pae que defende a sua filha	Verbal, esquemático e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
118	01:30:57	Cartela informativa	Narrativa	E foi assim que dois annos mais tarde...	Verbal e pictórico	Composto heterogêneo	Entre as imagens	1: Com serifa	Extradiegético	Secundária	Complementar
119	01:32:57	Cartela informativa	Final	FIM	Verbal	Singular	Entre as imagens	1: Sem serifa	Totalmente extradiegético	Secundária	Complementar

APÊNDICE C - TESTE DE ANÁLISE COM O FILME RETRIBUIÇÃO (1923)

Com o objetivo de detectar falhas e entender se nossa ficha de análise serviria a nossos propósitos, realizamos inicialmente um teste prévio com o filme de enredo *Retribuição* (1923). O filme selecionado também faz parte do Ciclo do Recife. Através do teste foi possível identificar categorias que fariam sentido para nosso objetivo final. Assim, a ficha de análise foi adaptada e finalmente aplicada nos filmes da amostra. A seguir, indicaremos alguns detalhes do resultado do teste de análise de *Retribuição*.

Análise de Retribuição

Filme: Retribuição

Diretor: Gentil Roiz

Duração: 30 min

Ano: 1924

Primeiras observações:

O entendimento da narrativa se deu de forma fácil através das informações que estavam expostas nas cartelas. Houve a impressão de que as cartelas passavam muito rapidamente em tela, dando tempo de observar apenas o que estava escrito. Um questionamento que houve nessa fase foi se existia alguma padronização quanto ao tempo de exibição das cartelas. Os desenhos nas cartelas não chamam tanto a atenção e não notamos com muita clareza o que estão em tela durante a exibição. O logotipo da Aurora Filmes aparece permanentemente, reforçando o tempo todo quem produziu o filme.

Universo cinematográfico

Retribuição (1923), é o primeiro filme de enredo do Ciclo do Recife. A história gira em torno da mocinha Edith, que perde o seu pai Frederico Paes e recebe de herança um mapa do tesouro. Durante a trama, bandidos tentam roubar sua fortuna. A mocinha então recebe a ajuda do galã que salva o seu tesouro das garras dos bandidos. O filme tem um formato baseado nos filmes norte-americanos do período.

Retribuição segue dentro do cinema narrativo, que conforme descrito por Costa (2005, p.112) é “composto por uma cadeia de planos, articulados de forma a construir um espaço e um tempo homogêneos”.

Configurações gráficas

Ao todo, foram retirados 144 *screenshots* da película, entre créditos de abertura, cartelas e objetos gráficos filmados. O número de cartelas é o maior, somando ao todo 137 *screenshots*. Os créditos de abertura somam 5 *screenshots* e temos 2 objetos gráficos filmados ao longo do filme. É importante destacar que a qualidade das imagens não está excelente, impedindo de caracterizar as configurações com grande certeza em alguns pontos. Algumas cartelas se encontram danificadas, o que impede boa parte da leitura.

Os créditos de abertura do filme são curtos. Temos um quadro com a indicação que o filme foi cinematografado por Edson Chagas, um quadro com o nome de Almerly Steves e outros dois com a imagem dos atores com configurações pictóricas sobrepostas às imagens. Nestes últimos quadros (figura 1), é possível enxergar uma estrela sobreposta a imagem de Almerly e um círculo sobreposto a imagem de Barreto Jr. Este mesmo efeito é utilizado mais à frente em outras partes do filme, como estratégia das configurações gráficas.

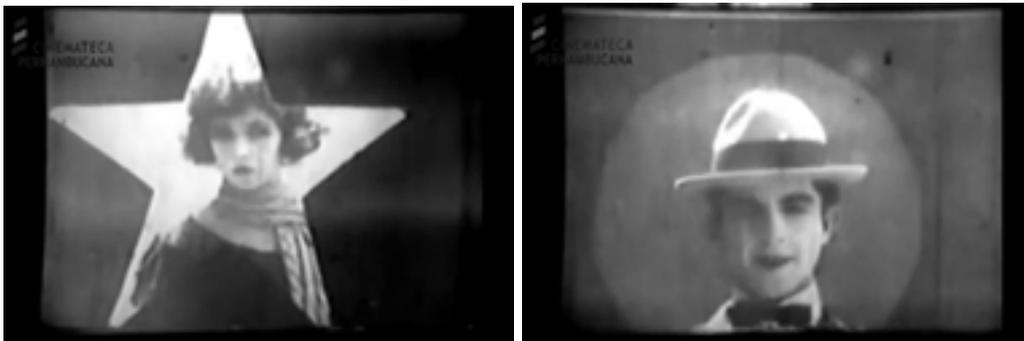


Figura 1 - Elementos pictóricos sobrepostas às imagens dos atores do filme. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Cartelas

A partir das observações, notamos que *Retribuição* possui em sua maioria o uso de configurações gráficas extradiegéticas inseridas entre as imagens do filme. Essas configurações são as cartelas, que funcionam como articuladoras na narrativa. As cartelas são compostas em maioria pelo uso em conjunto de elementos verbais, esquemáticos e pictóricos. Nos chama bastante atenção nas cartelas, a moldura com características claras do movimento *art nouveau*. Nesta mesma moldura, temos formas sinuosas e orgânicas, típicas do movimento. Esse mesmo formato de moldura também pode ser encontrado em revistas e jornais da época. A tipografia utilizada nas cartelas é a Regina-Kursiv (figura 2), da fundição Berthold Bauer, produzida em 1895 (REGINA-KURSIV..., [201?]). A mesma pode ser encontrada em composições de anúncios (figura 3) em revistas de variedades como o encontrado na revista *Rua Nova* de 9 de janeiro de 1926 (CHAPÉOS..., 1926). O nome da produtora também encontra-se identificado na moldura.



Figura 2 - Tipografia da fundição Berthold Bauer. Fonte: Acervo Luc Devroye.

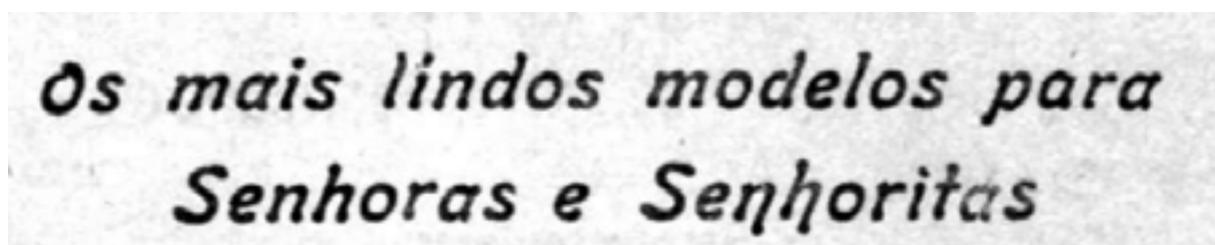


Figura 3 - Fragmento da revista *Rua Nova* de 9 de janeiro de 1926. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Além das já referidas cartelas, temos algumas sobreposições de elementos pictóricos para gerar alguns efeitos no espectador. Em uma das cenas, por exemplo, temos uma imagem em formato de fechadura sobreposta a imagem da mocinha (figura 4). Assim, o espectador se encontra olhando a cena pela fechadura, como se estivesse espiando. Desta maneira, percebemos que o filme possui estratégias articuladas na narrativa por meio das configurações gráficas.



Figura 4 - Fechadura sobreposta a mocinha Edith em *Retribuição* (1923). Fonte: Cinemateca Pernambucana.

As cartelas se encontram em maioria dentre as configurações gráficas do filme. Durante a catalogação foi possível indicar a função de cada cartela na narrativa. Inicialmente as cartelas foram identificadas em dois grupos: cartelas informativas e cartelas de diálogo. A seguir apresentaremos as funções dos dois grupos principais de cartelas identificadas em *Retribuição*.

Cartelas informativas

- Cartelas de divisão de ato (figura 5): informam sobre a parte em que estamos na história. Indicam se estamos no começo, meio ou fim.



Figura 5 - Cartelas informativas de divisão de ato. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- Cartela de indicação de passagem temporal (figura 6): nestas cartelas recebemos informações sobre a passagem de tempo dentro da diegese.



Figura 6 - Cartelas expositivas de passagem temporal. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- Cartela com indicação de espaço (figura 7): cartelas que indicam onde a história está localizada espacialmente.



- Cartelas com apresentação de personagem (figura 8): nestas cartelas encontramos a continuação da narração e temos a apresentação do personagem que entrará em cena.

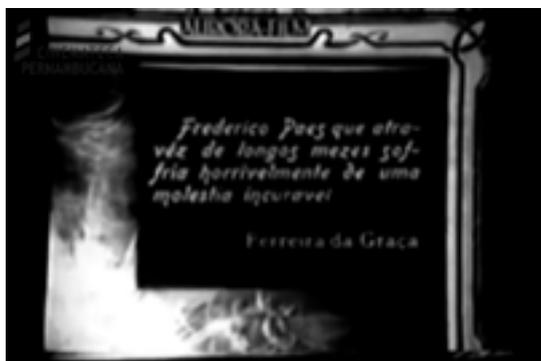


Figura 8 - Cartelas expositivas de narrativa com apresentação de personagem. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- Cartelas de apresentação de personagem (figura 9): cartelas apenas com o nome do personagem e o nome do ator em cena.



Figura 9 - Cartelas expositivas de apresentação de personagem. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- Cartelas informativas de narração (figura 10): cartela com textos com a continuação da história.



Figura 10 - Cartelas expositivas de narração. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Cartelas de diálogo

- Cartela de diálogo (figura 11): cartelas com o diálogo dos personagens.

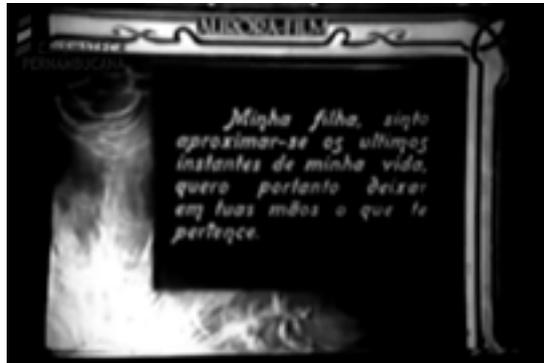


Figura 11 - Cartelas expositivas de narração. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- Cartelas de diálogo com mudança dramática (figura 12): cartelas de diálogo com alterações na tipografia para indicar mudança no tom da cena.

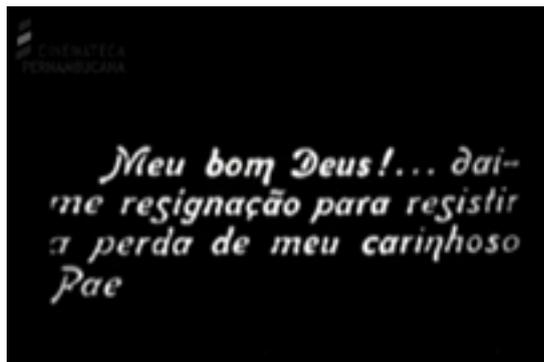


Figura 12 - Cartelas expositivas de narração. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

- O conjunto das cartelas de diálogo (figura 13) apresentam uma identidade gráfica consistente, observação permitida após a comparação lado a lado para comparar as semelhanças.



Figura 13 - Cartelas de diálogo de Retribuição. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

É possível ver uma moldura com o título da produtora (elemento esquemático e verbal), a imagem de um sol (elemento pictórico) e um retângulo preto onde são dispostos os textos. Assim, temos o uso de todos os modos de simbolização das configurações gráficas em conjunto.

Por se tratar de um filme do cinema mudo, a narrativa utiliza os textos para detalhar sua história. Assim, as configurações verbais tomam um papel de protagonismo em relação às outras configurações.

Em parte das cartelas de diálogo (figura 14), uma mudança de tom na dramaticidade do personagem é acompanhado por uma mudança de padrão no posicionamento do texto, que passa a ser centralizado e em tamanho maior. As cartelas contém apenas um fundo preto e sem a presença da moldura. A hierarquia tipográfica, prática comum ao design gráfico, foi utilizada como estratégia para indicar uma mudança no tom da fala e chamar atenção do espectador. Segundo Lupton e Phillips (2015, p. 115) “a hierarquia visual controla a recepção e o impacto da mensagem”.

Portanto, a estratégia de modificar certos padrões ao longo do filme funciona como uma maneira de modificar a forma como a mensagem é transmitida para o espectador. Se a maioria das cartelas segue um ritmo visual, quando temos uma ruptura no padrão, ocorre uma mudança perceptível aos olhos do espectador. Este é o caso das cartelas de diálogo de *Retribuição*, que reforça certos pontos da narrativa com mudanças visuais pontuais.

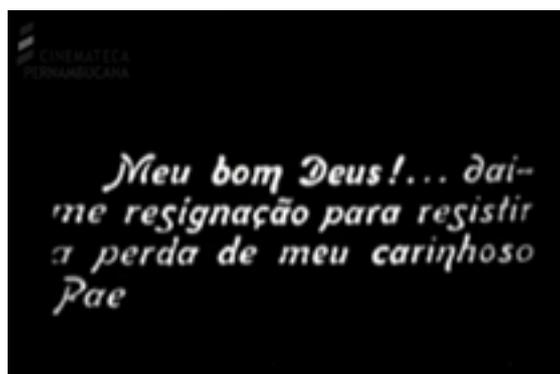


Figura 14 - Cartela de diálogo de *Retribuição* com mudança de tom na narrativa. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Outro conjunto de cartelas que nos chama atenção são as cartelas com função estratégica (figura 15) de apontar determinados pontos na narrativa que precisam ser destacados. Elas apresentam a função de narração, mas divergem quanto a quantidade de configurações gráficas do grupo padrão de cartelas de narração. Estas cartelas, apresentam apenas o modo de simbolização verbal, com um fundo preto e o texto ao centro. Outra mudança significativa é a mudança em relação a tipografia utilizada em relação ao outro grupo de cartelas de narração. É possível fazer relação com a mesma estratégia utilizada nos grupos de cartelas de diálogo.

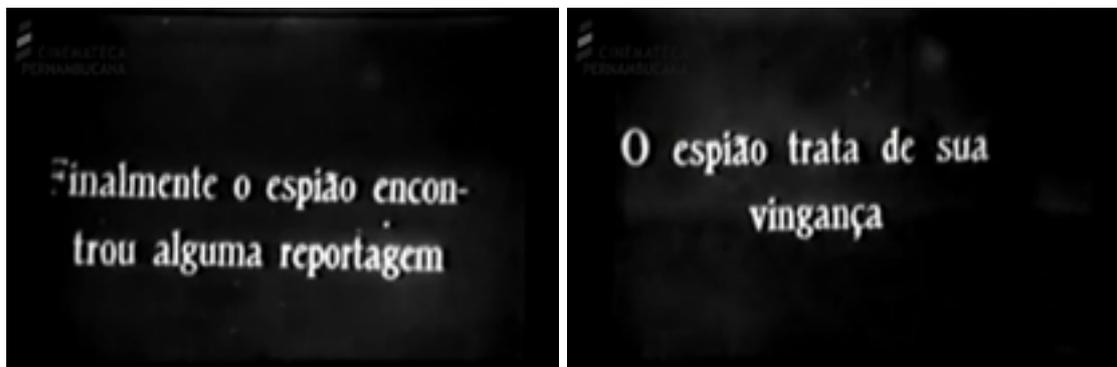


Figura 15 - Cartelas inseridas em momentos estratégicos da narrativa. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Os poucos objetos gráficos filmados (figura 16) são o mapa do tesouro que aparece no começo do filme e a carta que o irmão de Edith envia para ela. Ambos auxiliam a detalhar a narrativa e a criar verossimilhança no universo fílmico.



Figura 16 - Objetos gráficos filmados. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Assim, concluímos a análise de *Retribuição*, filme que faz parte do contexto inicial de produção de cinema em Pernambuco. Percebemos semelhanças em relação aos outros filmes mas necessitamos de um aprofundamento mais detalhado para poder afirmar com mais clareza.

Referências bibliográficas

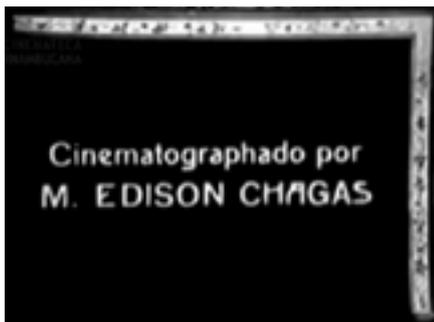
LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Graphic Design: The New Basics: Second Edition, Revised and Expanded*. 2ª Edição. New York : Baltimore: Princeton Architectural Press, 2015.

REGINA-KURSIV in use. [S. l.], [201?]. Disponível em: <<https://fontsinuse.com/typefaces/26697/regina-kursiv>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Recife: Aurora Film, 1924. Disponível em: <http://cinemateca-pernambucana.com.br/filme/?id=2631>. Acesso em: 26 jul. 2020.

Cartelas em Retribuição (1923)

1. Crédito de abertura



2. Crédito de abertura



3. Crédito de abertura



4. Crédito de abertura



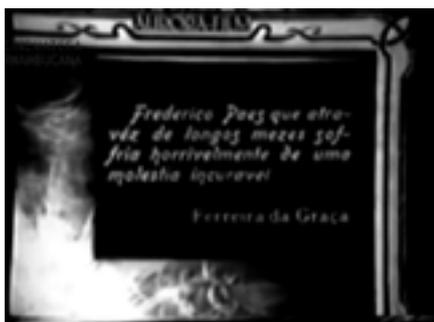
5. Crédito de abertura



6. Cartela informativa



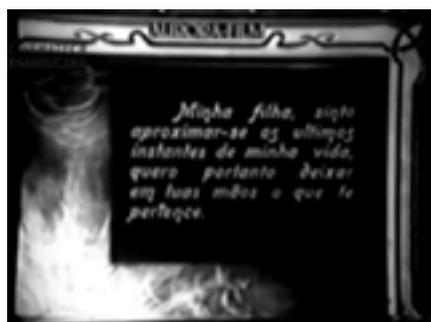
7. Cartela informativa



8. Cartela informativa



9. Cartela de diálogo



10. Objeto gráfico filmado



11. Ilegível



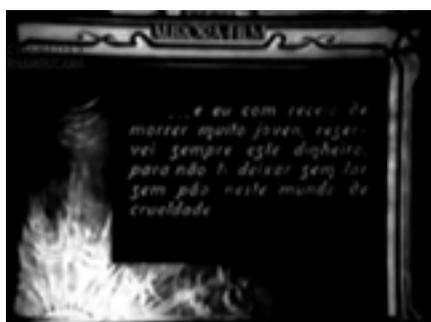
12. Cartela de diálogo



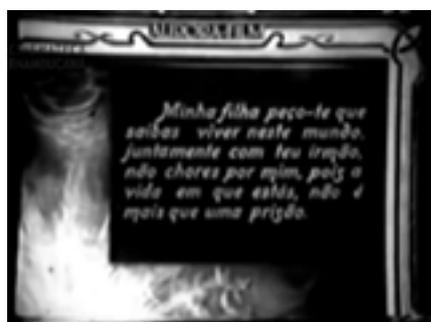
13. Cartela de diálogo



14. Cartela de diálogo



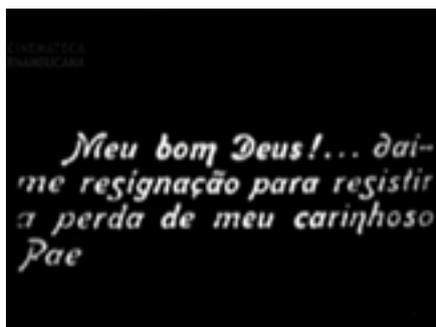
15. Cartela de diálogo



16. Cartela de diálogo



17. Cartela de diálogo



18. Cartela informativa



19. Cartela informativa



20. Cartela informativa



21. Cartela de diálogo



22. Cartela de diálogo



23. Cartela de diálogo



24. Cartela de diálogo



25. Cartela de diálogo



26. Cartela de diálogo



27. Cartela de diálogo



28. Cartela informativa



29. Cartela informativa



30. Cartela informativa



31. Cartela informativa



32. Cartela informativa



33. Cartela informativa



34. Cartela informativa



35. Cartela informativa



36. Cartela informativa



37. Cartela informativa



38. Cartela de diálogo



39. Cartela de diálogo



40. Cartela de diálogo



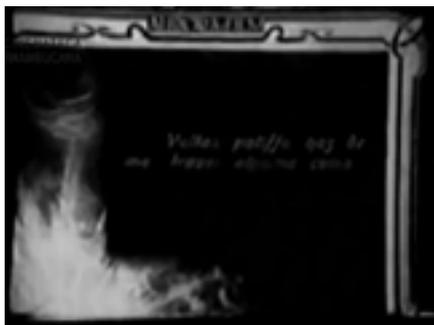
41. Cartela de diálogo



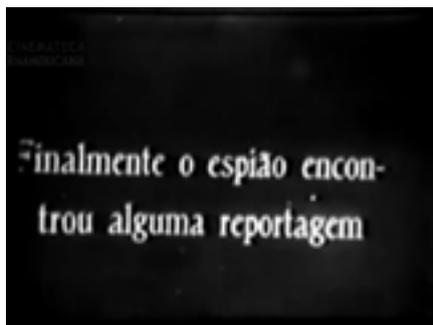
42. Cartela de diálogo



43. Cartela de diálogo



44. Cartela informativa



45. Cartela de diálogo



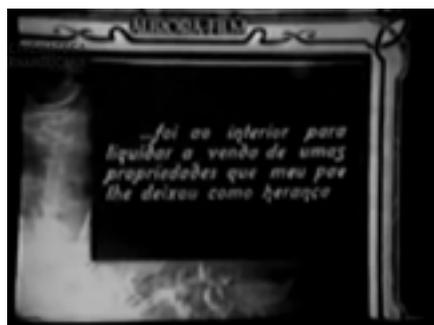
46. Cartela de diálogo



46. Cartela de diálogo



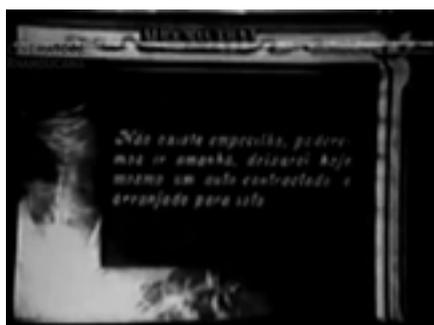
47. Cartela de diálogo



48. Cartela de diálogo



49. Cartela de diálogo



50. Cartela informativa



51. Cartela informativa



52. Cartela de diálogo



53. Cartela informativa



54. Cartela informativa



55. Cartela de diálogo



56. Cartela de diálogo



57. Cartela de diálogo



58. Cartela informativa



59. Cartela de diálogo



Teste deficha de análise de Retribuição (1923)

ID	Função principal	Categorias sintáticas			Categorias semânticas			
		Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Diegese	Importância da informação	Significação	Descrição sobre o frame
1	Crédito de abertura	Verbal e esquemática	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Totalmente extradiegetica	Secundária	Autônoma	Crédito do cinegrafista Edson Chagas
2	Crédito de abertura	Verbal	Composta/heterogenea	Sobre as Imagens	Totalmente extradiegetica	Secundária	Autônoma	Apresentação de Almerly Esteves
3	Crédito de abertura	Pictórica	Singular	Sobre as Imagens	Totalmente extradiegetica	Secundária	Autônoma	Imagem de uma rosa com uma estrela sobreposta
4	Crédito de abertura	Pictórica	Singular	Sobre as Imagens	Totalmente extradiegetica	Secundária	Autônoma	Imagem de Almerly Esteves com uma estrela sobreposta
5	Crédito de abertura	Pictórica	Singular	Sobre as Imagens	Totalmente extradiegetica	Secundária	Autônoma	Imagem de outro ator com um circulo sobreposto
6	Cartela de divisão de ato	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Secundária	Complementar	Cartela que indica que ali começa as parte 1 do filme
7	Cartela narrativa com apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela narrativa que inicia o filme e também apresenta o ator que estará em cena
8	Cartela narrativa com apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela que apresenta a filha do homem que está deitado na cama e apresenta a atriz
9	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela com diálogo da filha
10	Objeto filmado	Pictórico	Singular	Na imagem	Intradiegetica intencional	Decisiva	Complementar	O pai de Edith mostra um mapa indicando que ali havia um tesouro
11	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela com diálogo do pai
12	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do pai
13	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do pai que inicia o flashback
14	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do pai

ID	Função principal	Categorias sintáticas			Categorias semânticas			
		Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Diegese	Importância da informação	Significação	Descrição sobre o frame
15	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do pai
16	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do pai
17	Cartela de diálogo com mudança de tom	Verbal	Singular	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo da filha, com mudança de estética, afirmando mudança no tom da personagem
18	Cartela temporal	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela que informa que se passou um ano na narrativa
19	Cartela narrativa	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela narrativa que informa traços da personalidade de Edith
20	Cartela de apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Secundária	Independente	Cartela que apresenta o personagem Arthur e o ator que o performa
21	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela com diálogo de Edith
22	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Arthur
23	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Edith
24	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Arthur
25	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Arthur
26	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegética	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Arthur

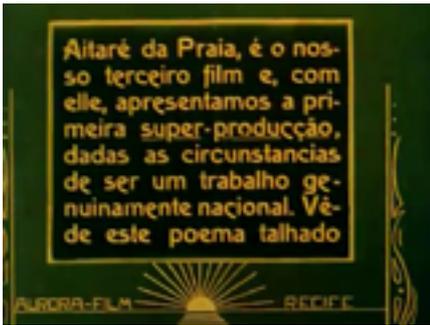
ID	Função principal	Categorias sintáticas			Categorias semânticas			
		Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Diegese	Importância da informação	Significação	Descrição sobre o frame
27	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela do diálogo de Arthur
28	Cartela de apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Secundária	Complementar	Cartela que apresenta o personagem Corisco, as características do personagem e o ator
29	Cartela de apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Secundária	Complementar	Cartela que apresenta o personagem Balla N'agulha, as características do personagem e o ator
30	Cartela de apresentação de personagem	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Secundária	Complementar	Cartela que apresenta e espião e o ator
31	Cartela narrativa	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Secundária	Complementar	Cartela narrativa que informa traços da personalidade do espião
32	Cartela narrativa	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela narrativa que continua a história
33	Cartela narrativa	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela narrativa que informa sobre o personagem
34	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo
35	Cartela de título de história	Verbal	Singular	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela que aponta um acontecimento dentro da história que merece ser pontuado
36	Cartela com indicação espacial	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela que pontua a localização da cena e orienta o expectador onde a história está localizada
37	Cartela narrativa	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela narrativa que continua a história

ID	Função principal	Categorias sintáticas			Categorias semânticas			
		Modo de simbolização	Quantidade de elementos	Técnica de inserção	Diegese	Importância da informação	Significação	Descrição sobre o frame
38	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo com diálogo de Edith
39	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo com diálogo de Arthur
40	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo com diálogo do bandido
41	Cartela de diálogo com mudança de tom	Verbal	Singular	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo do outro bandido, com mudança de estética, afirmando mudança no tom da personagem, dando a impressão de grito
42	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo com diálogo do bandido
43	Cartela de diálogo	Verbal, esquemática e pictórica	Composta/heterogenea	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela de diálogo com diálogo do bandido
44	Cartela de título de história	Verbal	Singular	Entre as imagens	Extradiegetica	Decisiva	Complementar	Cartela que aponta um acontecimento dentro da história que merece ser pontuado, ocorre mudança de tipografia

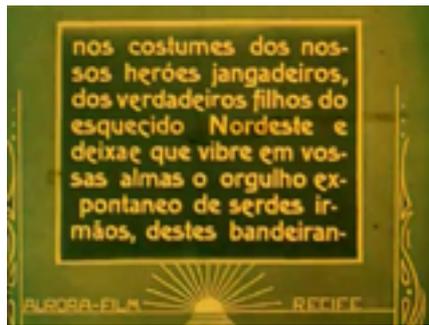
APÊNDICE D - CONFIGURAÇÕES GRÁFICAS DE AITARÉ DA PRAIA E A FILHA DO ADVOGADO

AITARÉ DA PRAIA (1927)

1. Crédito de abertura



2. Crédito de abertura



3. Crédito de abertura



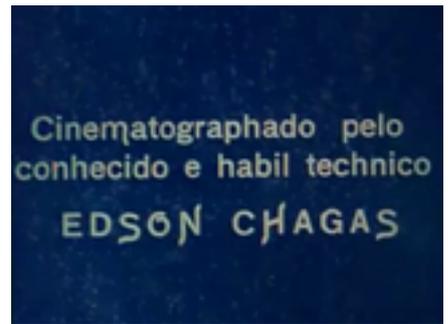
4. Crédito de abertura



5. Crédito de abertura



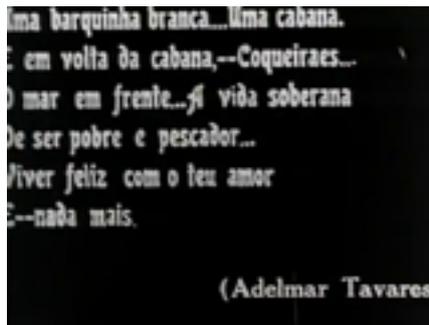
6. Crédito de abertura



7. Cartela informativa



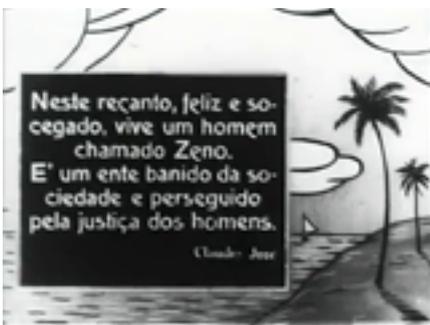
8. Cartela informativa



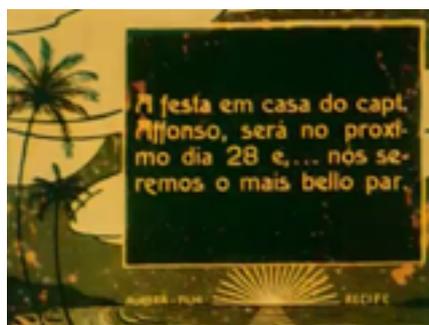
9. Cartela informativa



10. Cartela informativa



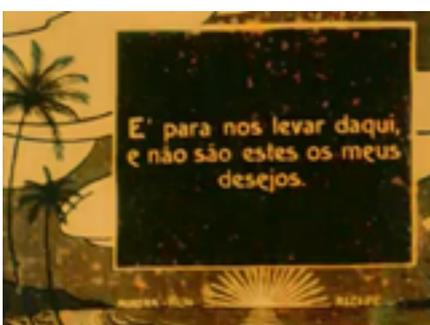
11. Cartela de diálogo



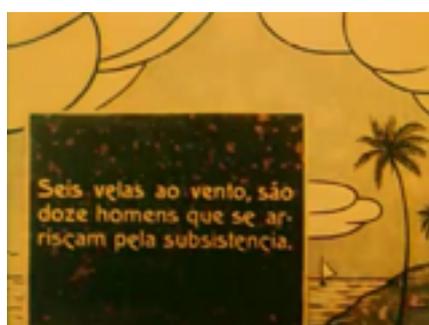
12. Cartela informativa



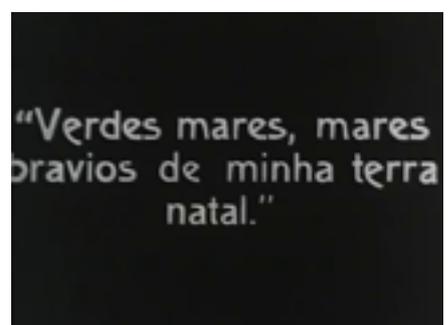
13. Cartela de diálogo



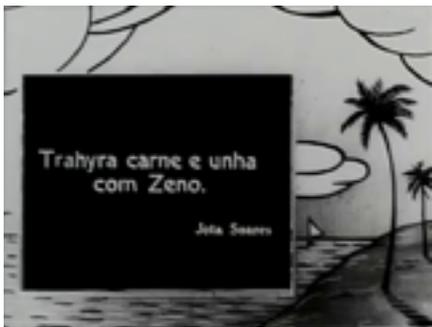
14. Cartela de diálogo



15. Cartela de diálogo



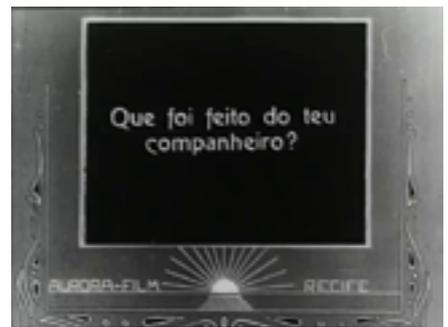
16. Cartela informativa



17. Cartela informativa



18. Cartela de diálogo



19. Cartela de diálogo



20. Cartela de diálogo



21. Cartela de diálogo



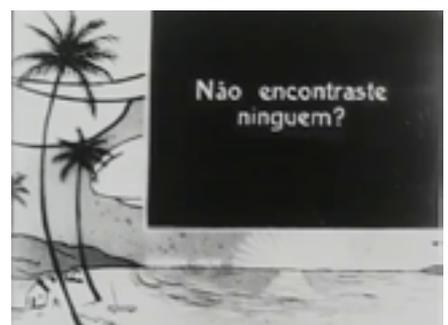
22. Cartela de diálogo



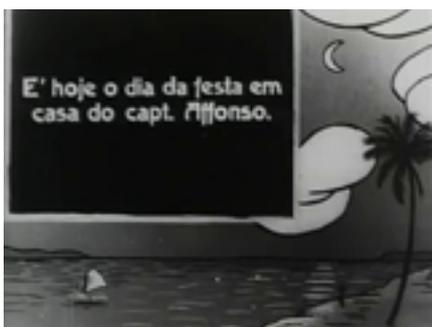
23. Cartela de diálogo



24. Cartela de diálogo



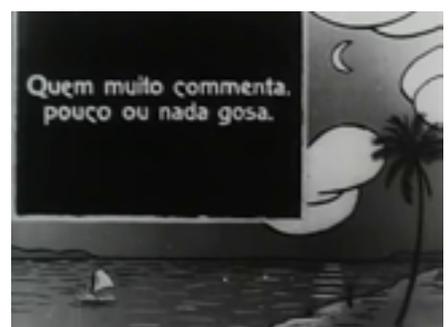
25. Cartela de diálogo



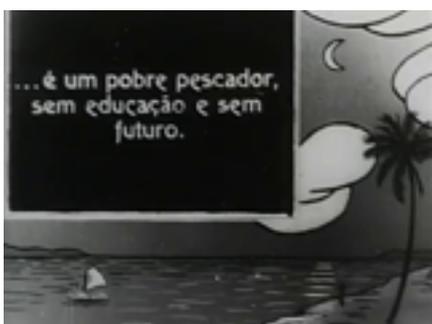
26. Cartela informativa



27. Cartela de diálogo



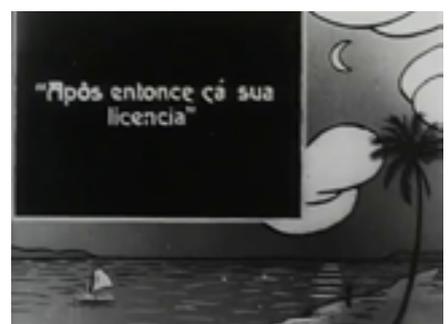
28. Cartela de diálogo



29. Cartela de diálogo



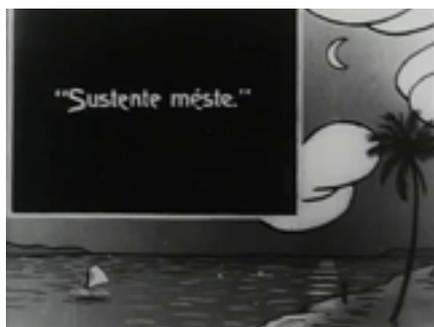
30. Cartela de diálogo



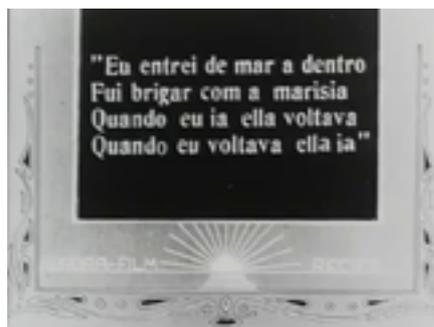
31. Cartela de diálogo



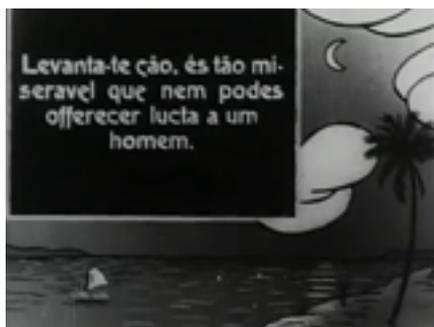
32. Cartela de diálogo



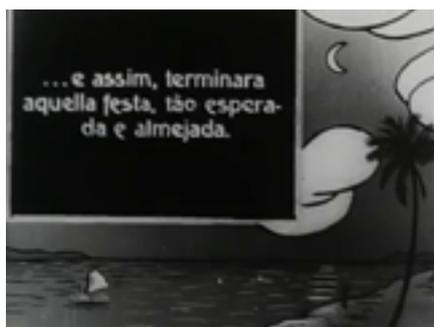
33. Cartela de diálogo



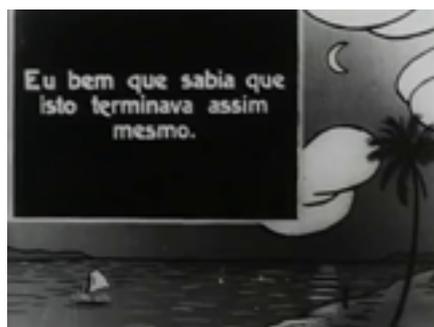
34. Cartela de diálogo



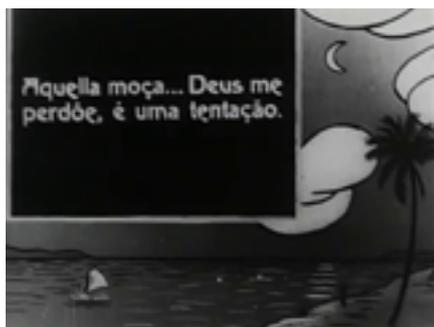
35. Cartela informativa



36. Cartela de diálogo



37. Cartela de diálogo



38. Cartela de diálogo



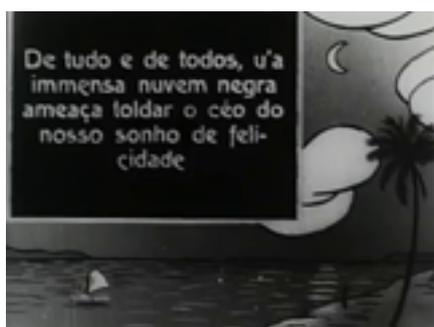
39. Cartela de diálogo



40. Cartela de diálogo



41. Cartela de diálogo



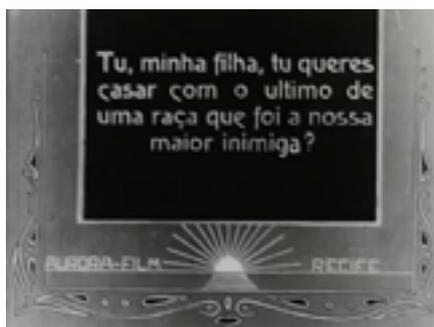
42. Cartela de diálogo



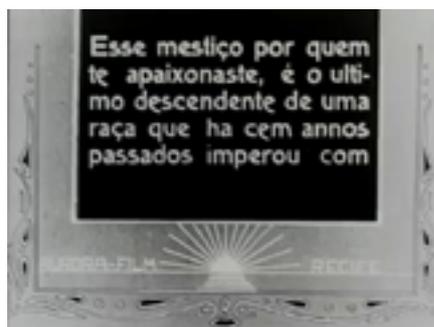
43. Cartela de diálogo



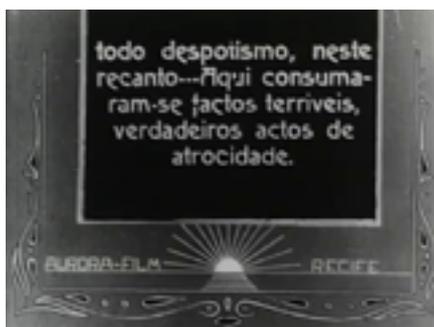
44. Cartela de diálogo



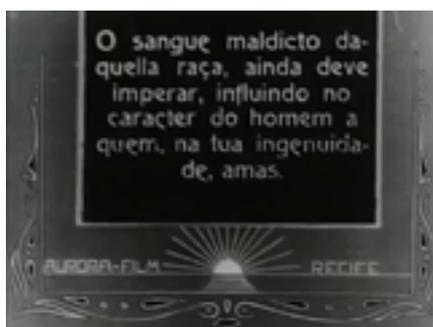
45. Cartela de diálogo



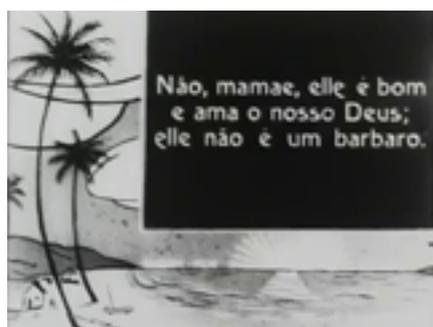
46. Cartela de diálogo



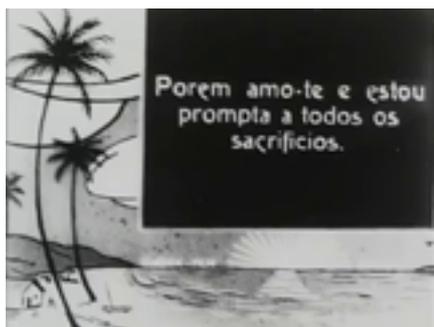
47. Cartela de diálogo



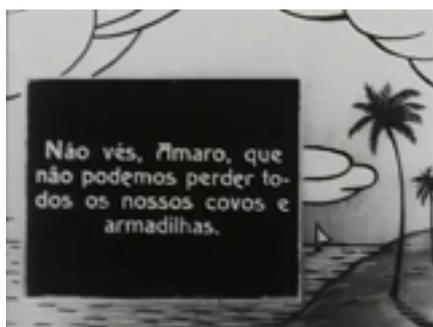
48. Cartela de diálogo



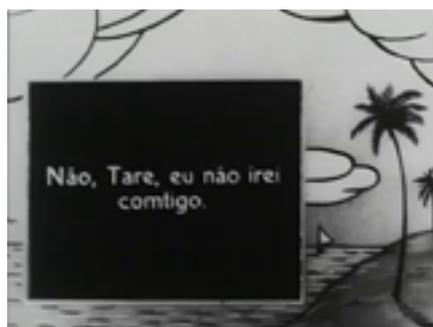
49. Cartela de diálogo



50. Cartela de diálogo



51. Cartela de diálogo



52. Cartela de diálogo



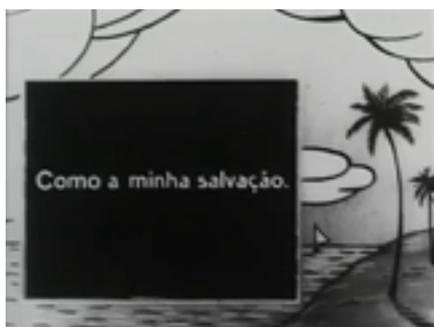
53. Cartela de diálogo



54. Cartela de diálogo



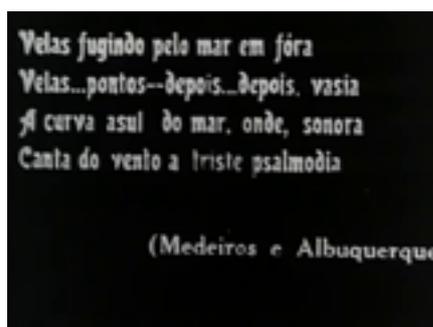
55. Cartela de diálogo



56. Cartela de diálogo



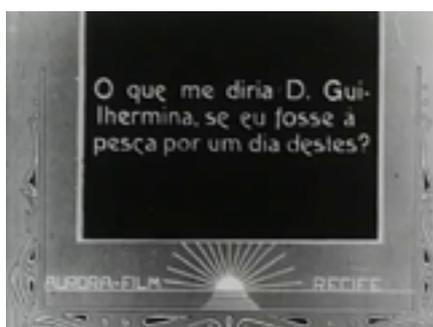
57. Cartela informativa



58. Configuração gráfica pictórica



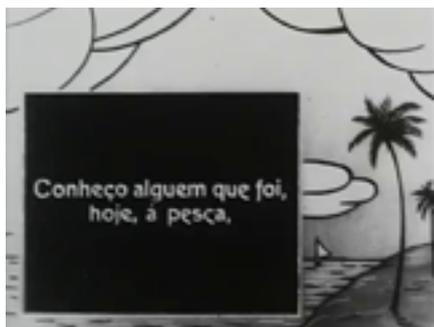
59. Cartela de diálogo



60. Cartela de diálogo



61. Cartela de diálogo



62. Cartela de diálogo



63. Cartela informativa



64. Cartela informativa



65. Cartela informativa



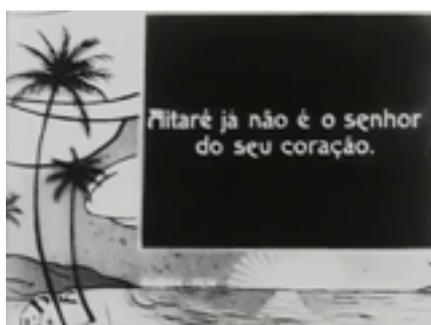
66. Cartela de diálogo



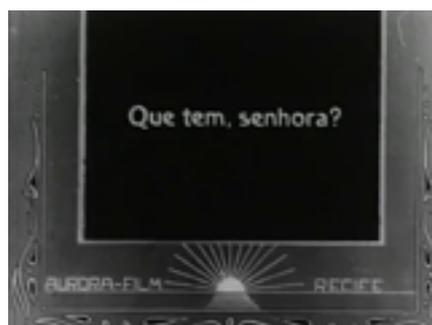
67. Cartela de diálogo



68. Cartela de diálogo



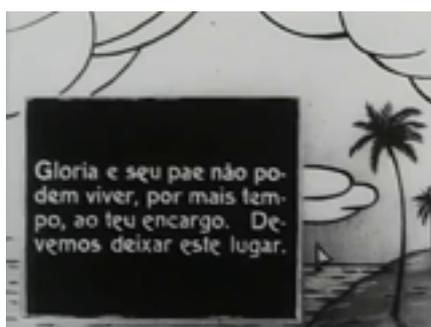
69. Cartela de diálogo



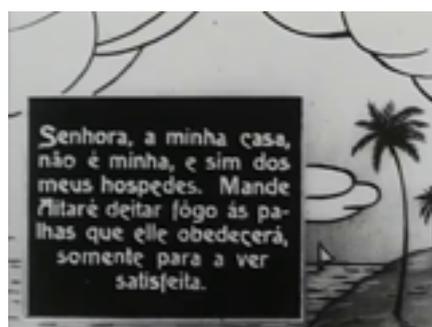
70. Cartela de diálogo



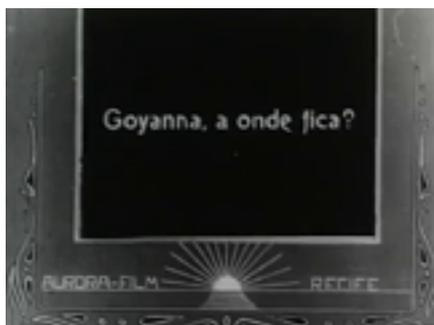
71. Cartela de diálogo



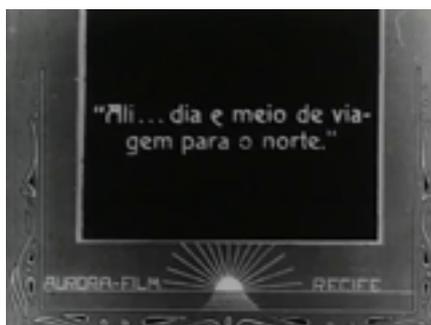
72. Cartela de diálogo



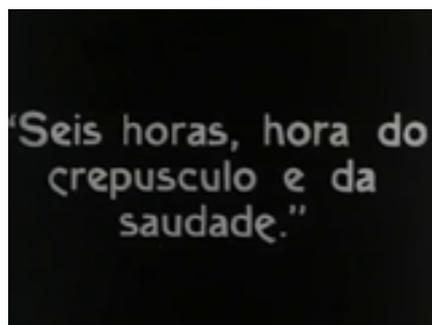
73. Cartela de diálogo



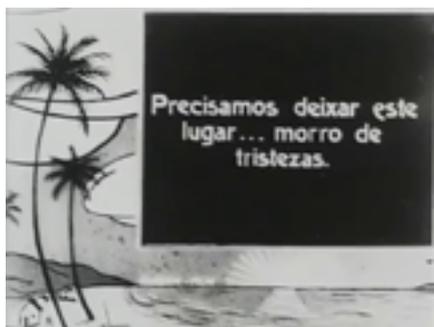
74. Cartela de diálogo



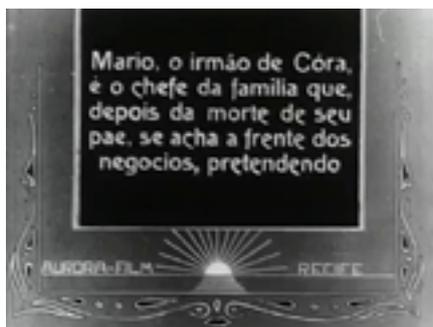
75. Cartela de diálogo



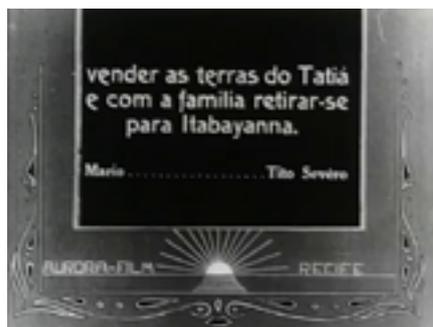
76. Cartela de diálogo



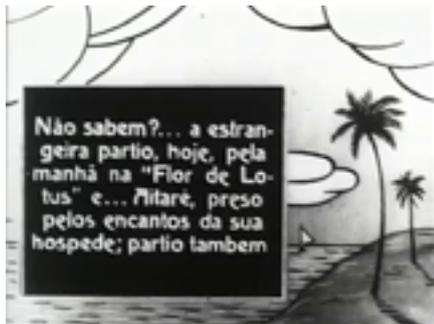
77. Cartela informativa



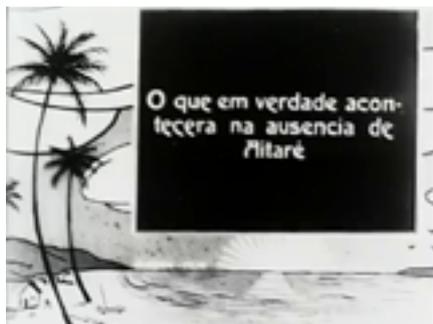
78. Cartela informativa



79. Cartela de diálogo



80. Cartela informativa



81. Cartela informativa



82. Cartela de diálogo



83. Cartela de diálogo



84. Cartela de diálogo



85. Cartela de diálogo



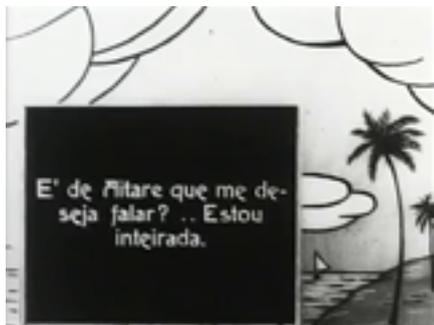
86. Cartela de diálogo



87. Cartela de diálogo



88. Cartela de diálogo



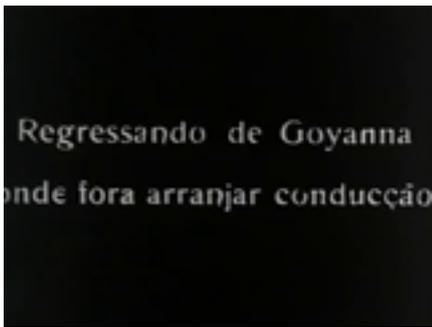
89. Cartela de diálogo



90. Cartela de diálogo



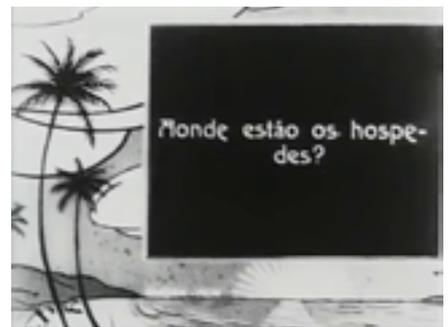
91. Cartela informativa



92. Cartela de diálogo



93. Cartela de diálogo



94. Cartela de diálogo



95. Cartela de diálogo



96. Cartela de diálogo



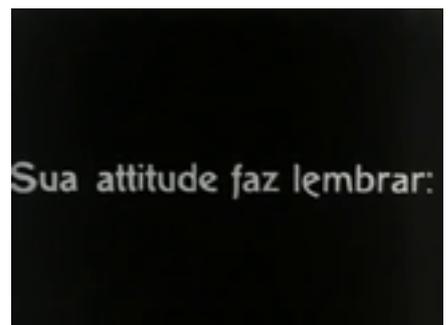
97. Cartela de diálogo



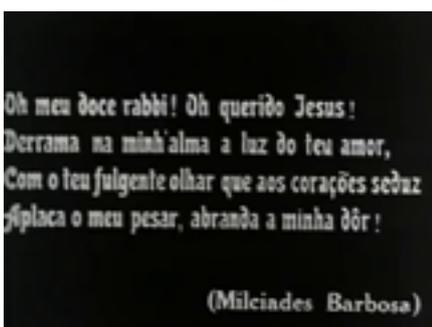
98. Cartela de diálogo



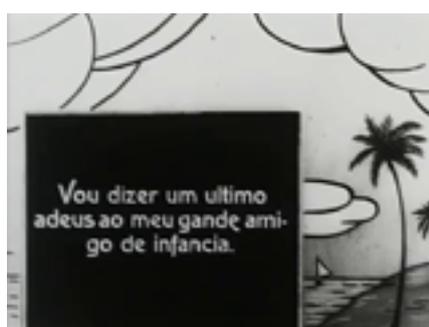
99. Cartela de diálogo



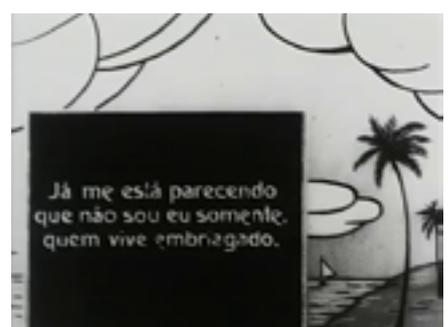
100. Cartela informativa



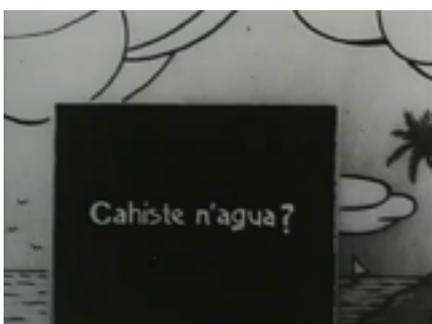
101. Cartela de diálogo



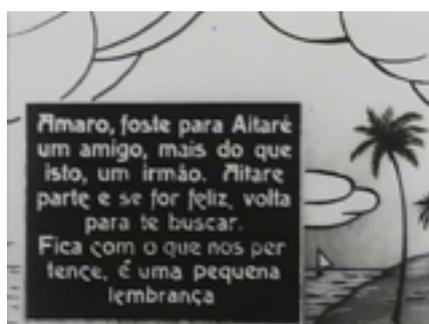
102. Cartela de diálogo



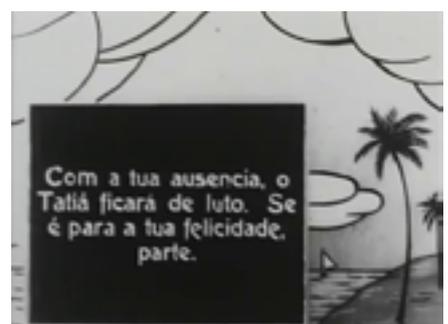
103. Cartela de diálogo



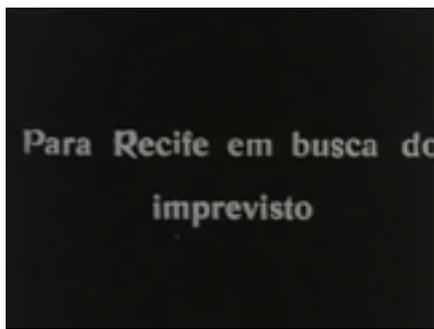
104. Cartela de diálogo



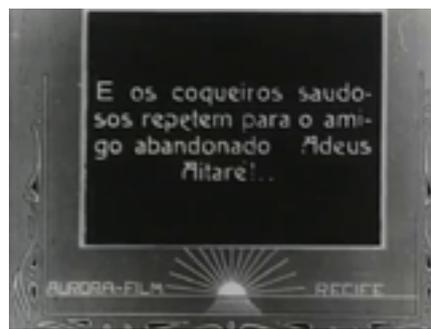
105. Cartela informativa



106. Cartela de diálogo



107. Cartela informativa



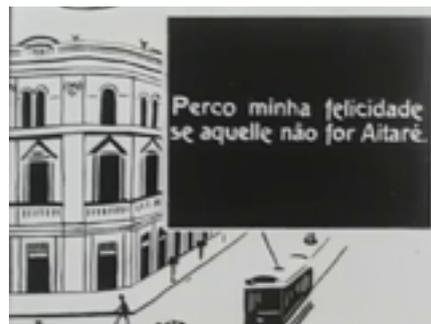
108. Cartela informativa



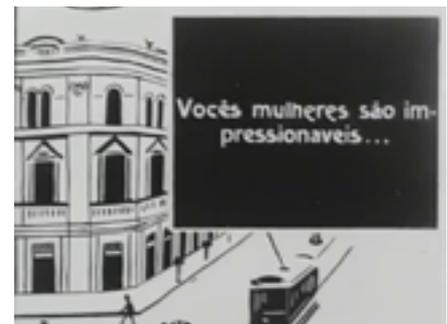
109. Cartela informativa



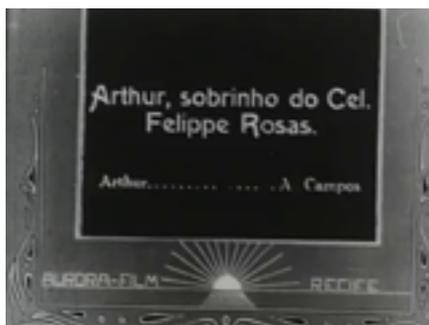
110. Cartela de diálogo



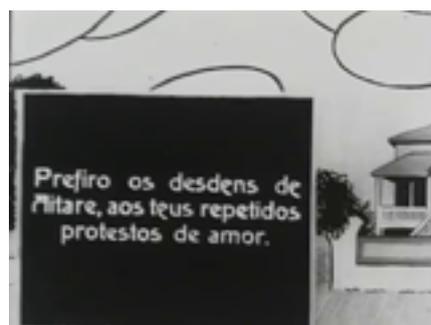
111. Cartela de diálogo



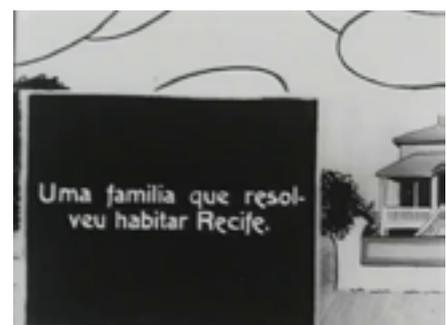
112. Cartela informativa



113. Cartela de diálogo



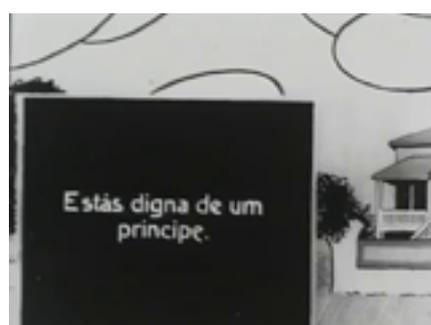
114. Cartela de diálogo



115. Objeto gráfico filmado



116. Cartela de diálogo



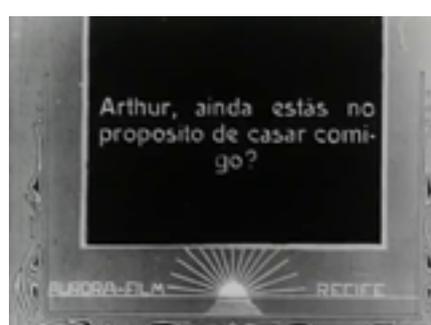
117. Cartela de diálogo



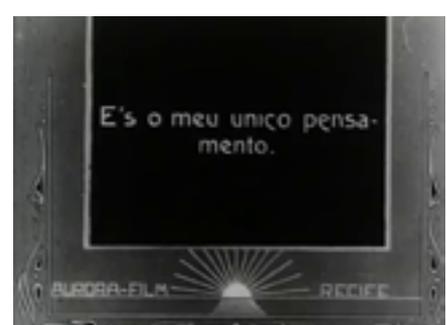
118. Cartela de diálogo



119. Cartela de diálogo



120. Cartela de diálogo



121. Cartela informativa



122. Cartela informativa



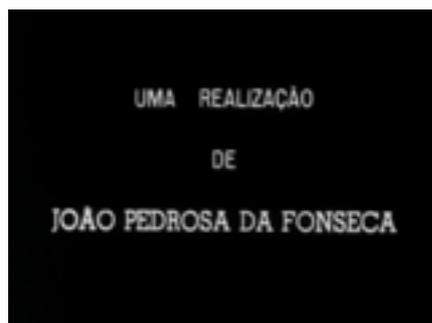
1. Crédito de abertura



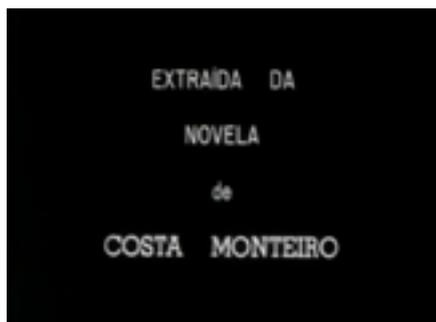
2. Crédito de abertura



3. Crédito de abertura



4. Crédito de abertura



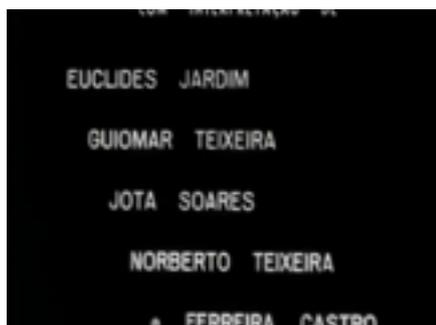
5. Crédito de abertura



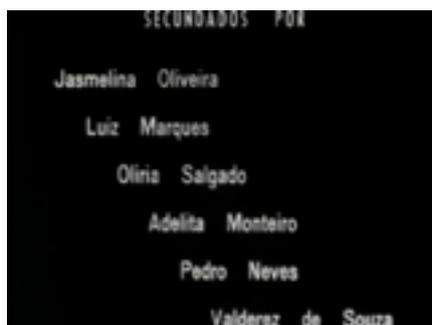
6. Crédito de abertura



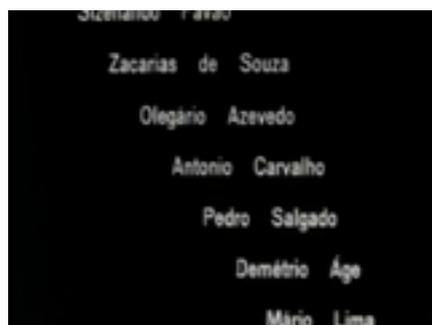
7. Crédito de abertura



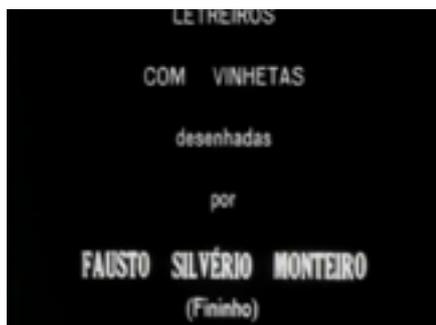
8. Crédito de abertura



9. Crédito de abertura



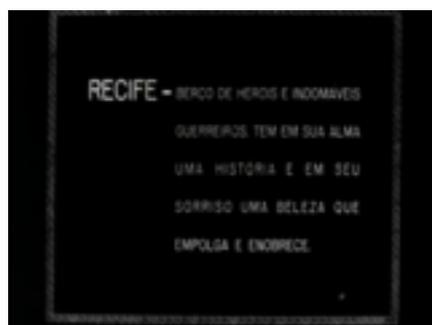
10. Crédito de abertura



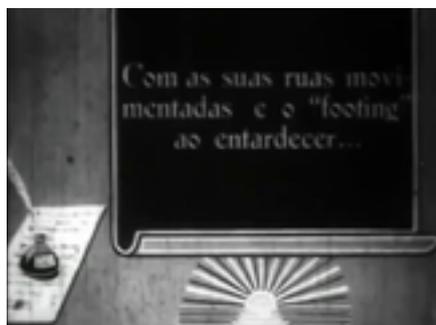
11. Crédito de abertura



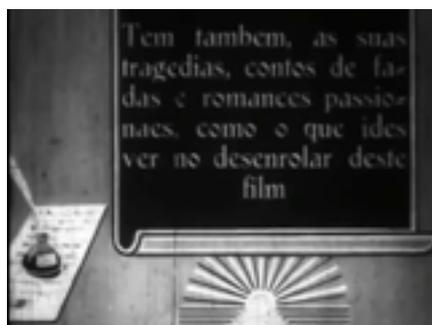
12. Cartela informativa



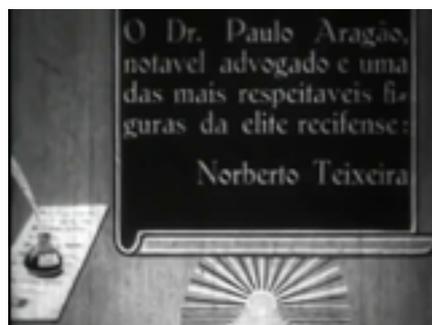
13. Cartela informativa



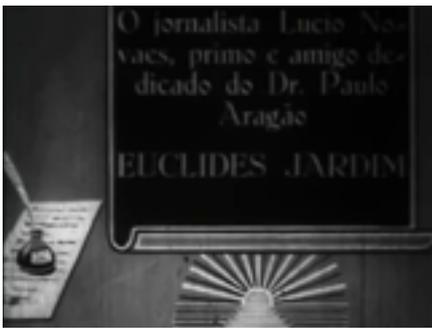
14. Cartela informativa



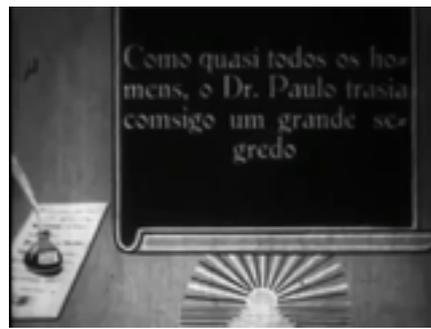
15. Cartela informativa



16. Cartela informativa



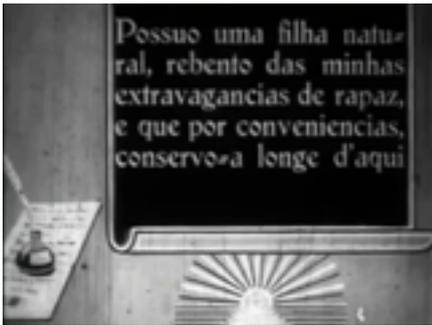
17. Cartela informativa



18. Cartela de diálogo



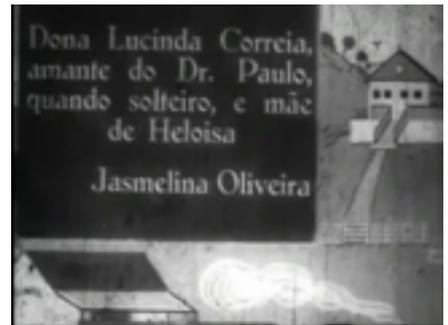
19. Cartela de diálogo



20. Cartela informativa



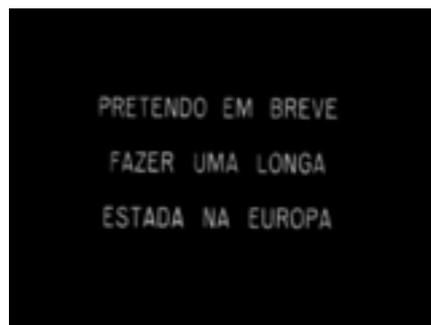
21. Cartela informativa



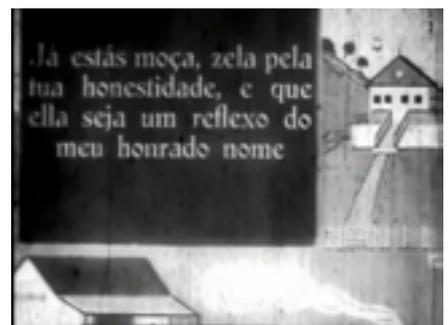
22. Cartela de diálogo



23. Cartela de diálogo



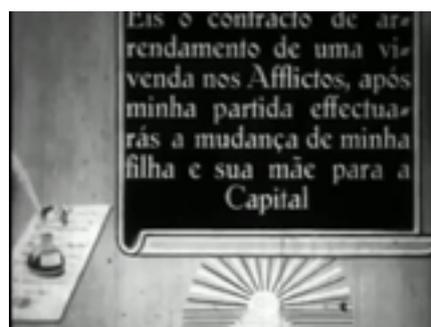
24. Cartela de diálogo



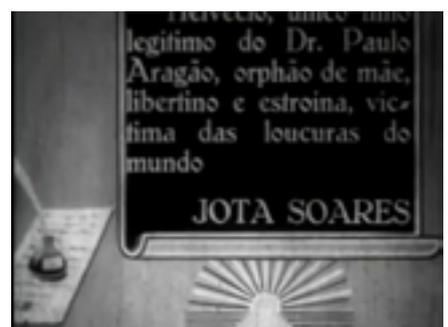
25. Cartela de diálogo



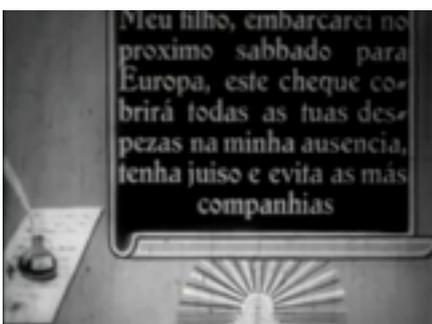
26. Cartela de diálogo



27. Cartela informativa



28. Cartela de diálogo



29. Objeto gráfico filmado



30. Cartela informativa



31. Cartela informativa



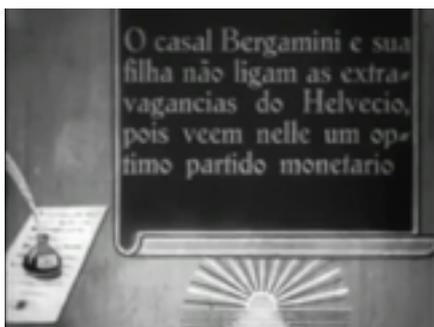
32. Cartela informativa



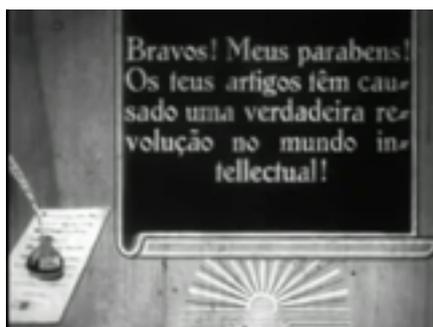
33. Cartela informativa



34. Cartela informativa



35. Cartela informativa



36. Objeto gráfico filmado



37. Cartela informativa



38. Objeto gráfico filmado



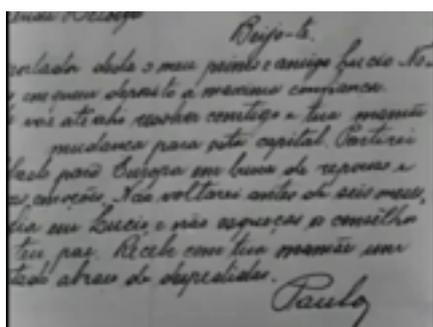
39. Cartela informativa



40. Cartela de diálogo



41. Objeto gráfico filmado



42. Cartela de diálogo



43. Cartela informativa



44. Cartela de diálogo



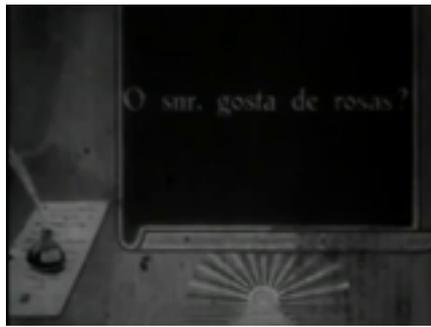
45. Cartela de diálogo



46. Cartela de diálogo



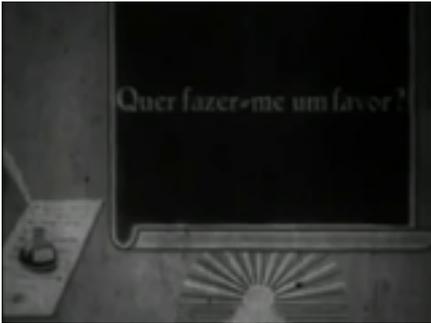
47. Cartela de diálogo



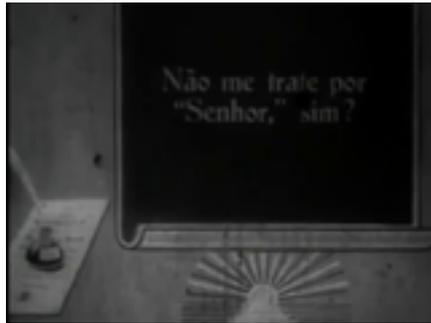
48. Cartela de diálogo



49. Cartela de diálogo



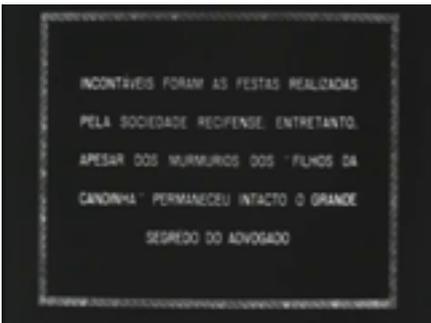
50. Cartela de diálogo



51. Cartela informativa



52. Cartela informativa



53. Cartela de diálogo



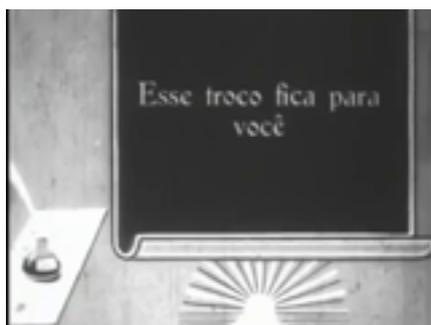
54. Cartela informativa



55. Cartela de diálogo



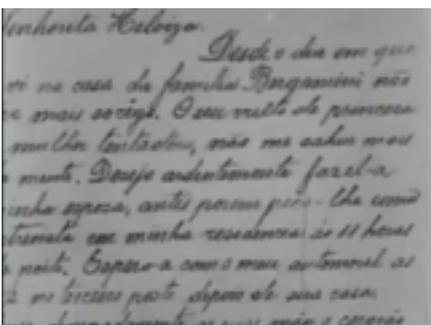
56. Cartela de diálogo



57. Cartela de diálogo



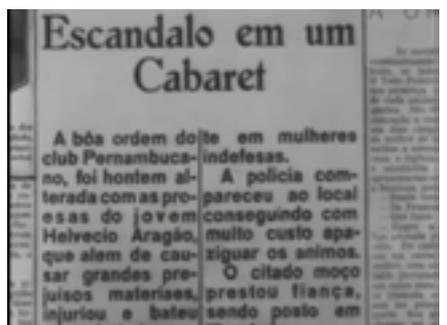
58. Objeto gráfico filmado



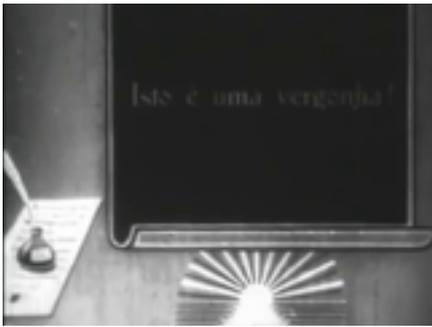
59. Objeto gráfico filmado



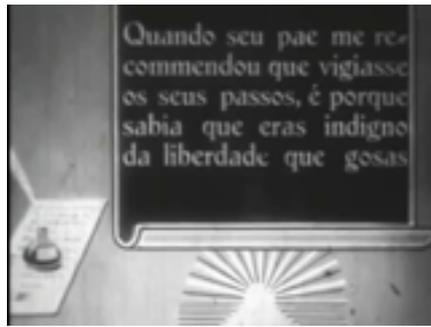
60. Objeto gráfico filmado



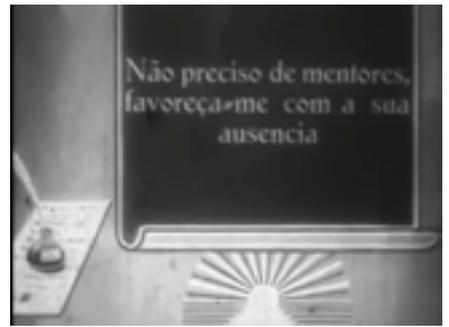
61. Cartela de diálogo



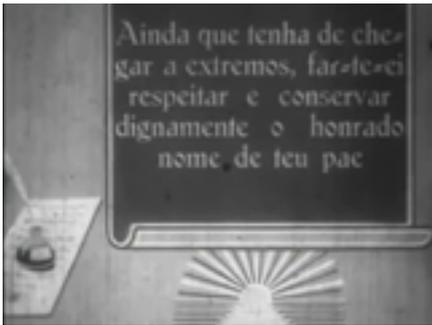
62. Cartela de diálogo



63. Cartela de diálogo



64. Cartela de diálogo



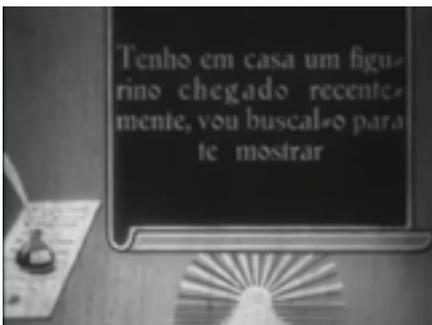
65. Cartela informativa



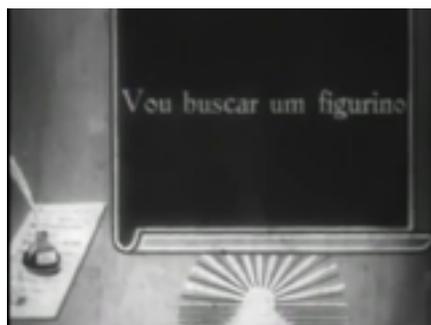
66. Cartela informativa



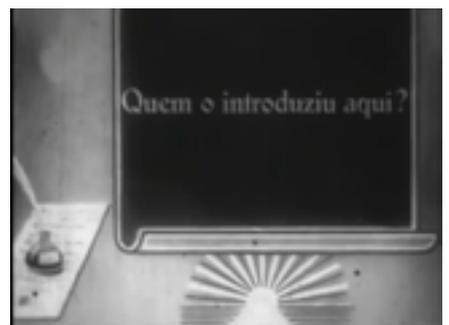
67. Cartela de diálogo



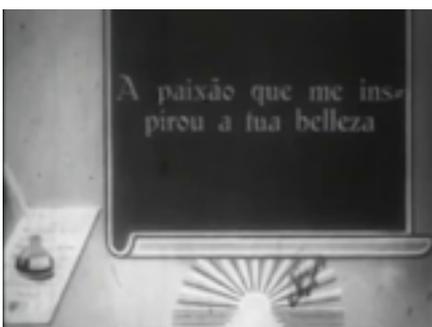
68. Cartela de diálogo



69. Cartela de diálogo



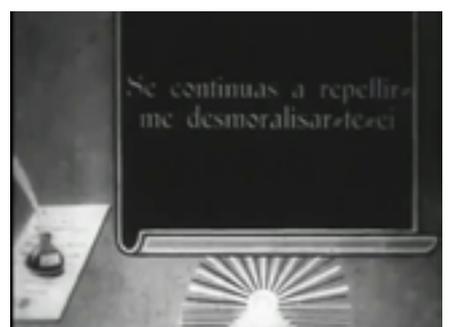
70. Cartela de diálogo



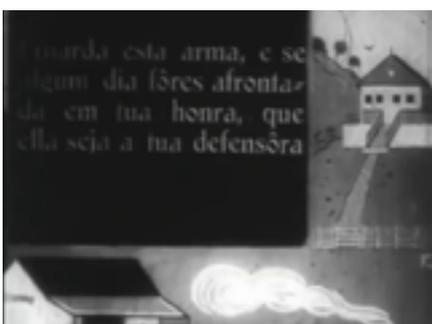
71. Cartela de diálogo



72. Cartela de diálogo



73. Cartela de diálogo



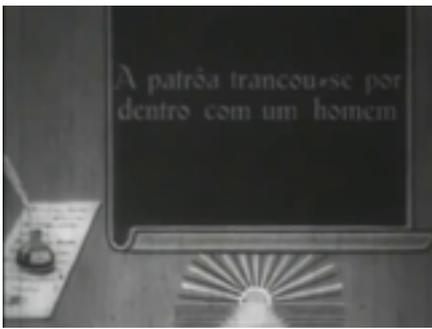
74. Cartela de diálogo



75. Cartela de diálogo



76. Cartela de diálogo



77. Cartela de diálogo



78. Cartela de diálogo



79. Cartela de diálogo



80. Cartela informativa



81. Cartela informativa



82. Cartela de diálogo



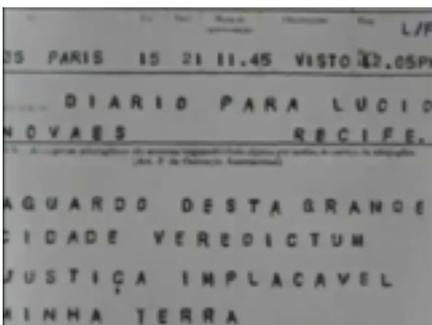
83. Objeto gráfico filmado



84. Cartela informativa



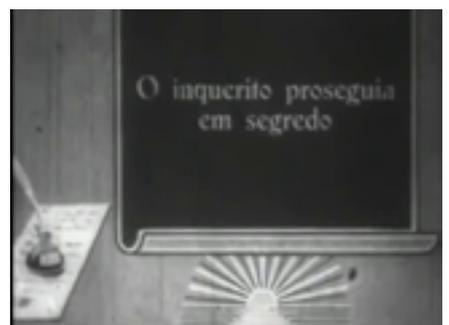
85. Objeto gráfico filmado



86. Cartela de diálogo



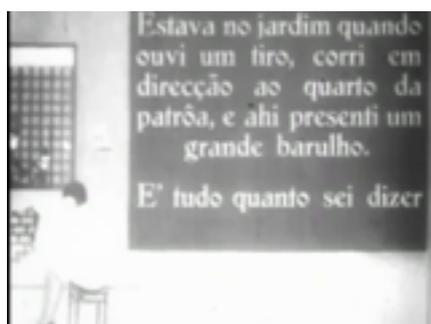
87. Cartela informativa



88. Cartela informativa



89. Cartela de diálogo



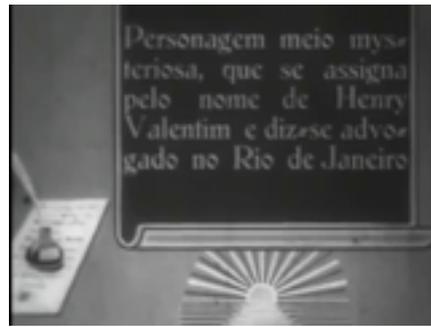
90. Cartela informativa



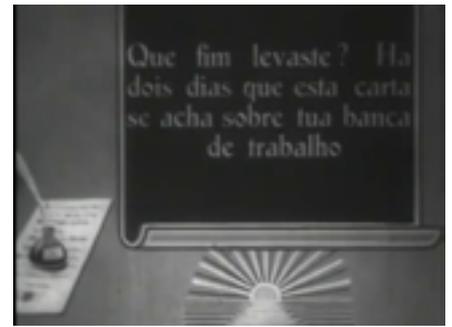
91. Objeto gráfico filmado



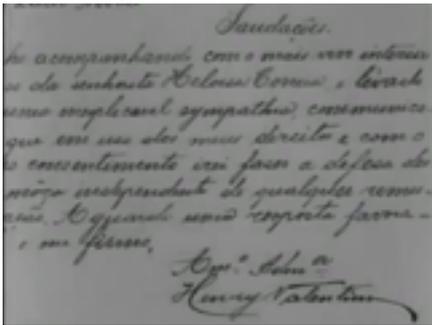
92. Cartela informativa



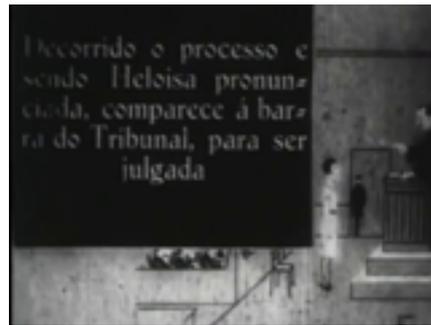
93. Cartela de diálogo



94. Objeto gráfico filmado



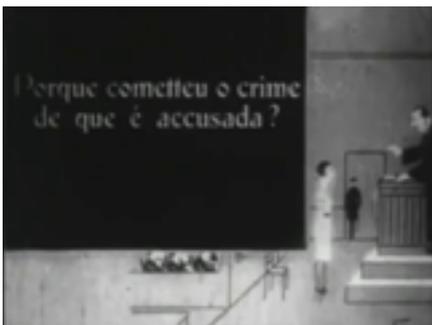
95. Cartela informativa



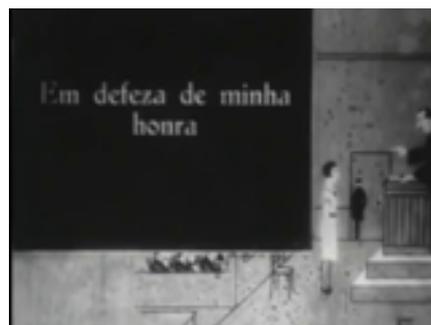
96. Cartela informativa



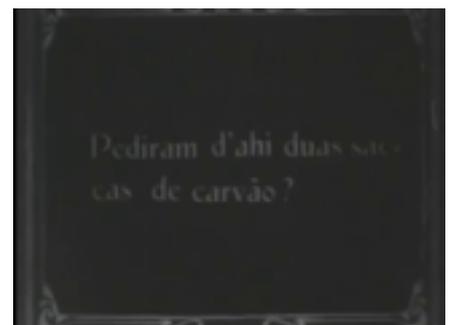
97. Cartela de diálogo



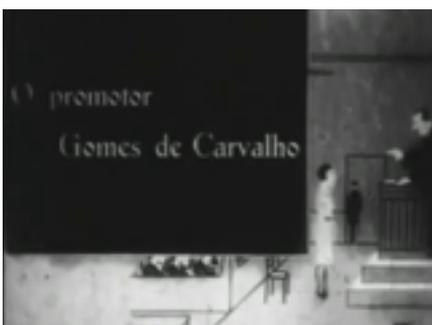
98. Cartela de diálogo



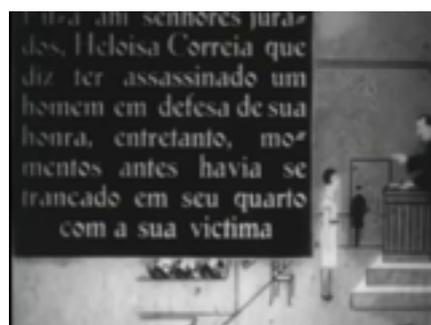
99. Cartela de diálogo



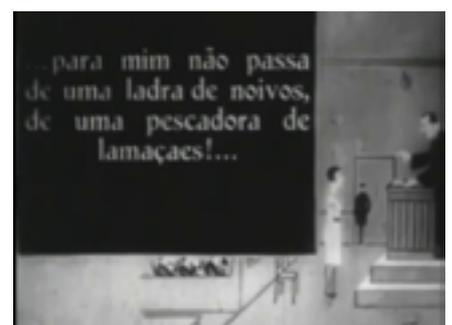
100. Cartela informativa



101. Cartela de diálogo



102. Cartela de diálogo



103. Cartela informativa



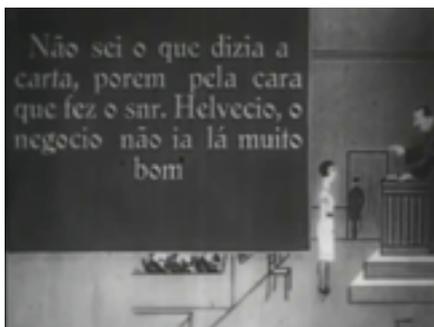
104. Cartela de diálogo



105. Cartela de diálogo



106. Cartela de diálogo



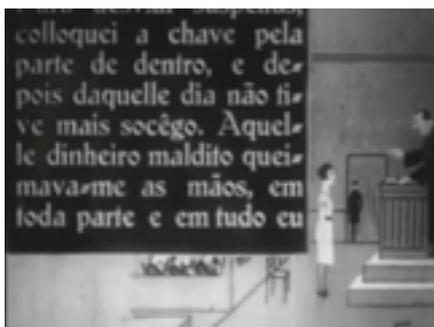
107. Objeto gráfico filmado



108. Cartela de diálogo



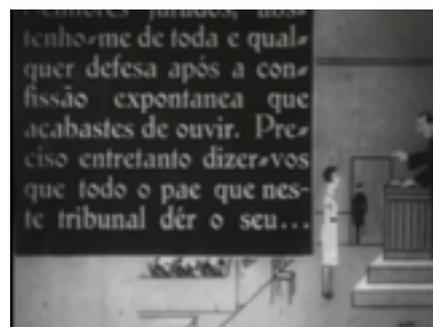
109. Cartela de diálogo



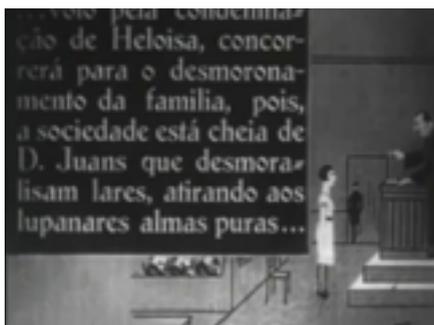
110. Cartela de diálogo



111. Cartela de diálogo



112. Cartela de diálogo



113. Cartela de diálogo



114. Cartela informativa



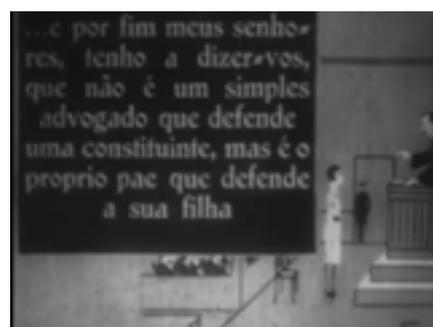
115. Cartela de diálogo



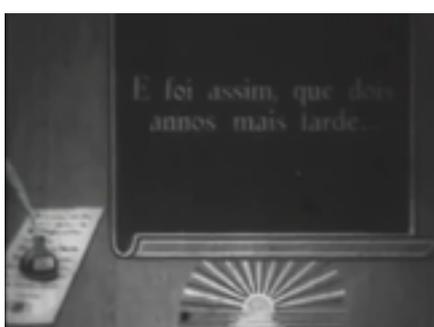
116. Cartela de diálogo



117. Cartela de diálogo



118. Cartela informativa



119. Cartela informativa



APÊNDICE E - TIPOGRAFIAS EM AITARÉ DA PRAIA E A FILHA DO ADVOGADO

AVE BRASIL!...

AURORA-FILM

RECIFE

AURORA-FILM

Apresenta

**Super-Produção
em 8 actos**

Primeira parte

(Adelmar Tavares)

Uma barquinha branca... Uma ca
em volta da cabana -- Conue

Velas fugindo pelo mar em fóra
Velas... pontos--depois...depois. vasia
A curva azul do mar, onde, sonora
Canta do vento a triste psalmodia

(Medeiros e Albuquerque)



CÓRA ALMERY STEVES

Claudio José

Jota Soares

"Verdes mares, mares

"Após entonce cá sua
licencia"

AITARE'?!...

"Eu entrei de mar a dentro
Fui pegar dois tubarão
Errei um ferrei outro
Ja' vi peixe valentão"



Regressando de Goyanna
onde fora arranjar conducção

**Para Recife em busca do
imprevisto**

FIM

A CINTA PERNAMBUCANA

CINEMATOGRAFADA

JOÃO PEDROSA DA FONSECA

EDSON CHAGAS

Olíria Salgado

FAUSTO SILVÉRIO MONTEIRO

Direção de
JOTA SOARES

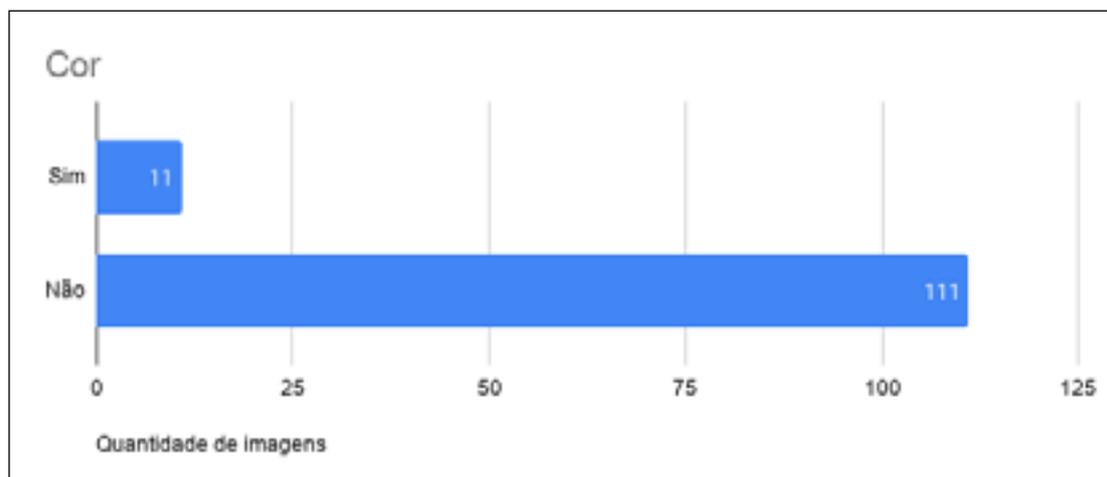
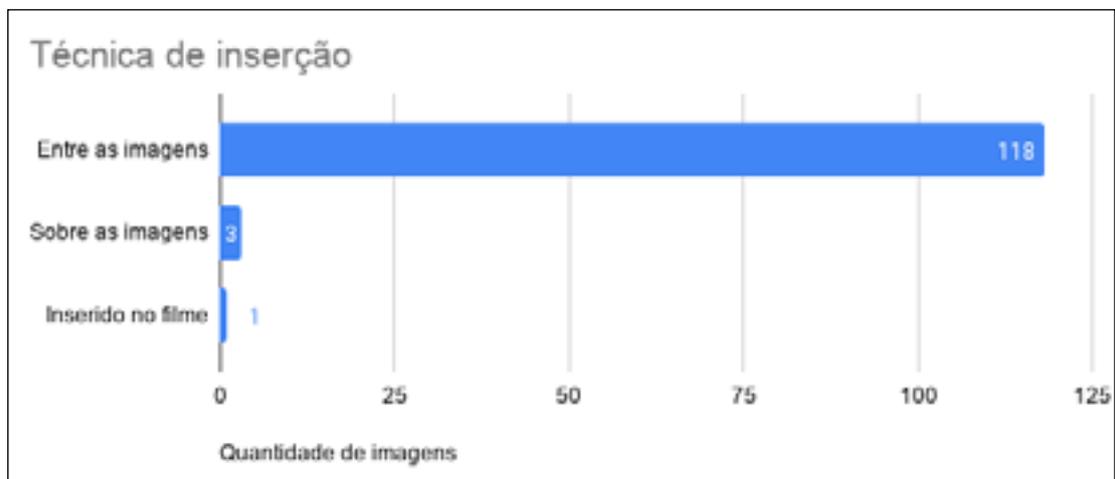
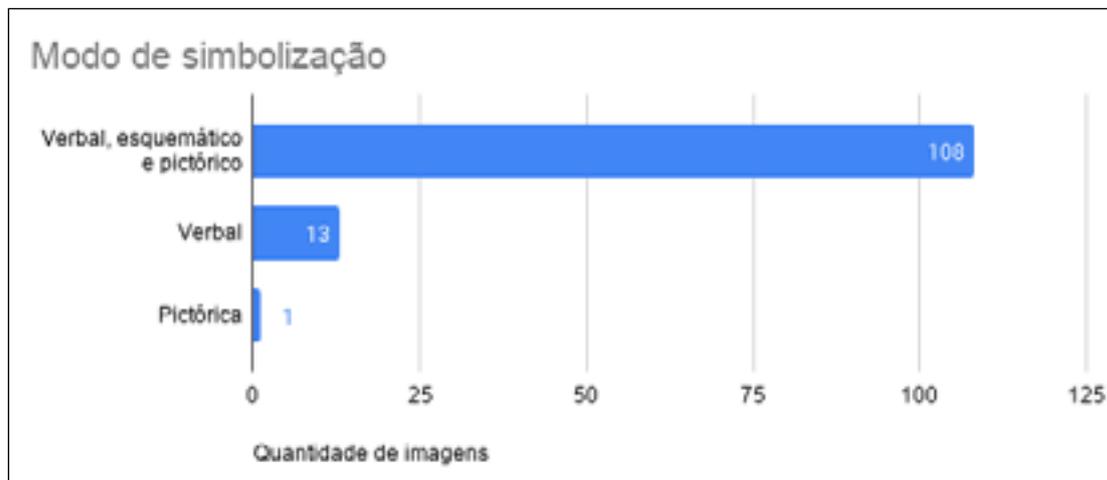
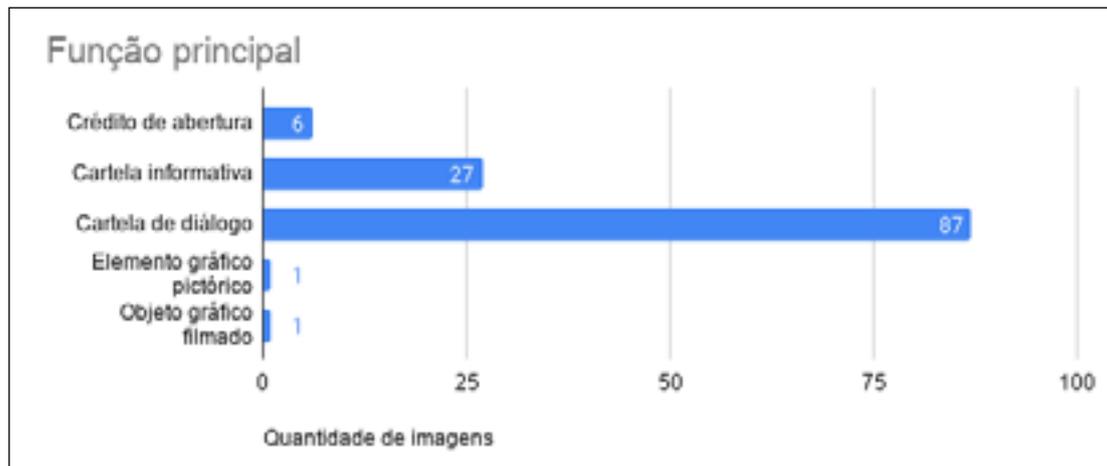
O Dr. Paulo Aragão,
notavel advogado e uma
das mais respeitaveis fi-
guras da elite recifense:

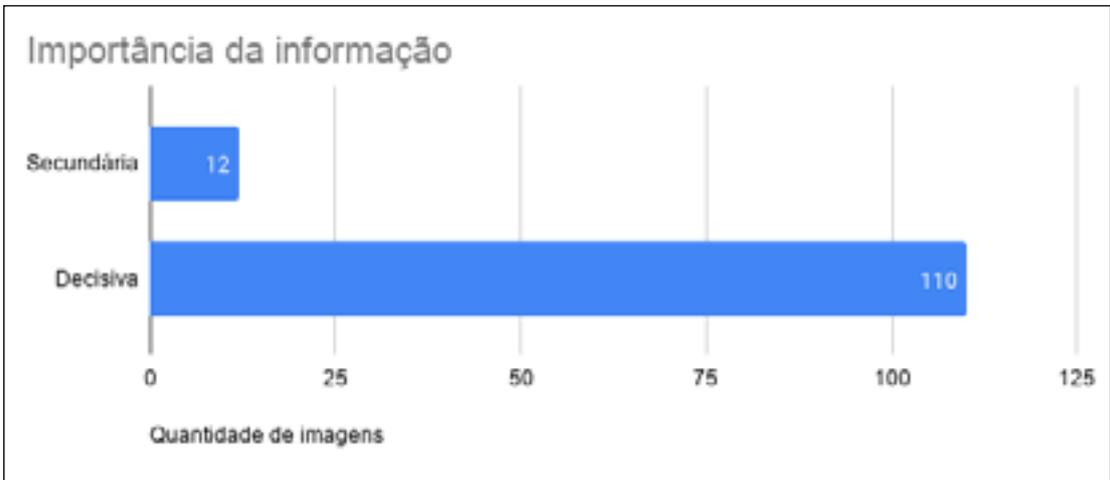
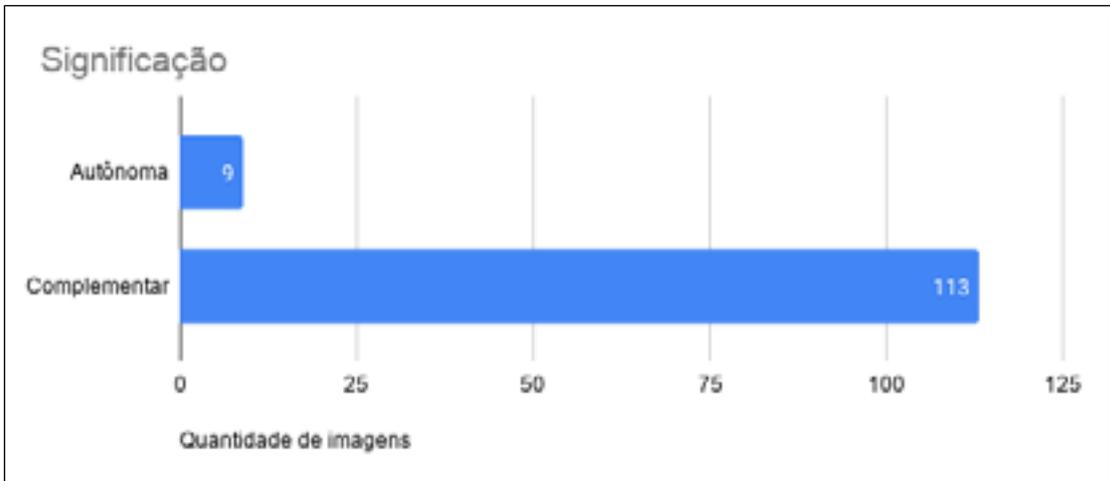
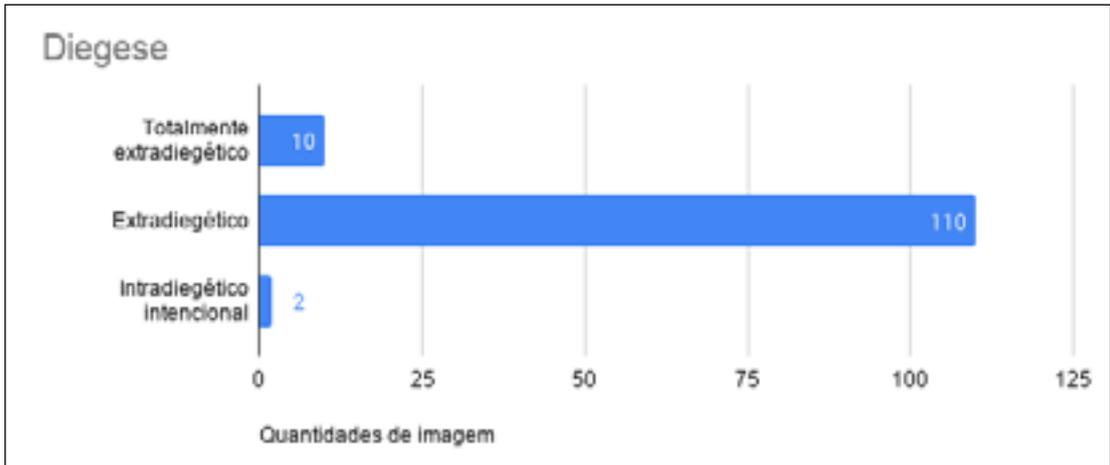
Norberto Teixeira

Possuo uma filha natu-
ral, rebento das minhas
extravagancias de rapaz,
e que por conveniencias,
conservo-a longe d'aqui

FIM

APÊNDICE F - GRÁFICOS DE AITARÉ DA PRAIA E DE A FILHA DO ADVOGADO





Gráficos de A filha do advogado (1926)

