

As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo

Soraya Araujo Uchoa Cavalcanti
(Organizadora)



As ciências sociais aplicadas
e seu protagonismo
no mundo contemporâneo

Soraya Araujo Uchoa Cavalcanti
(Organizadora)



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Soraya Araujo Uchoa Cavalcanti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C569 As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo / Organizadora Soraya Araujo Uchoa Cavalcanti. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-744-1

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.441210612>

1. Ciências sociais aplicadas. I. Cavalcanti, Soraya Araujo Uchoa (Organizadora). II. Título.

CDD 301

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

A coletânea intitulada *As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo* apresenta vinte e dois artigos, decorrentes de projetos interventivos, pesquisas teóricas e de campo decorrentes de: levantamento bibliográfico, análise documental, revisão de literatura, pesquisas exploratórias, estudo transversal, estudos de caso, observação, entrevistas, dentre outros.

Os artigos discutem temáticas de relevância na atual conjuntura, tais como: envelhecimento populacional, feminização no cuidado à pessoa com transtorno mental e do processo migratório e como estas singularidades impactam na saúde pública da população usuárias do Sistema Único de Saúde.

Na coletânea também são apresentados importantes contribuições de pesquisadores do México com as discussões sobre pobreza e vulnerabilidade social; turismo sexual; formação docente e análise de barreiras físicas. O leitor também acessará discussões vinculadas à Democracia, agências regulatórias, educação e trabalho, cinema e influência da mídia.

Os textos apresentam ainda discussões vinculadas ao mundo do trabalho, apontando relevantes contribuições, nas temáticas vinculadas à demonstração de valor adicionado; Compliance, indústria têxtil e operações portuárias. E finalmente, o leitor também é convidado a conhecer as produções vinculadas às temáticas de folclore e religiosidade, turismo religioso, dentre outros.

A coletânea possibilita, através das riquezas de análise, estudos e textos de áreas interdisciplinar e interinstitucionais, envolvendo docentes, discentes e profissionais de distintas áreas profissionais e regiões. Essas características enriquecem o processo de sistematização e produção do conhecimento alinhado às demandas contemporâneas em constante atualização.

Convidamos o leitor a acessar às discussões, conhecer os trabalhos e realizar suas próprias conexões de modo a reverberar nos diversos espaços profissionais.

Soraya Araujo Uchoa Cavalcanti

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

PENSAMENTO LATINO-AMERICANO: A CONTRIBUIÇÃO DE JOSUÉ DE CASTRO E SEUS ESTUDOS SOBRE OS PROBLEMAS DA FOME NA AMÉRICA LATINA”

Tânia Elias Magno da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106121>

CAPÍTULO 2..... 14

FEMINIZAÇÃO DO CUIDADO À PESSOA COM TRANSTORNO MENTAL NA SAÚDE MENTAL

Maria da Conceição Silva Rodrigues

Lucia Cristina dos Santos Rosa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106122>

CAPÍTULO 3..... 25

A MULHER MIGRANTE E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE SAÚDE NO TERRITÓRIO BRASILEIRO COMO MEIO EFETIVO DE INTEGRAÇÃO LOCAL

Fernanda Aparecida Novelli Sanfelice

Maiara Furquim Lunardello

Maíra Furquim Lunardello

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106123>

CAPÍTULO 4..... 33

CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA, COGNITIVA E DE MEMÓRIA DE IDOSOS INSTITUCIONALIZADOS

Thaís Cunha Dias Ferreira

Priscila Larcher Longo

Sandra Regina Mota Ortiz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106124>

CAPÍTULO 5..... 45

CIRCUNFERÊNCIA DA PANTURRILHA E FATORES ASSOCIADOS EM IDOSOS DE COMUNIDADE

Mariana Passos Carregosa

Carolina Cunha de Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106125>

CAPÍTULO 6..... 54

POBREZA Y VULNERABILIDAD SOCIAL A TRAVÉS DE LOS INDICADORES DE EXCLUSIÓN Y MARGINACIÓN DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS DEL ESTADO DE OAXACA

Laura Irene Gaytán Bohórquez

Verónica González García

Isabel González García

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106126>

CAPÍTULO 7	64
ANÁLISIS DE BARRERAS FÍSICAS EN LA CIUDAD DE PUEBLA A PARTIR DE LA COLABORACIÓN INTERINSTITUCIONAL	
Beatriz Martínez Carreño	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106127	
CAPÍTULO 8	74
FORMACIÓN DOCENTE EN LA LICENCIATURA EN GASTRONOMÍA	
Julio César Lira García	
Deheni Sánchez Legorreta	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106128	
CAPÍTULO 9	81
TURISMO SEXUAL EN MÉXICO, ENFOQUE CRIMINOLÓGICO	
Martha Fabiola García-Álvarez	
Luz Adriana Nápoles-Durán	
Carla Monroy-Ojeda	
Dante Jaime Haro-Reyes	
Jorge Humberto Medina-Villarreal	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4412106129	
CAPÍTULO 10	91
COMO AS DEMOCRACIAS PODEM SER RESILIENTES	
Virgilius de Albuquerque	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061210	
CAPÍTULO 11	110
LIMITES DA REGULAÇÃO SETORIAL	
Alyne Leite de Oliveira	
Bethsaida de Sá Barreto Diaz Gino	
Gilbene Calixto Pereira Claudino	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061211	
CAPÍTULO 12	126
A VOZ DA TIPOGRAFIA NO CINEMA ANTES DO SOM SINCRONIZADO. CINEMA MUDO?	
Fernanda Pacheco de Moraes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061212	
CAPÍTULO 13	143
A INFLUÊNCIA DA MÍDIA NO TRIBUNAL DO JÚRI	
Danton Guilherme Caraça Pantoja	
Fausto Junqueira de Paula	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061213	

CAPÍTULO 14.....	152
REFLEXOS DO TOYOTISMO NA EDUCAÇÃO E NO TRABALHO NA ATUALIDADE Andrea Oliveira D’Almeida  https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061214	
CAPÍTULO 15.....	162
O USO DO COMPLIANCE NO COMBATE AO ASSÉDIO MORAL E SEXUAL NAS EMPRESAS Mateus Catalani Pirani Ana Carolina Alves Dias Ana Beatriz Aquino de Macedo Martins Emily Romera Fagundes  https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061215	
CAPÍTULO 16.....	174
ANÁLISE MACROERGONÔMICA DO TRABALHO NO SETOR DE COSTURA EM UMA INDÚSTRIA TÊXTIL COM ÊNFASE NA INOVAÇÃO DO SISTEMA PRODUTIVO Cristiane Affonso de Almeida Zerbetto Rodrigo Martins de Oliveira Spinosa  https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061216	
CAPÍTULO 17.....	194
DESAFIOS DO AUMENTO DA PRODUTIVIDADE NA MOVIMENTAÇÃO DE CARGAS PORTUÁRIAS: O CASO DO PORTO DO RIO DE JANEIRO Wallison Albino dos Santos Fábio Braun Marcus Brauer Denílson Queiroz Marcela Lobo Celso Pieroni  https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061217	
CAPÍTULO 18.....	206
A DEMONSTRAÇÃO DO VALOR ADICIONADO COMO INSTRUMENTO DE TRANSPARÊNCIA E DISTRIBUIÇÃO DE RIQUEZAS Rosyana Araújo Silva  https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061218	
CAPÍTULO 19.....	220
NOS COMPASSOS DO FOLCLORE E DA RELIGIOSIDADE: ASSOCIAÇÃO DO FOLCLORE DE PARINTINS COM PROCESSO RELIGIOSO DE NOSSA SENHORA DO CARMO Maria Adriana Sena Bezerra Teixeira Lúcia Cláudia Barbosa Santos Maria Jacqueline Ramos Iwata Anny Gabrielly Peixoto de Oliveira	

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061219>

CAPÍTULO 20.....233

UMA VIAGEM DE FÉ AOS PRINCIPAIS MUNICÍPIOS PROPAGADORES DO TURISMO RELIGIOSO NO AMAZONAS: PRINCIPAIS ASPECTOS RELIGIOSOS DOS EVENTOS NOSSA SENHORA DO CARMO (PARINTINS); A FESTA DE SANTO ANTÔNIO DE BORBA (BORBA); E NOSSA RAINHA DO ROSÁRIO (ITAPIRANGA)

Maria Adriana Senna Bezerra Teixeira

Lúcia Cláudia Barbosa Santos

Maria Jacqueline Ramos Iwata

Anny Gabrielly Peixoto de Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061220>

CAPÍTULO 21.....245

MUSEU E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE OS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE IEPÉ-SP

Fabília Dias da Cunha de Moraes Fernandes

Sarah Musa dos Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061221>

CAPÍTULO 22.....260

ESTRATÉGIAS DE MITIGAÇÃO DAS ZONAS DEGRADADAS, DERIVADAS DA FALTA DE ESTRUTURAÇÃO NO BAIXO VALE DO JEQUITINHONHA EM MINAS GERAIS

Carlos Andrés Hernández Arriagada

Mariana Chaves Moura

Raquel Ferraz Zamboni

Carlos Murdoch

Paulo Roberto Corrêa

Edgar Roa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.44121061222>

SOBRE A ORGANIZADORA.....278

ÍNDICE REMISSIVO.....279

A VOZ DA TIPOGRAFIA NO CINEMA ANTES DO SOM SINCRONIZADO. CINEMA MUDO?

Data de aceite: 01/12/2021

Data de submissão: 20/09/2021

Fernanda Pacheco de Moraes

Universidade Estadual do Centro-Oeste –
UNICENTRO
Guarapuava - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/7911471643785863>

RESUMO: A Tipografia se insere na comunicação como uma ferramenta que dá corpo físico à linguagem, transformando informações em textos, com caracteres que não somente servem à assimilação de conteúdos, como também são detentores de função e expressividade autônomas. Nas telas do cinema, a tipografia teve inicialmente um propósito elementar: exibir as falas de um filme mudo. A partir dessa perspectiva, discorre-se sobre a tipografia e seu papel no cinema não-falado, destacando as formas pelas quais os recursos tipográficos estavam presentes no meio. Acrescenta-se também um apanhado geral das características técnicas desta fase do cinema, procurando reconhecer em produções audiovisuais contemporâneas, como comerciais de televisão e videocliques musicais, traços da estética do cinema anterior ao som sincronizado.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação, tipografia, audiovisuais, cinema mudo, impressos

THE VOICE OF TYPOGRAPHY IN CINEMA BEFORE THE SYNCHRONIZED SOUND. SILENT FILM?

ABSTRACT: Typography is part of communication as a tool that gives a physical body to language, transforming information into texts, with characters that not only serve the assimilation of content, but also have autonomous function and expressiveness. On movie screens, typography initially had an elementary purpose: to display the lines of a silent film. From this perspective, typography and its role in non-spoken cinema are discussed, highlighting the ways in which typographic resources were present in the medium. It also adds an overview of the technical characteristics of this phase of cinema, seeking to recognize in contemporary audiovisual productions, such as television commercials and music videos, traces of cinema aesthetics prior to synchronized sound.

KEYWORDS: Communication, typography, audiovisuais, silent cinema, printed

1 | INTRODUÇÃO

A comunicação está em todo lugar, é um fato concreto com presença permanente no cotidiano das pessoas. Além do mais, não se limita a um único meio de expressão, sendo representada na cena atual, em grande parte, por peças impressas e meios audiovisuais. Livros, revistas, outdoors, cartazes, sistemas de sinalização, a web, a televisão e o cinema acompanham a vida dos indivíduos.

É nesse cenário que os tipos gráficos são inseridos, ou seja, as letras aparecem como representação verbal e visual da linguagem e do pensamento humano, constituindo assim a chamada: tipografia.

Desde a época de Gutenberg, no século XV, quando estava associada ao desenvolvimento da imprensa por tipos móveis, até os dias de hoje, a tipografia se faz presente com um legado que contribui para difundir informações e, conseqüentemente, se presta ao desenvolvimento intelectual.

Segundo Stanley Morison (1999), o criador de uma das fontes mais conhecidas e empregadas no mundo, a Times New Roman, a tipografia deve ser considerada como “a arte de dispor corretamente o material impresso de acordo com um propósito específico: o de colocar as letras, dividir o espaço e organizar os tipos com vistas a prestar ao leitor a máxima ajuda para a compreensão do texto” (MORISON, 1999, p.95, tradução nossa).

Quando disse isso, Morison enfatizava também que a tipografia era um meio eficaz para se conseguir um fim utilitário, isto é, que não produzisse ruídos ou obstáculos entre o autor e o leitor. Seguia dizendo que as escolhas tipográficas e de composição dos materiais impressos, principalmente no que se referia a livros, se constituiria menos perniciosa se mantivesse a monotonia e a mediocridade das escolhas. O autor ressaltava que apenas a propaganda, fosse esta da espécie que fosse, poderia ousar na excentricidade e informalidade na hora de selecionar os tipos, pois somente a novidade seria capaz de vencer a indiferença no que se refere a impactar o leitor.

Para Arroyo (2005), a tipografia é “a representação gráfica da linguagem através da escrita formalizada e estandardizada”, e seus pensamentos vem complementar as ideias de Morison quando salienta que a tipografia também “[...] busca persuadir o leitor para que leia um texto, mediante a eleição de um tipo de letra adequado e uma composição clara, atrativa e legível” (ARROYO, 2005, p.7).

Sem desconsiderar as definições mencionadas, toma-se também o que foi descrito por Farias (2013), como uma colocação útil para essa discussão, ou seja, o autor apresenta a tipografia como

o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em documento digital) (FARIAS, 2013, p.18).

Ressalta-se ainda que, o fim estético que desperta o aspecto do prazer visual das formas obtido quando da seleção ajustada dos tipos¹, em qualquer que seja o meio empregado, aliado a possibilidade de uma leitura profícua para o completo entendimento dos conteúdos apresentados são valores pertinentes e considerados no estudo.

¹ Originalmente designava cada uma das peças inventadas por Gutenberg (chamados de tipos móveis) para impressão tipográfica, atualmente designa qualquer letra impressa (FERNANDES, 2003, p. 247).

No que tange à aplicação dos tipos em um material impresso ou audiovisual para a constituição de um texto, é possível observar que os diferentes caracteres possuem visualmente uma personalidade, alguns tipos são mais formais, outros mais descontraídos e, dependendo de onde e como é empregado, o mesmo tipo pode ter significados diferentes. O campo visual da tipografia remete ainda, a diferentes vozes, ou tons de voz pelos quais a mensagem será expressa. Trata-se de uma informação verbal que será lida, mas que também será vista, permitindo leituras diversas conforme a fonte² a ser empregada.

Nazarian (2011) ilustra em seu livro “Como criar em Tipografia”, o que foi descrito acima, afirmando que “os tipos de letra falam em diferentes tons de voz” (NAZARIAN, 2011, p.20). Desse modo, é possível dizer que a tipografia tem a propriedade de manipular a maneira como o leitor responde a uma abordagem a partir de uma palavra empregada, dependendo da fonte em que esta aparece grafada. No caso ilustrado “assassinato” é grafado em quatro fontes diferentes (Courier, Agincourt, Zapfino e Arial) que carregam consigo associações distintas e que são atribuídas à palavra quando esta é escrita. (ver Figura 1)

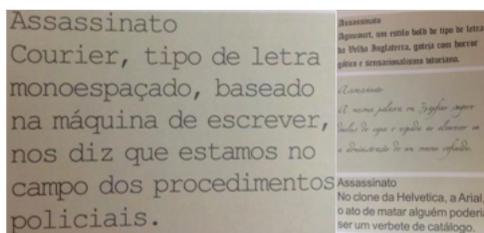


Figura 1. A palavra “assassinato” é grafada em fontes diversas, remetendo a diferentes interpretações. (NAZARIAN, 2011, p.20)

O exemplo apresentado permite que sejam percebidos resultados diversos, obtidos a partir da escolha de tipos variados, sendo que cada um deles pode causar sentimentos e reações distintas no leitor. No campo da publicidade a estratégia de uso dos tipos é empregada para selecionar o leitor conforme os tipos apresentados em um determinado material, atraindo-o com mais vigor para a leitura e, conseqüentemente, para o que esta sendo divulgado.

A escolha tipográfica para qualquer composição seja para um impresso, para a tela do computador em um material via web, ou para um produto multimídia, evidencia a importância que a eleição das fontes exerce na compreensão da mensagem, possibilitando, inclusive, a opção por fontes que referenciam uma época ou um lugar.

Nesse sentido, Gaudêncio Júnior (2004) menciona Jan Tschichold, o tipógrafo e teórico criador da Nova Tipografia nos anos vinte, que afirmava que as antigas letras

² O mesmo que tipologia, conjunto de letras que comporta todo o alfabeto, sinais ortográficos, algarismos e sinais de pontuação, todos desenhados segundo os mesmos parâmetros gráficos (FERNANDES, 2003, p. 239).

romanas com seus itálicos “traziam em seus detalhes a imitação da pena e do formão, já os tipos Bodoni eram os arquétipos de uma letra gravada mais simples, regular e apropriada à natureza mecânica da tipografia” (GAUDÊNCIO JÚNIOR, 2004, p.64).

Destaca-se ainda, na esteira de Bringhurst (2005), que apesar das exceções e do inusitado a tipografia deveria sempre prestar um serviço ao leitor, convidando-o a leitura; revelando o teor e o significado do texto; tornando clara a estrutura e a ordem do texto; conectando o texto a outros elementos existentes e induzindo-o a um estado de repouso energético, que é a condição ideal de leitura.

2 | O CINEMA INICIAL

No começo o cinema atraía as plateias e mobilizava os espectadores mais em função de seu caráter fantástico do que propriamente pelas histórias que contava. Misturado a outras formas de cultura, quando do seu surgimento o cinema se encontrava em um estágio preliminar de linguagem e, somente anos após o seu início seria reconhecido na condição de arte.

Para Costa (2008), qualquer marco cronológico que se possa estabelecer a respeito do nascimento do cinema é arbitrário, porém, a projeção de imagens animadas realizadas pelos irmãos Lumière, em Paris, em 1895 é considerada o registro oficial do seu surgimento. Ademais, ressalta que “quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios” (COSTA, 2008, p. 10).

Segundo a autora quando o cinema surgiu, em meados de 1895

não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915. (COSTA, 2006, p.17)

As primeiras experimentações cinematográficas foram realizadas no período denominado Primeiro Cinema, costumeiramente localizado pelos historiadores entre 1894 e 1908 e caracterizado como período não narrativo. Um segundo período de crescente narratividade se estabeleceu de 1908 a 1915, complementa Costa (2008).

Entretanto, durante muito tempo, esse cinema foi considerado pouco interessante para a sua história, porque se considerava que não passava de tentativas desajeitadas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria posteriormente.

“Preocupados em promover o cinema ao status elevado das belas-artes, muitos historiadores afirmavam que os filmes antes de Griffith³ não eram exatamente obras de arte” (COSTA, 2008, p.73). Posteriormente, a corrente de opiniões que desmerecia os anos iniciais do cinema foi questionada e conforme a autora, Jean-Louis Comolli era um dos teóricos que criticava a concepção linear de história do cinema propondo uma construção histórica baseada mais nas descontinuidades e rupturas do que num esquema evolutivo.

Anos mais tarde, Benjamin (1987) destacou a importante capacidade do filme de exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel é crescente em sua vida cotidiana. E acrescentou que “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1987, p.174). O autor alerta para o fato de que o cinema é um bom exemplo do tempo do domínio das técnicas de reprodução sobre a produção e a fruição da obra de arte⁴, que resultaram na perda de sua aura, isto é, “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” completa. (ibid, p.180).

A reproduzibilidade permitiu às massas uma proximidade dos objetos de desejo, deixando para outro plano a preocupação com a sua unicidade. No caso do cinema “a reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” (BENJAMIN, 1987, p.172).

Voltando às veredas do cinema inicial, Philip Kemp (2011) aponta um paradoxo e explica que um dos principais fatores da rápida universalização do cinema foi justamente sua grande limitação: o silêncio. Para este, “filmes mudos eram facilmente adaptáveis, a custos baixos: bastava colocar alguns intertítulos traduzidos e um filme podia ser exibido para plateias de qualquer lugar” (KEMP, 2011, p.8).

Nesse sentido, Cousins (2013) concorda dizendo que “a ausência de barreira de linguagens assegurou que o nascimento do cinema fosse realmente internacional e que os filmes da primeira década fossem mostrados pelo mundo todo” (COUSINS, 2013, p. 18).

Aliás, esses mesmos argumentos foram usados para defender a permanência do cinema da denominada “era silenciosa” ou para criticar a inserção do som sincronizado nas produções. Redundante e desnecessária era a presença das falas, consideravam alguns cineastas que afirmavam que o som passava ao espectador a mesma informação que a imagem. Sentenciava-se ainda, que os filmes sonoros teriam o som como fator limitador de expansão para além-fronteiras.

Martin (2005) lembra o que Chaplin declarou, “Os filmes falados? Podem dizer que

3 “O nascimento de uma nação”, D. W. Griffith, 1915.

4 Para Moles (1987), o termo obra de arte, é considerado atualmente antiquado e “deve ser tomado como uma cômoda abreviatura de sequência de situações estéticas” (MOLES, 1987, p. 234).

os detesto! Vêm estragar a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Destroem a grande beleza do silêncio” (MARTIN, 2005, p. 137).

Segundo Hertz (2004), no penúltimo número do jornal *O Fan*⁵ (1930), foram publicados trechos do manifesto assinado por três cineastas russos, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrof onde estes condenavam o cinema sonoro, afirmando a importância do aprimoramento das técnicas de montagem e enfatizando que

a linguagem das imagens, no cinema mudo, seria universal, sem a necessidade de tradução, o que permitiria que os filmes pudessem ser compreendidos sem dificuldade por plateias de todo o mundo, ao contrário do que imaginavam que fosse acontecer com o cinema falado, que, segundo esses cineastas, traria muitas limitações para a exibição dos filmes (HERTZ, 2004, p.2).

Na obra “A Linguagem cinematográfica”, Martin (2005) revela as palavras receosas dos cineastas, contidas no manifesto de 1928,

o filme sonoro – escrevem – é uma arma de dois gumes e é muito provável que venha a ser utilizado segundo a lei do menor esforço, quer dizer, para satisfazer simplesmente a curiosidade do público. Mas o maior perigo é constituído, talvez, pela ameaça da invasão do cinema pelos “dramas de alta leitura” e outras tentativas de intrusão do teatro ecrã. Utilizado desta maneira, o som destruirá a arte da montagem, um dos meios fundamentais do cinema. Porque qualquer adição de som a fracções de montagem intensificará essas fracções e enriquecerá o seu significado intrínseco, e isto, sem dúvida, em detrimento da montagem, que produz o seu efeito não por pedaços mas sim, acima de tudo, pela reunião desses pedaços” (MARTIN, 2005, p. 138)

Por outro lado, de acordo com Doane (1983), o cinema mudo é compreendido retrospectivamente e no seu tempo como deficiente e incompleto. Esse pensamento se confirma quando Bazin (1991) menciona uma tendência que dizia que “o cinema mudo não passava, de uma enfermidade: a realidade, menos um de seus elementos” (BAZIN, 1991, p.70).

Para compensar a carência em relação às falas comentava-se que haveria um emprego exacerbado dos gestos e expressões faciais que tangenciavam o exagero, “os gestos estilizados do cinema mudo, sua pesada pantomima, têm sido definidos como uma forma de compensação para esta deficiência” ponderou Doane (1983, p.457).

A ausência de falas foi considerada como defeito e, portanto, somente depois da invenção do cinema falado que se utilizou a denominação de Cinema Mudo. Não obstante, a todas as controvérsias afirma-se que denominar o cinema de “mudo” talvez seja reducionista ao extremo, considerando que diversas eram as estratégias comunicacionais disponíveis no arsenal dos discursos cinematográficos. Afinal, como apontado por Bazin (1991),

não parece que a linguagem cinematográfica careça de meios para dizer o que ela tem a dizer. Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo

⁵ Publicação oficial do *Chaplin Club* grupo que, no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1930, debatia e publicava textos com discussões teóricas sobre cinema. (HERTZ, 2004, p.1)

o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia desempenhar, no máximo, um papel subordinado e complementar: em um contraponto à imagem visual. (BAZIN, 1991, p.68)

Antes de qualquer coisa, o cinema mudo marca uma época do cinema que se encerrou por volta de 1930, e pela ótica do seu caráter estético e crítico é uma forma de arte diferente do cinema falado.

Aumont (2003) destaca algumas características do cinema mudo que merecem ser salientadas e que qualificam a especificidade estética dessa arte, como aponta a tabela 1:

C I N E M A M U D O	1. Expressividade gestual e mímica dos atores;
	2. Importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos;
	3. Importância da montagem em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência da fala -, mas tornou-se pouco a pouco, um princípio significante em si; correlativamente, busca de um ritmo visual;
	4. Privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rostos, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco);
	5. Recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos)

Tabela 1. Características do cinema mudo. (AUMONT, 2003, p. 202 e 203).

Os cenários dos filmes eram outro caso a parte, assim como no teatro, os elementos cenográficos eram organizados de forma que pudessem ser vistos pelo público, sem uma preocupação com a reprodução realista do ambiente. O apelo a painéis indicativos e objetos pintados era comum, mesclando locações naturais com cenários artificiais, e elementos em desenhos planos e outros tridimensionais ou reais, aponta Musser (1994).

A pouca uniformidade notada nas produções cinematográficas também era percebida na audiência e nos mecanismos de compreensão dos filmes, o que o fez Musser definir três formas básicas de entendimento dos filmes.

Na primeira forma, o público carecia de um conhecimento prévio do assunto para que pudesse haver uma compreensão adequada do que estava sendo tratado. Muitas vezes o contexto cultural do espectador contava para a sua interpretação. A segunda possibilidade dependia de uma explicação do que estava sendo mostrado na tela feita por um conferencista ou pelo exibidor, que comentavam o filme usando também efeitos sonoros e música para contextualizar a história. A figura do comentador nas sessões de cinema era segundo Noel Burch (1987), “uma tentativa de linearizar a leitura destas imagens que frequentemente eram demasiado autárquicas para estruturar-se espontaneamente em cadeias, e demasiado centrífugas para que o olho encontrasse nelas o seu caminho segura e rapidamente” (BURCH, 1987, p.165).

O comentador, porém não era figura obrigatória, pois muitas vezes recorria-se aos intertítulos⁶ comuns aos espetáculos de lanterna mágica para facilitar o entendimento pelo público (Costa, 2005). Em sua classificação Musser (1994) menciona, por último, os filmes mais simples e que podiam ser entendidos sem interferência externa. Nas três formas arroladas por Musser (1994) havia um elemento usual, que segundo Tietzmann (2007, p. 4) era a “incorporação da linguagem verbal gráfica na forma de tipografia em palavras e pequenas frases escritas” que eram aplicadas sobre as imagens ou em cartões que as acompanhavam.

3 I MAS AFINAL, O QUE A TIPOGRAFIA TEM EM COMUM COM O CINEMA?

Desde quando surgiu a sétima arte, os elementos gráficos tais como tipografias, diagramas e outros sinais já marcavam presença nos filmes, somados as imagens que eram captadas pelas câmeras. A combinação dos elementos gráficos e dos cinematográficos conferia ao cinema significados mais complexos do que apenas as imagens filmadas poderiam retratar.

A Tipografia, em especial, desempenhava um papel preponderante no que se refere à construção da mensagem apresentada no filme, a partir da combinação de texto e imagem. Sua contribuição se efetivava no sentido de explicitar incertezas e ambiguidades e minimizar as possíveis distorções de interpretação e compreensão que poderiam acontecer por parte dos espectadores, a partir das imagens apresentadas.

Inicialmente nas telas do cinema, a tipografia tinha uma finalidade modesta que era a de apresentar as falas de um filme mudo. A articulação das palavras era feita pela definição de uma sequência de cartões com textos que ancoravam as imagens, “a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo (DOANE, 1983, p.461). Essa afirmação permite que se faça uma analogia a ancoragem de qualquer tipo de imagem com os textos que as davam suporte.

Um paralelo com o conceito de ancoragem de Roland Barthes (1990), que sugere um direcionamento de sentido, normalmente explorado por meio da linguagem escrita em apoio à imagem, pode ser feito nesse momento, quando se percebe a troca colaborativa que havia entre os textos e as imagens no cinema mudo, para que a mensagem fosse efetivamente compreendida, ou seja, as palavras dirigiam o espectador a um entendimento preferencial da imagem.

Ao nível da mensagem literal, a palavra responde, de um modo mais ou menos direto, mais ou menos parcial, à questão: o que é isto? Ela ajuda a identificar pura e simplesmente os elementos da cena e a própria cena: trata-se de uma descrição denotada da imagem (descrição muitas vezes parcial), ou, na terminologia de Hjelmslev, de uma operação (oposta à conotação). A função denominativa corresponde bem a uma ancoragem de todos os

⁶ Tinham a função de explicar e resumir a ação que seria mostrada nos planos seguintes, muitas vezes inviabilizando qualquer possibilidade de surpresa ou suspense (Costa, 2005, p.142).

sentidos possíveis (denotados) do objeto, pelo recurso a uma nomenclatura. (...) Ao nível da mensagem "simbólica", a mensagem lingüística guia já não a identificação, mas a interpretação, ela constitui uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem quer para regiões demasiado individuais (isto é, ela limita o poder projetivo da imagem) (BARTHES, 1990, p. 32 e 33).

Na visão de Guimarães (2011) há uma relação de complementaridade ou de determinação recíproca, onde a palavra está inscrita na imagem e vice-versa, e "a significação se realiza num nível mais avançado que a simples soma das partes" (GUIMARÃES, 2011, p. 153).

Os intertítulos respondiam diretamente à questões do espectador, que poderia supor o que estava acontecendo num diálogo entre personagens a partir do gestos e reações, porém somente as palavras escritas diriam se as hipóteses eram as verdadeiras, alerta Aragão (2006).

Os textos dos filmes mudos eram exibidos em cartões impressos ou feitos a mão, e reproduzidos na tela, estáticos. "Os letreiros ou intertítulos, como eram chamados, apresentavam-se intercalados entre os planos imagéticos" (ARAGÃO, 2006, p. 25). O objetivo geral das informações textuais era contextualizar a história e substituir a fala dos atores. Entretanto, os diálogos não eram exibidos em sua totalidade e sim, de forma resumida, evitando com isso uma quebra muito vigorosa na sequência das cenas, o que poderia interromper a continuidade das imagens.

Pode-se acrescentar que a tipografia estava presente nas telas não só como um representativo fonético, como também como uma mancha gráfica e, nesse sentido, a escolha das fontes que compunham os cartões poderia auxiliar na contextualização do que estava sendo retratado ou contado. Desse ponto de vista, a tipografia, de alguma maneira atuava em conjunto com os personagens da história.

Contudo, as seleções tipográficas deveriam ser feitas de modo racional, de maneira coerente e permitindo a correspondência com o conteúdo, e não ao acaso ou pelo prazer de brincar com as formas.

Aragão (2006) retoma Pudovkin para lembrar que este defendeu diferentes formas de escrita, como o uso de letras maiúsculas e de espaços maiores entre as letras, com o objetivo de produzir diferentes significados. Segundo a autora, o cineasta russo assegurava que o equilíbrio dos letreiros com o ritmo da ação em que estavam intercalados era mais importante que o significado de suas palavras. "Em vista disso, uma ação rápida exige letreiros curtos e explícitos, enquanto uma ação lenta pode ser interrompida com letreiros extensos e detalhados" (ARAGÃO, 2006, p. 26).

Para Dominique Maingueneau (2008) o aspecto visual é sempre relevante,

com a escrita e, sobretudo, com a impressão, o texto explora cada vez mais o fato de ocupar um certo espaço material. (...) Um enunciado que não é oral constitui, assim, uma realidade que não é mais puramente verbal. Em um

nível superior, todo texto constitui em si mesmo uma imagem, uma superfície exposta ao olhar (MAINGUENEAU, 2008, p. 80-81).

Partindo dessa perspectiva Guimarães (2011) complementa o raciocínio dizendo que a exploração das virtualidades dos caracteres “cria verdadeiras ilhas visuais na página impressa, que são revertidas pela experimentação tipográfica em elementos estruturais da escrita/escritura. (...) O processo ganha força quando as palavras saltam das páginas para as telas do cinema” (GUIMARÃES, 2011, p. 149).

Em dado momento, os intertítulos foram considerados um mal necessário na composição dos filmes mudos, a julgar pela necessidade que as imagens apresentavam de uma explicação visual. Mais uma vez Aragão (2006) recorda Pudovkin que considerava que se os intertítulos fossem bem utilizados, contribuiriam para a construção do discurso fílmico. “Evidentemente indispensáveis, foram por vezes uma solução de facilidade (tal como os diálogos de hoje), na medida em que seu emprego dispensava a procura de meios de expressão originais”, disse MARTIN (2005, p. 229).

Nas telas do cinema mudo a tipografia se apresentava de diversas formas e com funções distintas e, após as considerações já feitas é fundamental expor o que se pode chamar de uma tipologia das ligações tipográficas com o material filmado. Para tanto, ampara-se em Tietzmann (2007), para indicar uma classificação que ainda vigora, e que incorpora cinco tipos de ligações entre imagens cinematográficas e elementos gráficos, definidas em convenções específicas permitindo sua identificação e leitura com agilidade.

- **Créditos de abertura** – informavam a quem o filme pertencia, isto é, a pessoa jurídica responsável, a produtora e outros financiadores. Os créditos que identificavam a autoria estiveram presentes desde a origem do cinema e, apareciam na forma de pequenas placas identificando a empresa que produziu o filme, dispostas no cenário, ou como carimbos colocados em fotogramas identificando a propriedade de forma quase subliminar. Serviam ainda, para dar uma ideia do que seria tratado no filme. “Os créditos de abertura, invariavelmente apresentados no início do filme, tinham essa função dupla: apresentar o título da obra e apresentar sua propriedade” (TIETZMANN, 2007, p.5). Os créditos de abertura incorporavam os chamados Cartões de Título. (ver Figura 2)
- **Intertítulos de fala** – apresentavam as falas de forma sintética. Para não se tornarem desagradáveis, as interrupções eram feitas de forma a resumir as encenações das personagens. Raramente os diálogos eram apresentados na íntegra, “afinal, os textos intercalados entre os planos eram basicamente sucedâneos narrativos que completavam verbalmente a leitura e a compreensão do filme que deveria ser apenas visual” (BAMBA, 2002, p. 46). (ver Figura 3)
- **Intertítulos narrativos** – apresentavam informações que se tornariam inviáveis de serem repassadas apenas pelas sequências de imagens, por exemplo, uma localização temporal e espacial – *Dois anos depois, em Nova York*. “Serviam para fazer economia de sequências supérfluas e ofereciam ao espectador ex-

plicações necessárias de forma clara e concisa, substituindo, algumas vezes, uma parte da ação” (ARAGÃO, 2006, p. 28). (ver Figura 4)

- **Tipografia endógena** – tinha uma função mais suplementar no cinema mudo e eram captadas pela câmera, normalmente, como parte de cenários, figurinos, personagens ou objetos de cena. Esse tipo de recurso aparecia nas telas na forma de cartas, bilhetes, capas de livros e periódicos ou nomes de estabelecimentos em fachadas. (ver Figura 5)
- **Créditos finais** – mesmo que o *The End* não possa ser considerado um crédito, além deste, pouca coisa aparecia ao final das obras fílmicas, na época do cinema mudo. “Somente na década de 60 é que os créditos finais passaram a listar de maneira extensa os envolvidos na realização da obra” (TIETZMANN, 2007, p.5). (ver Figura 6)

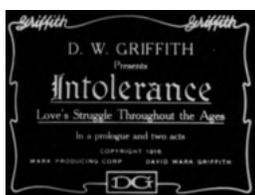


Figura 2. Crédito de abertura



Figura 3. Intertítulo de fala

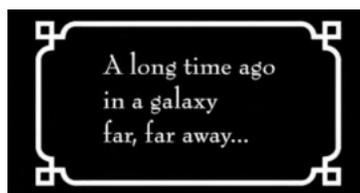


Figura 4. Intertítulo narrativo.



Figura 5. Tipografia endógena



Figura 6. Créditos finais

Para aprofundar a visão sobre os intertítulos, se retoma o estudo de Gaudreaut (2009) que distingue os efeitos das intervenções escriturais veiculadas nos cartões do cinema mudo. Tais efeitos foram divididos em linguísticos e narrativos. Os primeiros estão vinculados ao estudo do material, ou seja, as palavras trazem informações que as imagens mudas não podem veicular. Os segundos ligam-se ao estudo da narrativa, onde as palavras ajudam a contar a história, como segue:

Efeitos de linguagem:

- A Função de Fixação orienta o espectador entre os diferentes significados possíveis de uma ação representada visualmente.
- Permitem um julgamento mais preciso sobre o que a imagem pode afirmar, dando instruções ao espectador para interpretar o que vê.

- Nomeia o que imagem só consegue mostrar, como lugares, o tempo e os personagens.
- Acrescentam à narração a possibilidade do discurso direto em função da transmissão das réplicas das falas dos personagens.

Efeitos narrativos:

- As informações verbais ajudam na formação do mundo diegético, localizando as imagens vistas no tempo e no espaço, nomeando e construindo o caráter dos personagens.
- Os cartões resumem ações não vistas, resumem eventos de maior duração, aceleram a temporalidade representada pela narrativa visual.
- Antecipam sequências dos filmes, quebrando o suspense do espectador e orientando-o a um entendimento prévio dos acontecimentos.
- Interrompem a progressão da narrativa visual, esclarecendo o que esta não pode dizer.

Vale lembrar sempre que como os letrados quebravam o ritmo das imagens filmadas, a sua utilização deveria ser ponderada e, dependendo do cineasta fazia-se a opção por mais ou menos inserções. Segundo (Tietzmann, 2007), em “O nascimento de uma Nação”, D. W. Griffith usou em trinta e nove planos, sete cartões de título e um de fala, o que não comprometeu o entendimento pelo público, pois se tratava de um acontecimento histórico, familiar aos espectadores.

Sobre os créditos do cinema nos seus primeiros anos, na visão do autor, as artes de cartazes populares do final do século XIX, aparentemente influenciaram a apresentação visual destes, considerando que as referências envolviam o acréscimo de pequenos adereços à tipografia do título do filme, que era apresentada de maneira destacada. Além das palavras percebiam-se outros elementos, como molduras ou arabescos, e fundos, que imitavam texturas variadas.

Os diversos tipos de traçados que emolduravam os cartões que continham os letrados eram considerados por Aragão (2006) como “configurações gráficas decorativas particulares, que carregam valores que ultrapassam a ornamentação” (ARAGÃO, 2006, p. 27). Assim como a tipografia, os traços linearizados ou mais ornamentados das molduras expressavam um pouco do que o filme contava ou como este estava ambientado.

Para Aumont (1995) as molduras eram classificadas em dois tipos: o primeiro tipo era a moldura-limite, ou seja, a borda da imagem, “o circundamento da imagem, sua não-limitação. (...) é o que interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é imagem” (AUMONT, 1995, p.144). O outro tipo era a moldura-objeto, que é um outro objeto adicionado à imagem, é a que encontrada normalmente nos quadros, nos museus (ver Figuras 2, 3 e 4).

4 | A REVERBERAÇÃO DO CINEMA MUDO NA CONTEMPORANEIDADE

O que vem a seguir, não se propõe a ser, de maneira alguma, uma análise de audiovisuais, nem tampouco um estudo pormenorizado dos materiais selecionados e citados, apenas ilustra o que foi discutido teoricamente, situando a temática no tempo presente. O aprofundamento do assunto pode ficar para investidas futuras, em um estudo posterior, já que o assunto despertou grande interesse nesta articulista.

Atualmente, no cinema as experimentações tipográficas contam com recursos que na época dos filmes mudos não se aplicavam, o movimento, as distorções, os filtros e outros efeitos são cada vez mais utilizados em função das novas tecnologias computacionais e de softwares específicos da área. Porém, a estética referencial do cinema mudo ainda está presente em produções atuais, como é o caso do comercial de televisão da empresa de telefonia, internet e tv, Claro. A Claro é uma das líderes em telefonia celular, controlada pela América Móvil, líder em serviços de telecomunicações na América Latina e um dos três maiores grupos de telefonia móvel do mundo. Atua nacionalmente e atende a mais de 69 milhões de clientes (www.claro.com.br).

O comercial intitulado “Chaplin” veiculado no ano de 2014, levou cerca de um ano para ser produzido e apresenta o novo posicionamento da marca. Trazendo um ícone do cinema mundial, o personagem Carlitos, para os dias de hoje, o filme é considerado uma versão de “Tempos Modernos” (Modern Times, Charles Chaplin, 1936). No enredo, ao invés de se atrapalhar com as novidades da industrialização, como no filme original, ele tenta se adaptar às telas multiplataformas da comunicação. Carlitos desponta nos dias atuais caminhando pela cidade e conhecendo as novas tecnologias digitais, até encontrar seu amor, uma bailarina estátua, e comemorar com um *selfie*. (<http://www.cidademarketing.com.br/2009/n/19410/claro-revive-charlie-chaplin-em-filme-que-marca-seu-novo-posicionamento.html>)

Aliando recursos tecnológicos atuais como o emprego das cores, o comercial faz menção a diversos outros recursos característicos do cinema mudo, contextualizando na produção de hoje aquele cinema. A tipologia das ligações tipográficas mencionados por Tietzmann (2007) são identificadas no filme, ou seja, os intertítulos de fala e os narrativos estão presentes, assim como a tipografia endógena (ver Figura 7).

As imagens em preto e branco que aos poucos vai sendo colorizadas em tons sépia e o ritmo diferenciado das imagens e da trilha, marcantes nos primeiros filmes são apresentados de forma descontraída e caricata. A história contada também se assemelha às temáticas da época, tal e qual, os figurinos e alguns cenários (ver Figura 7).

Percebem-se também os efeitos linguísticos e narrativos, das intervenções escriturais veiculadas nos cartões do cinema mudo apontados por Gaudreaut (2009), como no caso dos cartões que resumem ações não vistas, acelerando a temporalidade representada pela narrativa visual. Os efeitos da tela emoldurada e principalmente a inserção da tipografia

em estilo romano⁷ remetem à estética das primeiras películas. Outros detalhes poderiam também ser pontuados como movimentos e posicionamentos de câmera e os efeitos de fusão em cadeia⁸, por exemplo, que, entretanto, não foram aprofundados neste trabalho.



Figura 7. Conj. de cenas do filme Chaplin para a Claro. Agência Ogilvy Brasil, duração 60"/ 30".

Na sequência menciona-se outro exemplo que, da mesma maneira que o primeiro também se apropria de elementos pertinentes aos filmes em que o som sincronizado ainda não vigorava.

“*Magic*” é uma canção da banda britânica Coldplay, lançada em 2014. Para a divulgação da música foi produzido um videoclipe estilizado como um filme mudo, em preto e branco. A trama remonta a típicas narrativas do cinema mudo, bem teatralizadas e com personagens extravagantes nos figurinos e no gestual. O enredo se desenvolve num circo e conta um caso de amor entre uma bela jovem mágica e seu assistente, onde as disputas permeiam a história, pois o dono do circo é marido da jovem.

Novamente aqui os letreiros aparecem indicando as falas e a narrativa, e nesse caso, também aparecem os créditos de abertura e créditos finais. Quanto aos recursos gráficos utilizados, o videoclipe insere nas telas de abertura uma manipulação da escrita em sua forma, possível a partir da computação gráfica tão presente no cinema atual. Recentemente, após o advento do gerador de caracteres, o desenvolvimento de softwares permite uma gama infinita de intervenções nas letras, palavras ou textos. “Tal manipulação permite a transformação dos textos nas telas, quer pela distorção, fusão ou animação, quer pela integração de imagens as sonoridades expressivas” (GUIMARÃES, 2011, p. 151).

O título do filme é formado a partir de uma revoada de pombos que circundam as molduras da tela e se organizam em letras e formas que constituem a tipografia, até que se forme a palavra *Magic*. Essa manobra demonstra o emprego de artifícios relativos às

⁷ Categoria tipográfica de fontes serifadas baseadas na escrita com a pena (Niemeyer, 2010).

⁸ Efeito por meio do qual as imagens aparecem e desaparecem gradualmente na tela, era empregado com constância no cinema mudo (Cunha, 2011).

tecnologias de hoje. Porém, a essência do cinema mudo é preservada e recuperada nos detalhes que o videoclipe deixa transparecer (**ver Figura 8**).



Figura 8. Conjunto de cenas do clipe Magic, Coldplay, 2014.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foram apontados recursos gráficos e, principalmente, tipográficos que contribuíram para que o cinema mudo - que a partir de um olhar mais apurado não parece ser tão mudo assim - se estabelecesse em meados do século XX e revelasse aos seus espectadores uma forma diferente de ver o mundo, a partir das telas cinematográficas.

A linguagem verbal escrita que participou também como protagonista nessa fase do cinema, permitia que as histórias se tornassem acessíveis ao público, que pouca intimidade tinha com esta arte. A função da tipografia extrapolava a composição das palavras contribuindo para expressar a ideia e o sentido do filme.

Na atualidade a integração de palavras, formas e imagens segue fazendo parte das produções, inclusive com incrementos tecnológicos que lhe permitem ser destaque, contribuindo com o discurso narrativo do filme.

É fato, que textos são imagens e imagens são textos e que a tipografia nesse emaranhado se confirma como um recurso fundamental à organização de conteúdos, prestando ao espectador a máxima ajuda para a compreensão do que precisa ser desvendado nas telas do cinema. Todavia, é de conhecimento também que ampliar o espaço da escrita nas películas é um desafio estético que segue em curso.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Isabella. **A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

_____. **Palavras escritas: do cinema mudo ao falado.** Santos: Intercom, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UnB, 2006.

ARROYO, Roberto. G. **Tipo/Retórica, una aproximación a la Retórica Tipográfica.** ICONO 14 N°5 - Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes – vol 3, número 1 – 2005.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

BAMBA, Mahomed. **Letreiros e grafismos nos processos fílmicos funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica.** 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de comunicação e artes, USP, São Paulo, 2002.

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

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BURCH, Noel. **El tragaluz del infinito.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

CLARO, telefonia, internet, tv. Disponível em www.claro.com.br. Acesso em 15 de janeiro de 2014.

COSTA, Flávia C. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. **Primeiro cinema.** In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno.** São Paulo: Martins Fontes: Selo Martins, 2013.

CUNHA, João Manoel de Andrade. **A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: a articulação do corpo e espaço.** In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia Digital: o impacto das novas tecnologias.** 4ª ed. Teresópolis: 2AB, 2013.

FERNANDES, Amaury. **Fundamentos de produção gráfica para quem não é produtor gráfico.** Rio de Janeiro: Rubio 2003.

GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia.** São Paulo: Ed. Rosari, 2004.

GAUDREAUT, André. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GUIMARÃES, Denise. **Iconização do verbal e criatividade em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras**. In: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 147-162, janeiro/abril, 2011.

HERTZ, Constança. **Cinema mudo: teorias da década de 1930**. Revista Garrafa (PPGL/UFRJ. Online), v. 1, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOLES, Abraham. O cartaz. São Paulo, Perspectiva, 1987.

MORISON, Stanley. **Principios fundamentales de la tipografía**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: the American screen to 1907**. Los Angeles: California University Press, 1994.

NAZARIAN, Elisa. **Como criar em Tipografia**. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

TIETZMANN, Roberto. **Como falava a tipografia do cinema mudo?** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, vol. 10, 2007.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Agências reguladoras nacionais 110, 111

Análise macroergonômica do trabalho 174, 175, 176, 192

Área produtiva 175

Assédio 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173

B

Barreras físicas 64, 65, 68, 71, 72

C

Cargas portuárias 194, 195, 198, 199, 200, 201

Cinema 114, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142

Compliance 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173

Comunicação 11, 30, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 108, 109, 117, 126, 138, 141, 142, 143, 149, 162, 163, 184, 193, 225, 238, 246, 256, 263

D

Demanda ergonômica 176, 184, 185, 192

Democracia 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 105, 107, 108, 109

Demonstração do fluxo de caixa 207

Demonstração do valor adicionado 206, 207, 208, 213, 215, 216, 217, 218, 219

Distribuição de riqueza 206, 211

E

Educación superior 74, 75, 76, 77, 78, 80

Envelhecimento 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 46, 51, 52

Espacio urbano 64, 65, 67, 72

Exclusión 54, 55, 56, 59, 61

Expectativa de vida 35, 46

F

Fé 223, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 239, 242, 243

Festival 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 239, 243

Folclore 220, 222, 223, 224, 225, 231

Fome 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 262

Formación docente 74, 75, 76, 78, 79, 80

G

Gênero 14, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 31, 39

Globalização 156, 157, 164, 262

I

Idosos 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53

Inovação 157, 169, 174, 175, 176, 193, 274, 276

Institutos de longa permanência para idosos 37

J

Juri 147, 150

L

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 152, 153, 160

M

Meios de comunicação 97, 143, 149

México 12, 55, 56, 62, 63, 64, 74, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 88, 90, 165, 204

Mídia 92, 96, 97, 108, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150

Migrantes 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 56

Miséria 2, 3, 6, 9, 11, 157, 260, 262

Modernidade 108, 262, 277

Museu 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259

P

Política de saúde 16, 17, 20, 22, 23, 29, 52, 278

Políticas públicas 16, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 66, 84, 98, 152, 156, 157, 160, 161, 164, 258, 262, 274

Políticas sociais 16, 17, 18, 21, 23, 152, 153, 155, 209, 278

Porto 38, 43, 142, 161, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 240, 276

Processo democrático 91, 95, 98, 107, 108, 109

Processo migratório 26, 27

Processo penal 143, 144, 145, 149, 150

R

Reforma psiquiátrica 14, 15, 16, 17, 18, 23

Regulação setorial 110, 111, 118, 122, 124

S

Serviço social 6, 14, 21, 22, 23, 24, 160, 278

Sistema de planeación estratégica democrática 66

Sistema Único de Saúde 25, 28, 31, 278

T

Tipografia 126, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142

Transdisciplinariedad 65, 66, 72, 73

Transtorno mental 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24

Turismo religioso 233, 234, 235, 236, 237, 242, 243, 244

Turismo sexual 85, 86, 90

As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 @atenaeditora
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br



As ciências sociais aplicadas e seu protagonismo no mundo contemporâneo

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 @atenaeditora
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

