

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Guilherme Guazzi Rodrigues

*CINEMATO[GRAPHOS]:* AS OCORRÊNCIAS DA PALAVRA NO CINEMA DAS  
VANGUARDAS [ANOS 1920]

Belo Horizonte

2008

Guilherme Guazzi Rodrigues

*CINEMATO[GRAPHOS]: AS OCORRÊNCIAS DA PALAVRA NO CINEMA DAS  
VANGUARDAS [ANOS 1920]*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG,  
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em  
Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Márcia M. Valle Arbex

Belo Horizonte

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Guilherme Guazzi Rodrigues. *Cinematographos*: as ocorrências da palavra no cinema das vanguardas [anos 1920].

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Márcia M. Valle Arbex

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Profa. Dra. Márcia M. Valle Arbex – FALE/UFMG - Orientadora

---

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – EBA/UFMG

---

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2008.

## RESUMO

Análise das principais ocorrências da palavra [*graphos*] como elemento de retórica no processo de construção da imagem e na produção de sentido na cinematografia das vanguardas alemã, francesa e russa [déc. 1920]. Um estudo pseudotaxionômico das principais aplicações da palavra grafada no cinema como elementos funcionais ou poéticos, as nomenclaturas e suas variantes. Levantamento das ocorrências da palavra-imagem nas artes plásticas e na poesia na passagem do século XIX para o XX, com o intuito de apontar as possíveis influências conceituais e formais às quais a produção cinematográfica encontrou-se submetida. Reflexão sobre o comportamento dos atos de escrita e leitura, quando a palavra e/ou sua morfologia gráfica encontram-se submetidas à ação dos diversos aspectos espaço-temporais, verificando se o caráter dinâmico implícito nessa mídia pressupõe alguma outra forma de organização, alguma outra sintaxe, que estabeleça para as palavras outras relações de sentido, que não apenas seu caráter simbólico. Discussão sobre a capacidade das mídias cinemáticas de potencializar a ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra, ou seja, sua função simbólica associada a sua função icônica, assim como ampliar o campo semântico da palavra.

**Palavras-chaves:** Morfologia Gráfica. Palavra-Imagem Graphos. Cinema de Palavras. Cinema Poesia Artes Plásticas. Cinema das Vanguardas. Tipografia. Intertítulos Legendas. Intermidialidade.



## ABSTRACT

Analysis of the main occurrences of the word [graphos] as a rhetoric element in the process of constructing the image and the production of meaning in the German, French and Russian avant-garde [dec. 1920]. A pseudo-taxonomic study of the main applications of the written word in the cinema as functional or poetic elements, the classifications and their variants. Survey of occurrences of the word-image in the visual arts and poetry in the passage from 19th to 20<sup>th</sup> century in order to identify possible conceptual and formal influences to which cinematographic production was submitted. The reflection considers about the behavior of writing and reading acts, when the word and/or its graphic morphology is submitted to the action of several space-temporal aspects, checking if the dynamic aspect implicit into this media requires some other organization way, some other syntax which sets up to words connections other than those from its symbolic aspect. Here we have a discussion about the kinematics media's ability to enhance the basic ambiguity implicit on the graphic record of the word, that is, its symbolic function associated with its iconic function, as well as enlarging the semantic field of the word.

**Keywords:** Graphic Morphology. Graphos Word-Image. Cinema of Words. Cinema Poetry Visual Arts. Vanguards Cinema. Typography. Intertitles Subtitles. Intermediality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ocorrência contemporânea: exemplo de Palavras Cenográficas no filme <i>Moulin Rouge</i> /Australia_USA/2001/Baz Luhrmann.....	26
Figura 2 - Frames do “letreiro principal” do filme <i>Platoon</i> /UK_USA/1986/Oliver Stone.....	31
Figura 3 - Esq.: ficha técnica localizada antes do início do filme <i>Don Juan</i> /USA/1926/Alan Crosland; dir.: ficha técnica localizada após o final do filme <i>Platoon</i> /UK_USA/1986/Oliver Stone.....	31
Figura 4 - Ocorrência contemporânea: fragmentos dos letreiros principais localizados no início do filme <i>Fallen</i> /USA/1998/Gregory Hoblit.....	32
Figura 5 - Ocorrência contemporânea: fragmentos da ficha técnica localizada após o final do filme <i>Moulin Rouge</i> /Australía_USA/2001/Bas Luhrmann.....	32
Figura 6 - Sequência de Introdução de Créditos do filme <i>Seven – Os Sete Crimes Capitais</i> ( <i>Seven</i> /EUA/1995), de David Fincher, desenvolvido pelo designer americano Kyle Cooper. [01/03]	35
Figura 7 - Sequência de Introdução de Créditos do filme <i>Seven – Os Sete Crimes Capitais</i> ( <i>Seven</i> /EUA/1995), de David Fincher, desenvolvido pelo designer americano Kyle Cooper. [02/03]	36
Figura 8 - Sequência de introdução de créditos do filme <i>Seven – Os Sete Crimes Capitais</i> ( <i>Seven</i> /EUA/1995), de David Fincher, desenvolvido pelo designer americano Kyle Cooper. [03/03]	37
Figura 9 - Fotografia da 5th Avenue e 23rd Street, Nova York, aprox. 1900.....	42
Figura 10 - Fotografia da Times Square, Nova York, 1909.....	45
Figura 11- Fotografia da Rue St. Jacques, Paris, 1906.....	46
Figura 12 - Panfleto para uma excursão de trem, 1876. <i>To be bolder than bold, the compositor used heavier letterforms for the initial letter of important words. Oversized terminal letterforms combine with condensed and extended styles in the phrase Maryland Day!</i> .....	48
Figura 13 - <i>Bal au Moulin Rouge</i> . Cartaz de 1889, de Jules Chéret.....	49
Figura 14 - <i>Papel de enrolar fumo “JOB”</i> . Cartaz de 1896, de Alphonse Mucha.....	50
Figura 15 - <i>Children’s Books</i> . Cartaz de 1894, de Aubrey Beardsley.....	52
Figura 16 - <i>Bal des Petits Lits Blancs</i> . Cartaz de 18??, de Leonetto Cappiello.....	52
Figura 17 - <i>Théâtre du Moulin Rouge</i> . Cartaz de 18??, de Jules-Alexandre Grun.....	53
Figura 18 - <i>Chimay – Villegiature</i> . Cartaz de 18??, de Jules-Alexandre Grun.....	53
Figura 19 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> ; poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 01/04.....	57
Figura 20 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> ; poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 02/04.....	58
Figura 21 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> ; poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 03/04.....	59
Figura 22 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> ; poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 04/04.....	60
Figura 23 – <i>Fax-simile de Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard</i> .....	63
Figura 24 - <i>Il pleut</i> , de Guillaume Apollinaire, 1916.....	66
Figura 25 - Rolagem vertical de frases em <i>Metropolis</i> /Ale./1927/Fritz Lang.....	67
Figura 26 – Alteração dinâmica da morfologia gráfica em <i>Aurora</i> /USA/1927/ F. W. Murnau.....	68

Figura 27 - Forma pela qual o texto narrativo se apresentava em um <i>Intertítulo Clássico</i> [esquerda]; plano subjetivo que enquadra um exemplo de <i>Palavra Cenográfica</i> [direita].....	75
Figura 28 - <i>Palavra-Imagem</i> compondo o <i>frame</i> em <i>Woman in The Moon/Ale/1929/ Fritz Lang</i> , à esquerda, e em <i>Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922/Fritz Lang</i> , à direita .....	76
Figura 29 - <i>Frames</i> da “explosão” do texto narrativo “...genau in 24 Stunden...” em <i>Woman in The Moon/Ale/1929</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	77
Figura 30 - <i>Frames</i> da sequência de tipografia dinâmica “ <i>Couldn’t she get drowned?</i> ”, do filme <i>Aurora/ Ale/1927</i> de <i>F.W Murnau</i> .....	78
Figura 31 - <i>Frames</i> da sequência de tipografia dinâmica “ <i>BABEL</i> ” do filme <i>Metrópolis/Ale/1927</i> de <i>Fritz Lang</i> .....	79
Figura 32 - <i>Frames</i> da sequência de tipografia dinâmica do filme <i>Metrópolis/Ale/1927</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	79
Figura 33 - A tipografia dinâmica “ <i>GOLD... GOLD... GOLD</i> ” em <i>Woman in The Moon/Ale/1929</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	80
Figura 34 - <i>Backplate</i> animado do filme <i>Woman in The Moon/Ale/1929</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	81
Figura 35 - <i>Frames</i> da sequência das “palavras cenográficas” dinâmicas em <i>Fausto/Ale/1926</i> , de <i>F. W. Murnau</i> .....	82
Figura 36 - <i>Frames</i> da sequência das “palavras cenográficas” dinâmicas em <i>Der Golem/Fin/1920</i> , de <i>Paul Wegener</i> .....	82
Figura 37 - <i>Intertítulo clássico</i> do filme <i>Aurora/Ale/1927</i> , de <i>F.W Murnau</i> .....	83
Figura 38 - Exemplo de “diagramação enfática” em <i>O Gabinete do Dr. Caligari/Ale/1919</i> , de <i>Robert Wiene</i> .....	86
Figura 39 – Exemplo de “diagramação enfática” em <i>Fausto/Ale/1926</i> , de <i>F. W. Murnau</i> .....	86
Figura 40 - Exemplos de “diagramação enfática” no filme <i>Metropolis/Ale/1927</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	86
Figura 41 - <i>Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	87
Figura 42 - Sequência da “contagem regressiva para o lançamento da espaçonave H30” em <i>Woman in The Moon/Ale/1929</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	88
Figura 43 - Sequência do processo de hipnose realizado pelo <i>Dr. Mabuse</i> , em <i>Dr. Mabuse Parte I: O Jogador/Ale/1929</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	89
Figura 44 - <i>Intertítulos</i> do filme <i>Aurora/Ale/1927</i> , de <i>F.W Murnau</i> .....	90
Figura 45 - <i>Intertítulos</i> com tipografia dinâmica em <i>O Gabinete do Dr. Caligari/1919/Alemanha</i> , de <i>Robert Wiene</i> .....	93
Figura 46 - Exemplo de <i>palavra-imagem</i> dinâmica em <i>O Gabinete do Dr. Caligari/Ale/ 1919</i> , de <i>Robert Wiene</i> .....	93
Figura 47 - <i>Palavra-imagem cenográfica</i> em <i>Dr. Mabuse Parte I: O Jogador/Ale/1922</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	94
Figura 48 - <i>Palavra-imagem</i> em <i>Dr. Mabuse Parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	95
Figura 49 - “ <i>herrlichkeit der macht</i> ”: exemplo de tipografia dinâmica em <i>Fausto/Ale/1926</i> , de <i>F.W. Murnau</i> .....	95
Figura 50 - <i>Aurora/USA/1927</i> de <i>F. W. Murnau</i> .....	96
Figura 51 - <i>Metropolis/Ale/1927</i> , de <i>Fritz Lang</i> .....	96
Figura 52 - <i>Fausto/Ale/1926</i> de <i>F. W. Murnau</i> .....	97
Figura 53 - <i>Aurora/Ale/1927</i> de <i>F. W. Murnau</i> .....	97

Figura 54 – Exemplos de “tipografia dinâmica e de fantasia” no filme <i>Metropolis/Ale/1927</i> , de Fritz Lang.....	97
Figura 55 - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica em <i>Metropolis/Ale/1927</i> , de Fritz Lang.....	99
Figura 56 - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica em <i>Aurora/USA/1927</i> , de F.W Murnau.....	99
Figura 57 - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica [elipse temporal] em <i>Aurora/USA/1927</i> , de F.W Murnau.....	100
Figura 58 - <i>Le Portugais</i> de George Braque, verão de 1911. Óleo sobre tela 117 x 82 cm; Kunstmuseum. Basileia.....	104
Figura 59 - <i>Nature morte “Au Bon Marche”</i> , de Pablo Picasso, primavera de 1913, óleo e papel colado sobre cartão, 24 x 36 cm; Coleção Ludwig Aachen.....	106
Figura 60 - Umberto Boccioni. (Italian, 1882-1916). <i>States of Mind I: The Farewells</i> . 1911. Oil on canvas, 27 3/4 x 37 3/8" (70.5 x 96.2 cm). Gift of Nelson A. Rockefeller .....	109
Figura 61 - F.T. Marinetti, “ <i>O Music Hall, Dail Mail</i> ”, nov. 1913.....	111
Figura 62 - <i>Manifesto Intervencionista</i> , 1914, Carlo Carrà; Colagem sobre papelão 38x30; Coleção Mattioli, Milão .....	113
Figura 63 - Pavel Filonov, página impressa em papel crème, Page: 8 3/4 x 6 5/16" (22.3 x 16 cm). Publisher: Zhuravl', St. Petersburg. Edition: 1,000. Gift of The Judith Rothschild Foundation .....	114
Figura 64 - Aleksiei Krutchônîck, “ <i>Starinnaia liubov</i> ” (poema), e Mikhail Lariônov. Desenho, Moscou, 1912.....	116
Figura 65 - Aleksiei Krutchônîck, “ <i>Dir bul chtchil</i> ” (poema), e Mikhail Lariônov. Desenho, em Pomada, Moscou, 1913. fl.2.....	117
Figura 66 - <i>Mirskontsa</i> by Velimir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh. 1912. Cover with silver foil collage by Goncharova and lithographed manuscript text mounted on front; lithographed manuscript and rubber stamped text, page (irreg.): 7 3/8 x 5 7/16" (18.7 x 13.8 cm). Publisher: Unknown, Moscow. Edition: 220. Gift of The Judith Rothschild Foundation. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.....	119
Figura 67 - Alguns <i>frames</i> de uma sequência do filme <i>Ballet Mécanique/Fra/1924</i> , de Fernand Leger .....	120
Figura 68 - <i>L’Oeil Cacodylate</i> , de Picabia, 1921 oil with photomontage and collage on canvas;148.6 x 117.4 cm (58 1/2 x 46 1/4 in.). Centre Pompidou, Musées national d’art moderne, Paris .....	123
Figura 69 - <i>Poema Optofonético</i> , de Raul Hausmann, 1920.....	125
Figura 70 - Planos justapostos após o “intertítulo” “ <i>Dancer</i> ”, em <i>Le Retour à la Raison/Fra/1923</i> /Man Ray .....	126
Figura 71 - “Introdução de Créditos” e alguns planos justapostos em <i>Emak-Bakia/Fra/1926</i> /Man Ray .....	127
Figura 72 - Sequência inicial do filme <i>Les Mystères du Château du Dé/Fra/1929</i> /Man Ray.....	129
Figura 73 - O texto narrativo dos intertítulo como “legenda” para a sequência de imagens no filme <i>Outubro/URSS/1927</i> , de Sergei Eisenstein.....	135
Figura 74 - Sequências de imagens para a apresentação dos personagens dos olheiros de pseudônimo: “Raposa”, “Macaco” e “Coruja” no filme <i>A Greve/URSS/1924</i> , de Sergei Eisenstein .....	136
Figura 75 - O texto narrativo dos intertítulo como “legenda” para a sequência de imagens no filme <i>Outubro/URSS/1927</i> , de Sergei Eisenstein. Parte 01/02 .....	137

Figura 76 - O texto narrativo dos intertítulo como “legenda” para a sequência de imagens no filme <i>Outubro/URSS/1927</i> , de Sergei Eisenstein. Parte 02/02 .....	138
Figura 77 - O texto narrativo de intertítulo no filme <i>Outubro/URSS/1927</i> , de Sergei Eisenstein.....	139
Figura 78 - Sequência inicial de <i>A Greve/URSS/1924</i> , de Sergei Eisenstein: “ <i>Na fábrica está tudo calmo, mas</i> ” .....	140
Figura 79 - Intertítulos caligráficos dinâmicos que representam a “voz em <i>off</i> do narrador filmográfico” e intertítulos clássicos que incorporam tautologicamente por meio da morfologia gráfica da fonte tipográfica empregada o conteúdo da sequência, em <i>Câmera Olho/URSS/1924</i> , de D. Vertov .....	142
Figura 80 - Sequência final de <i>Réquiem a Lênin/URSS/1934</i> , de D. Vertov.....	143
Figura 81 - <i>GATORADE</i> – peça publicitária para veiculação em mídia televisual, desenvolvida pelo estúdio americano <i>Imaginaryforce</i> , < <a href="http://www.imaginaryforces.com">www.imaginaryforces.com</a> > .....	146
Figura 82 - <i>M is for Man, Music and Mozart/1991</i> /Inglaterra, direção de Peter Greenaway .....	146
Figura 83 - Sequência de <i>O Gabinete do Dr. Caligari (Das Kabinet des Dr. Caligari/1919/Alemanha)</i> , direção de Robert Wiene .....	147

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: INCURSÃO PSEUDOTAXIONÔMICA ÀS PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS DO REGISTRO GRÁFICO DA PALAVRA [ <i>GRAPHOS</i> ] NO CINEMA .....	17
1.1 O cinema dos primeiros anos e a implementação de signos verbais como elementos fundamentais para o processo de narrativização .....	17
1.2 Dos conferencistas aos cartões de texto [intertítulos]: as primeiras ocorrências da palavra no meio cinematográfico .....	20
1.3 As palavras cenográficas: palavras materializadas no espaço cênico e tratadas como objetos de cena.....	26
1.4 O “interpretante” e a “palavra-relais”, funções fundamentais das legendas no processo narrativo cinematográfico.....	27
1.5 Os letreiros principais e a ficha técnica .....	30
1.6 As “sequências de abertura”: um caso particular dos letreiros principais de apresentação dos créditos .....	33
CAPÍTULO II: O REGISTRO GRÁFICO DA PALAVRA, COMO ELEMENTO DE EXPRESSÃO SIMBÓLICO/ICÔNICO, NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS E LITERÁRIAS DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS .....	39
2.1 O cinema e a invenção da vida moderna: modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.....	40
2.1.1 Paisagem com cartaz: a visualidade do espaço urbano das grandes metrópoles na passagem do século XIX ao XX.....	42
2.2 A estruturação do campo visual dos cartazes produzidos no final do século XIX e início do XX .....	47
2.3 Sintoma do hiperestímulo urbano: a estética da fragmentação e do estranhamento como “reflexo” da estrutura frenética e desarticulada da vida moderna .....	53
2.4 “A literatura é parte da vida!”: as relações texto e imagem na poesia .....	55
2.4.1 <i>La Prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France</i> .....	56
2.4.2 Mallarmé, estrutural e funcional, e a poética dos elementos tipográficos e suas possíveis ressonâncias nas experimentações cinematográficas das vanguardas [década de 1920].....	62
2.4.3 Apollinaire e as figurações [pseudo] ideogramáticas de seus Caligramas .....	65
2.5 “Calligrammes dynamique”: a morfologia gráfica do texto narrativo submetida aos parâmetros espaço-tempo .....	67
CAPÍTULO III: AS OCORRÊNCIAS DA PALAVRA, COMO ELEMENTO DE RETÓRICA, NO CINEMA EXPRESSIONISTA DA VANGUARDA ALEMÃ [DÉCADAS 1910-1920] .....	69
3.1 As bases conceituais da vanguarda alemã .....	70
3.2 O emprego criativo da palavra na construção das narrativas cinematográficas do expressionismo de Robert Wiene, Fritz Lang e Murnau .....	73

3.3 A materialidade gráfica da palavra como elemento tautológico da coisa representada .	76
3.3.1 A palavra-imagem dinâmica como representação visual da linguagem oral .....	80
3.3.2 A palavra cenográfica como tipografia dinâmica.....	81
3.3.3 O desenho tipográfico em consonância com o ambiente da narrativa .....	82
3.4 A tipografia empregada na composição do texto narrativo dos intertítulos como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral.....	84
3.5 A exploração dos valores tipográficos como elemento de retórica para enfatizar determinado conteúdo dramático .....	87
3.6 A hipercodificação da função sígnica das palavras/texto narrativo nos intertítulos .....	90
3.7 Outras ocorrências importantes, presentes na filmografia de Fritz Lang e F. W. Murnau .....	96
3.8 O emprego de signos verbais a partir dos princípios fundamentais da montagem clássica .....	98
<b>CAPÍTULO IV: A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE ICONICIDADE DA PALAVRA NOS MOVIMENTOS DAS VANGUARDAS [CUBISMO, FUTURISMO E DADAÍSMO] E SUA RESSONÂNCIA NO CINEMA DOS ANOS 1920.....</b>	<b>102</b>
4.1 O sistema de significação e a dimensão social do signo no cubismo.....	102
4.2 “As palavras em liberdade”, a “Imaginação sem fio”, “As letras/palavras como tal” e a “Linguagem záum”, o futurismo problematizando a linguagem verbal.....	107
4.2.1 A “pintura de palavras em liberdade” na construção do espaço pictórico nas obras dos futuristas italianos .....	110
4.2.2 <i>ZANG TUMB TUMB</i> .....	112
4.2.3 As manifestações do futurismo russo na literatura: “a letra, ou a palavra, ou a página como tal” e a “a linguagem záum” .....	114
4.3 Fernand Leger, em <i>Ballet Mécanique</i> : a transposição do sistema de signos cubistas para o cinema.....	119
4.4 O dadaísmo e o seu caráter niilista aplicado à perturbação da ordem do signo verbal/visual .....	120
4.5 Man Ray, a aspiração à liberdade, as regras da casualidade, a atividade estética e o cinema.....	124
4.6 A “dominante” e a montagem dialética aplicadas ao texto narrativo dos intertítulos no cinema da vanguarda russa.....	130
4.6.1 A relação dialética entre texto e imagem na filmografia de Sergei Eisenstein .....	132
4.6.2 As relações formais do texto narrativo dos intertítulos na filmografia de Dziga Vertov .....	141
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIA.....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXO: FICHAMENTO DOS FILMES REPRESENTANTES DA VANGUARDA ALEMÃ.....</b>	<b>155</b>

## INTRODUÇÃO

Em meio ao processo de construção das mensagens audiovisuais contemporâneas mediadas na sua concepção, pelos novos recursos digitais de edição, tratamento e composição de imagens, percebe-se a potencialização das ocorrências de elementos de natureza verbal – *letras, palavras e frases* – como parte integrante da composição de sua visualidade, na qual o caráter *motovisual*<sup>1</sup> aparece aplicado à morfologia gráfica das *palavras* como mais um importante elemento de retórica no processo de criação de sentido.

O emprego de elementos escriturais apresentados isolados em planos, ou como parte integrante do campo visual cinematográfico, confunde-se com a própria origem do cinema;<sup>2</sup> sejam estes empregados como elementos puramente técnicos e informativos, seja como um elemento fundamental para a evolução da narrativa cinematográfica, ou, ainda, como um elemento, que no processo de produção de sentido, faz emergir a ambiguidade básica (simbólico/icônico) residente no registro gráfico da palavra, ou melhor, os aspectos concretos/materiais do *graphos* ligados a sua grafia e a própria espacialidade do campo visual no qual este se encontra inserido, nesse caso o *quadro cinematográfico [frame]*,<sup>3</sup> integrando dessa maneira sua composição visual.

Partindo da análise das ocorrências do registro gráfico da palavra [*do graphos*] em um meio cinemático, mais especificamente o cinema das vanguardas dos anos 1920, momento em que se observa uma série de pesquisas e/ou ocorrências importantes e criativas, objetivou-se:

- realizar um estudo taxionômico das ocorrências da *palavra* quando esta “contamina” a imagem cinematográfica; observar suas aplicações funcionais e poéticas, nomenclaturas e variantes, considerando as aplicações mais significativas para o processo de construção de sentido em uma narrativa cinematográfica;

---

<sup>1</sup> Neologismo baseado no termo “*verbi\_voco\_visual*”, cunhado por James Joyce, que sintetizaria o conceito de poesia das três dimensões simultâneas e materiais da palavra; ou seja, a expansão da palavra em seus níveis verbais, visuais e sonoros. Em nosso caso específico, decorre da associação das palavras *motor+visual*, cujo conceito corresponde à associação do caráter dinâmico e icônico, respectivamente; aos quais as palavras e, em alguns casos, a sua morfologia gráfica, ficam submetidas quando estas ocorrem em um meio de comunicação e expressão dotado de dimensão temporal.

<sup>2</sup> Considerando, para tal, a partir da primeira projeção cinematográfica realizada pelos irmãos Lumière, em dezembro de 1895.

<sup>3</sup> Mesmo que fotograma. Nomenclatura utilizada no meio cinematográfico para nomear cada uma das 24 fotografias que, projetadas na sequência, em um tempo de 1/24 de segundo, produzem a sensação de movimento em um filme de cinema.



- refletir sobre o comportamento dos atos de escrita e leitura, quando a *palavra* se encontra em um meio cinemático, na tentativa de verificar se o movimento e a metamorfose do registro gráfico das palavras (Tipografia Dinâmica) pressupõem alguma outra forma de organização, alguma outra sintaxe, que estabeleça para as palavras outras relações de sentido, que não apenas seu caráter simbólico;
- analisar o processo de inserção do caráter dinâmico à morfologia gráfica da *palavra* e/ou seus diversos aspectos espaço-temporais [escala, rotação, opacidade e deslocamento] aplicados ao registro gráfico da palavra em suas atribuições de elemento visual na composição do quadro cinematográfico;
- colocar em questão a capacidade das mídias cinemáticas de potencializar a ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra, ou seja, sua função simbólica [verbal] associada a sua função icônica [imagem];
- verificar as situações em que o registro gráfico da palavra se faz presente, exclusivamente, pelas limitações impostas pela ausência de recursos ligados ao discurso sonoro – uma vez que o *corpus* definido para a pesquisa integra uma fase da história do cinema conhecida como *cinema mudo* –, e quando se trata de uma manifestação poética, um recurso expressivo e/ou uma busca por ampliar o campo semântico da palavra;
- fazer um levantamento das ocorrências da palavra-imagem na produção artística do século XX, com o intuito de apontar as possíveis influências conceituais e formais às quais a produção cinematográfica encontrou-se, e ainda se encontra, submetida.

Antes de apresentar o resultado de qualquer dessas análises, tornou-se necessário realizar uma ligeira incursão pseudotaxionômica às principais ocorrências do registro gráfico da palavra no cinema, deve-se observar que nem todas as ocorrências identificadas são exclusivas do cinema das vanguardas, mas que esse recorte apresentou-se necessário por essa consistir em uma fase, na qual se observa uma concentração importante de manifestações inovadoras em relação aos procedimentos estabelecidos. Esse primeiro momento objetiva identificar, conceituar e exemplificar as diversas formas de manifestações do emprego da palavra num contexto cinematográfico, suas aplicações funcionais e poéticas, suas

nomenclaturas e variantes formais. Este será o tema do Capítulo I, que aborda as relações entre o cinema dos primeiros anos e a implementação de signos verbais como elementos fundamentais para o processo de narrativização, o surgimento dos cartões de texto ou intertítulos, a implementação do conceito de palavras cenográficas – palavras materializadas no espaço cênico e tratadas como objetos de cena –, as legendas e sua dupla função, como “interpretante” e “palavra-relais”, no processo narrativo cinematográfico, as ocorrências pragmáticas dos letreiros principais e ficha técnica, e as sequências de abertura ou de introdução de créditos, como uma particularidade dos letreiros principais de apresentação dos créditos dos filmes.

Mesmo tendo as produções audiovisuais contemporâneas como motivação para a concepção desse trabalho, entende-se que o ponto de partida para tentar realizar as análises e responder as questões acima seriam outras referências anteriores aquelas que a motivaram, por entender que as ocorrências contemporâneas consistem na evolução natural de uma pesquisa que encontra ressonância na contemporaneidade como uma forma potencializada de manifestações anteriores.

Para efeito de análise, o *corpus*<sup>4</sup> em questão consiste de uma filmografia que se concentra em um período entre, aproximadamente, 1920-1930. Período no qual o cinema já havia atingido a sua “maioridade” como veículo de expressão na construção de um discurso narrativo clássico, portanto, motivo de interesse de alguns dos principais artistas vanguardistas para a realização de suas pesquisas estéticas intersemióticas. Dessa maneira, importantes produções realizadas nesse período, tais como *Die Nibelungen/ 1924/ Ale/ Fritz Lang* e *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt / 1927/ Ale/ Walter Ruttmann* foram excluídas, como objeto de análise, por não apresentarem soluções inovadoras e/ou diferentes das convencionais, que justificassem sua inclusão.

Assim sendo, o recorte realizado para a escolha dos filmes a serem utilizados como elementos de análise basearam-se no grau de originalidade/inação categorizada entre as diversas realizações do período, assim como no respeito aos seus respectivos originais, seja pela manutenção do idioma original de sua produção e/ou pela presença neste de informações que garantiriam a fidelidade à cópia com o original remasterizado; ignorando aqueles nos

---

<sup>4</sup> *O Gabinete do Dr. Caligari/1919/Ale/Robert Wiene; Der Golem/1920/Fin/Paul Wegener ; Dr. Mabuse\_parte I: O Jogador/1922/Ale/Fritz Lang; Dr. Mabuse\_parte II: O Inferno do Crime/1922/Ale/Fritz Lang; Fausto/1926/Ale/F. W. Murnau; Metropolis/1927/Fritz Lang; Aurora/1927/USA/F. W. Murnau; Woman in The Moon/1929/Ale/Fritz Lang; Câmera Olho/1924/URSS/Dziga Vertov; A Greve /1924/ URSS/Sergei Eisenstein; Outubro/1927/URSS/Sergei Eisenstein; Le Retour à la Raison/1923/Fra/Man Ray; Emak-Bakia /1926/ Fra/Man Ray; e Les Mystères du Château du Dé/ 1929/Fra/Man Ray.*

quais se suspeitava ocorrer quaisquer diferenças em relação ao original que pudessem suscitar dúvidas quanto à alteração de suas características originais.

No Capítulo II, por sua vez, será abordado o registro gráfico da palavra como elemento de expressão simbólico/icônico nas manifestações artísticas visuais e literárias das vanguardas históricas, objetivando verificar suas possíveis influências nas produções cinematográficas realizadas nesse mesmo período. Para isso, serão apresentadas algumas questões relacionadas à “invenção da vida moderna”, como: “modernidade”, “hiperestímulo” e o conceito de “simultaneísmo”, que determinaram as práticas e o experimentalismo vanguardistas nesse período; a visualidade do ambiente urbano das grandes metrópoles na passagem do século XIX ao XX, determinada pelos novos inventos tecnológicos, e a proliferação de peças gráficas de comunicação publicitária nesses espaços, instituindo uma “estética da fragmentação” e do estranhamento como “imitação” da estrutura frenética e desarticulada da vida moderna. Será abordado, ainda, Mallarmé e a poética estrutural e funcional dos elementos tipográficos; Apollinaire e as figurações [pseudo] ideogramáticas de seus caligramas; as relações texto-imagem na poesia *Cendrars*, em especial em *La Prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France*; e suas possíveis ressonâncias nas experimentações cinematográficas das vanguardas [década de 1920].

O estatuto das ocorrências da palavra, como elemento de retórica, no cinema, inicia-se propriamente no Capítulo III, com a análise de algumas produções de realizadores representantes da Escola Expressionista da vanguarda alemã [décadas 1910-1920], entre eles Robert Wiene, Fritz Lang e F. W. Murnau. Para verificar como a materialidade gráfica da palavra era empregada na construção dessas narrativas, serão apresentadas as bases conceituais da vanguarda alemã. Da mesma forma, serão apresentadas outras ocorrências importantes do emprego de signos verbais, tais como: a “palavra-imagem dinâmica” na representação dos elementos prosódicos da linguagem oral; a variação dos elementos tipográficos aplicados à morfologia gráfica da palavra e do texto narrativo dos intertítulos, com o objetivo de estabelecer uma ênfase no conteúdo dramático da sequência narrativa; os conceitos de “hipercodificação da função sígnica” aplicado às palavras/texto narrativo nos intertítulos; e os momentos em que o emprego de signos verbais ocorre de acordo com procedimentos de construção de sentido, a partir dos princípios fundamentais da montagem clássica.

O Capítulo IV, e último, abordará a construção do conceito de iconicidade da palavra nos movimentos das vanguardas [cubismo, futurismo e dadaísmo] e sua ressonância no cinema dos anos 1920. Para isso, temas como: o “sistema de significação” e a “dimensão

social” do signo cubista; a linguagem verbal futurista, em particular as “Palavras em Liberdade”, a “imaginação sem fio”, “as letras/palavras como tal” e a “linguagem záum”; a “pintura de Palavras em Liberdade” na construção do espaço pictórico das obras dos futuristas italianos; o *Zang Tumb Tuuum*, de Marinetti, e o conceito de “linguagem záum”, em Krutchônikh; as manifestações do futurismo russo na literatura; e as análises de *Ballet Mécanique*, de Fernand Leger como exemplo de transposição do “sistema de signos cubistas” para o cinema; Man Ray e a “aspiração à liberdade”, “as regras da casualidade”, a “atividade estética” aplicados ao cinema no dadaísmo; os conceitos de “dominante” e da “montagem dialética” aplicados ao texto narrativo dos intertítulos, no cinema da vanguarda russa, a exemplo da filmografia de Sergei Eisenstein, e as relações formais do texto narrativo dos intertítulos na filmografia de Dziga Vertov.

E, finalizando, na Conclusão serão apresentadas as verificações realizadas com relação às ocorrências do registro gráfico da palavra como elemento de retórica na construção das narrativas e/ou experimentações cinematográficas das vanguardas dos anos 1920, quanto à aplicação do registro gráfico da palavra como elemento de expressão simbólico/icônico na produção de sentido nessa mídia e do conceito de iconicidade da palavra; assim como sobre as possibilidades de se potencializar a ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra quando esta se encontra submetida ao caráter dinâmico, e se essa experiência estética redefine o comportamento dos atos de escrita e leitura.

Deve-se observar ainda, a presença de um anexo, que apresenta como informação complementar, o número de ocorrências do uso da palavra inserida nas narrativas cinematográficas, suas diversas tipificações (Intertítulo Convencional, Palavras Criativas, Palavras Cenográficas e Palavras Dialéticas), comentários sobre cada exemplo ilustrado pelos frames ou sequências de frames das principais ocorrências analisadas nos filmes trabalhados.

As questões acima apresentadas serão discutidas ao longo de cada capítulo desta dissertação, no entanto, não se tem a pretensão de responder a todas essas questões, estas são o ponto de partida de nossa reflexão.

## CAPÍTULO I: INCURSÃO PSEUDOTAXIONÔMICA ÀS PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS DO REGISTRO GRÁFICO DA PALAVRA [GRAPHOS] NO CINEMA

Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos. Nesta escrita icônica, os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde [sem muita celeuma] se perfaz sua construção: os diagramas estatísticos e técnicos. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos. (BENJAMIN, Walter. *Revisor de LIVROS JURAMENTADO*, 1926)

### 1.1 O cinema dos primeiros anos e a implementação de signos verbais como elementos fundamentais para o processo de narrativização

O cinema dos primeiros anos – expressão cunhada por Cesarino Costa para individuar, segundo suas características específicas, os filmes produzidos no período de 1895 a 1906-1908 –, quanto à sua natureza narrativa, inicialmente, apresentava-se dotado apenas de uma “diegese mimética”, estabelecida única e exclusivamente pela simples exibição de imagens captadas diretamente da realidade em tomada única. De acordo com Gaudreault, em seu “sistema do relato fílmico”,<sup>5</sup> no cinema, uma instância narrativa fundamental denominada por ele de “mega-narrador fílmico”, realiza uma fusão entre os dois modos fundamentais da comunicação narrativa fílmica: a mostração [diegese mimética], que consiste em uma tomada descontextualizada e resultante de todas as operações envolvidas na filmagem de uma *mise-en-scène*, e a narração [diegese simples], que consiste no trabalho de estruturação narrativa, por meio da manipulação do tempo e do espaço pela montagem.

A partir disso, conclui-se que a capacidade narrativa do cinema, que se realiza mediante uma “diegese simples”, ou seja, a partir de uma justaposição de planos de imagens cinematográficas segundo os princípios fundamentais da montagem, não é algo intrínseco a esse meio. Portanto, tornou-se necessária a submissão deste cinema dos primeiros anos a um processo de narrativização, que teve como objetivo estabelecer os princípios elementares que iriam reger a narração mediada por imagens em movimento, ou melhor, estabelecer um processo de construção de uma sintaxe específica para a linguagem cinematográfica – a

<sup>5</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 70-72.

linguagem *Institucional/Clássica*. Este processo instituiu-se, principalmente, sob a determinação de uma série de fatores socioeconômicos e culturais da época, num período denominado *Early Cinema*, período compreendido entre os anos de 1895 a 1913-1915.<sup>6</sup>

De 1895 a 1906-08 temos um cinema preocupado em surpreender o espectador, estruturado em um ou mais planos autônomos, arranjados como os números de variedades, consumidos em performances onde os exibidores têm grande participação na ordenação dos filmes e no acompanhamento sonoro [...]. É um cinema dominado por uma forte tendência ao espetáculo e uma fraca tendência à narração [...]. Em 1913 [...] Está consolidado um cinema narrativo cuja preocupação é contar uma história. Ele é composto por uma cadeia de planos, articulados de forma a construir um espaço e um tempo homogêneos. Estes filmes convocam o espectador a entrar num mundo imaginário onde a narrativa se desenvolve de forma autônoma e auto-referente.<sup>7</sup>

Inicialmente, o cinematógrafo era visto apenas como mais uma inovação tecnológica emergente, apenas mais um recurso técnico para a captação e projeção de imagens em movimento.<sup>8</sup> Mesmo porque o cinema – como afirma Cesarino Costa,<sup>9</sup> a respeito das demonstrações públicas do Cinematógrafo Lumière na Exposição Universal de Paris de 1900 –, originariamente, não se apresentava “nem como atração autônoma, muito menos como uma forma de arte”. De acordo com a autora,

A demonstração dos Irmãos Lumière era mais uma forma de propagandear seu produto do que uma aparição apoteótica de uma mídia economicamente promissora. Nesta exposição, o cinema foi usado, em geral, como uma técnica meramente auxiliar, para incrementar as atrações de alguns pavilhões.<sup>10</sup>

As atrações referidas pela autora são os “espetáculos luminosos ou totais”<sup>11</sup> – muito comuns no panorama da vida urbana parisiense e das grandes cidades norte-americanas do final do século XIX e início do XX –, que utilizavam os recentemente implementados

<sup>6</sup> As datas sobre determinados períodos no processo de institucionalização da linguagem cinematográfica clássica, na maior parte da bibliografia relacionada à história do cinema e da linguagem cinematográfica, não são precisas, e com isso oscila entre determinada data e outra. Dessa forma, torna-se mais seguro não precisar datas em especial para esses eventos, mas períodos.

<sup>7</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 67.

<sup>8</sup> Considerando os equipamentos nos quais era possível exibir, mesmo que individualmente, imagens dotadas de movimento, como o Mutoscópio e o Quinetoscópio.

<sup>9</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 01.

<sup>10</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 01.

<sup>11</sup> Os Panoramas, Dioramas, Stereorama, Cineorama, Photo-Cinéma-Théâtre, Hale’s tours e os Mareoramas são exemplos dos chamados *Espetáculos Luminosos*, muito comuns nas feiras, pavilhões de exposições e eventos do final do século XIX e início do XX. Consistiam em atrações visuais de eventos multimídia, nos quais as projeções cinematográficas eram um dos seus componentes técnicos, mas não o único. “A maioria deles se resumia a métodos de ilusionismo utilizando imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço” (CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 02-03).

recursos de projeções cinematográficas como mais um elemento de caráter ilusionista na composição destas atrações.

Quando exibidos fora do contexto dos “espetáculos luminosos totais” ou “ultra-realistas”, “o cinema era visto como uma espécie de fotografia em movimento e visava uma paisagem feita de objetos que se moviam”.<sup>12</sup> Seu aspecto marcante era a concepção do plano como um quadro autônomo, dotado de uma unidade autossuficiente, tomada em plano único. Outra característica não menos importante, nesse momento, encontrava-se na forma como eram organizados e exibidos os filmes do “primeiro cinema”,

Estes filmes não eram concatenados entre si, mas formavam um tipo de espetáculo onde o objetivo pretendido era, justamente ao contrário, a mais ampla diversificação. A descontinuidade entre os temas e a alternância de climas e paisagens era justamente os elementos que despertavam o interesse e a curiosidade dos espectadores, ainda mais guiados pelos incríveis comentários feitos ao vivo pelos exibidores.<sup>13</sup>

Durante o início do período do primeiro cinema, de 1895 a 1906-1908, o fundamento primeiro destes filmes de aspecto elementar, geralmente, concentrava-se no simples “regime de mostração”, cujo objetivo se satisfazia em surpreender e maravilhar o espectador, por meio da simples percepção, por parte desta audiência, da possibilidade de concretização do sonho da reprodução total da realidade e da eternização de um determinado momento. Outra característica, bastante peculiar, e nesse caso determinada por aspectos socioculturais, era o formato de exibição dos filmes, que se assemelhava ao dos “espetáculos de variedades”, muito comuns no período e encenados em espaços conhecidos como *vaudevilles*:

Uma sessão típica de *vaudeville* em 1895 podia incluir um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático de vinte minutos encenado por um casal de estrelas da Broadway.<sup>14</sup>

Desse modo, até 1904-1906, as exibições dos primeiros filmes encontravam-se, em sua maioria, segundo a estrutura das apresentações em atos, como nos “espetáculos de variedades”, ou seja, eram atrações autônomas, compostas em plano único, cujas tomadas anteriores e posteriores não possuíam qualquer inter-relação temática para que se pudesse determinar uma continuidade narrativa. Nesse contexto, para aqueles filmes nos quais havia a

<sup>12</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 79.

<sup>13</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 79.

<sup>14</sup> ALLEN, Robert C. The movies in vaudeville: Historical context of the movies as popular entertainment. In: BALIO, Tino (ed.). *The American film industry*, op. cit., p. 62. In: CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 14.

pretensão de se construir uma narrativa mais complexa e, portanto, constituída por um número maior de plano, torna-se necessária a presença de um “conferencista”: “Os vários planos dos filmes, quando havia mais de um, eram juntados sem muita preocupação de continuidade ou inteligibilidade, já que se pressupunha que seriam explicados pelo comentador no momento da apresentação.”<sup>15</sup>

## 1.2 Dos conferencistas aos cartões de texto [intertítulos]: as primeiras ocorrências da palavra no meio cinematográfico

Gaudreault explica-nos que, devido ao incremento do tempo de duração das projeções e da complexidade das narrativas, além do fato de que os realizadores possuíam total liberdade na construção de seus filmes, normalmente, ocorriam narrativas dotadas de uma maior dificuldade de compreensão por parte dos espectadores, acostumados a estruturas mais simples, na maioria das vezes dotadas de um plano único. Essa ausência de inteligibilidade de alguns filmes, e a dificuldade em decifrar tantos outros, tornou-se objeto de revistas especializadas da época:

Já em Setembro de 1906, *Views and Films Index* publicara algo próximo a isso, na qual acusara esta tendência, intitulada ‘Filmes – para o público, e não para seus criadores’: ‘Produtores cinematográficos devem produzir filmes de fácil compreensão pelo público. Não é suficiente que apenas os realizadores compreendam a trama – os filmes são feitos para o público.’<sup>16</sup>

Sobre esse processo de inteligibilidade dos filmes representantes do “primeiro cinema”, Charles Musser considera “três formas básicas de entendimento destes filmes”:

O assunto precisava ser conhecido de antemão pelos espectadores, remetendo a fatos ou ficções já tratadas por outras mídias: a Paixão de Cristo, canções populares, contos de fadas, catástrofes ou crimes recentes, peças de teatro famosas. Outra possibilidade era a explicação da história mostrada na tela, através de narração ao vivo feita por um conferencista ou pelo exibidor do filme, que podia utilizar, por sua

<sup>15</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 20.

<sup>16</sup> “We must add that the filmic narrative - adaptation or not - was beginning to expand (especially in running time) and to display increasing complexity. Film-makers were raking liberties and producing narratives which were much more difficult to understand. During 1908 and 1909 the corporate magazines often carried critics 'articles and readers' letters complaining of the total illegibility of some films and the difficulty experienced in deciphering many others. As early as September 1906 *Views and Films Index* had published something close to an indictment of this tendency entitled 'Moving pictures – for audiences, not for makers': 'Manufacturers should produce films which can be easily understood by the public. It is not sufficient that the makers understand the plot - the pictures are made for the public'” (GAUDREAUULT. *Showing and Telling: image and word in early cinema*. In: ELSAESSER. *Early Cinema: space, frame, narrative*, p. 278. Tradução: Guilherme Guazzi Rodrigues).



vez, vários outros recursos sonoros, como ruídos e música. Havia ainda uma terceira possibilidade: o filme podia ter uma narrativa tão simples que ela podia ser entendida pelo espectador sem ajuda externa. É, por exemplo, o caso das comédias e piadas curtas, ou de alguns filmes de Méliès.<sup>17</sup>

Entre as “três formas básicas de entendimento destes filmes”, apenas a segunda nos interessa para o desenvolvimento do objeto em estudo. Isso se deve ao fato de que do Conferencista/Comentador descende a primeira manifestação importante da palavra no suporte cinematográfico: os intertítulos. Estes conferencistas cinematográficos, por sua vez, são originários dos conferencistas dos tradicionais espetáculos de lanterna mágica – muito comuns antes do surgimento do cinema – e todos, por sua vez, originários da tradição da narrativa oral:

Dado seu relativamente pequeno número de imagens [frequentemente não mais que doze] e mais particularmente a ausência de movimento, a narrativa contida em uma sucessão simples de slides era comparativamente frágil e certamente não muito legível: As inevitáveis interrupções, numerosas e abruptas, não poderiam, mas produziam um perturbador efeito de descontinuidade. Por essa razão, parece-me mais adequado considerar que as apresentações de lanterna mágica consistiam em narrativas orais suplementadas por ilustrações projetadas sobre uma tela.<sup>18</sup>

Antes de entrar propriamente nos aspectos relacionados aos intertítulos, deve-se explicitar o período que correspondente à busca pela institucionalização do processo narrativo por meio da construção de uma forma de linguagem capaz de realizar a absorção diegética de sua audiência para o interior do universo ficcional da narrativa; ou seja, a construção de uma sintaxe que norteasse a produção de sentido mediante imagens em movimento, e que, por meio desta, permitisse estabelecer um processo narrativo cujo enredo pudesse evoluir de forma aparentemente autônoma, como se fosse natural. Este período, correspondente a 1906-1908 – 1913-1915, inicia-se com o encerramento do ciclo do “primeiro cinema” – um período determinado por uma narrativa fugidia, conflitante entre um “regime de mostraçãõ” e uma tendência à narrativizaçãõ, como vimos no item anterior.

---

<sup>17</sup> George Méliès (1861-1938). Cineasta francês, pioneiro da arte cinematográfica do início do século XX, cujos filmes produzidos eram dotados de um elevado caráter lúdico e ficcional, inaugurando o emprego dos efeitos especiais na construção da visualidade no cinema. Seus filmes apresentavam como temática a fantasia, o espetacular, o maravilhoso; ex. *A trip to the moon* [1902], *The impossible voyage* [1904], *The eclipse* [1907], entre tantos outros.

<sup>18</sup> “Given their relatively small Number (often no more than a dozen) and more particularly the absence of movement, the narrativity contained in the bare succession of slides was comparatively weak and certainly not very legible: the inevitable breaks, numerous and abrupt, could not but produce a very disturbing effect of discontinuity. For this reason it seems to me more accurate to regard magic lantern shows as oral narratives supplemented by illustrations on screen” (GAUDREAUULT. *Showing and Telling: image and word in early cinema*. In: ELSAESSER. *Early Cinema: space, frame, narrative*, p. 276. Tradução: Guilherme Guazzi Rodrigues).

Segundo Gaudreault, entre 1906-1908 e 1913-1915, vários fatores provocaram uma “pressão pela narrativização”, entre eles:

[...] o aumento da lucratividade do cinema, a organização da atividade cinematográfica (tanto de produção como de exibição) em moldes industriais, a inclusão de novas faixas de público, a tendência à moralização tanto dos temas tratados pelos filmes quanto dos ambientes de exibição, e a tentativa de adaptação de obras da cultura burguesa clássica e respeitável à linguagem do cinema.<sup>19</sup>

Na sua origem, em 1895, até aproximadamente 1901, a produção cinematográfica apresentava, em sua maioria, um caráter documental. Como já citado, normalmente, esta era concebida a partir de uma estrutura narrativa muito simples, de fácil compreensão por parte de sua audiência, e estruturada a partir de um plano único – os filmes de “Lutas de Boxe” e as várias versões da “Paixão de Cristo” apresentavam-se como exceções, que geralmente não aspiravam a nada além do deleite visual por meio das imagens em movimento e da satisfação de uma pulsão escópica por parte de sua audiência.

A partir de 1902, os filmes foram se tornando mais longos, suas histórias mais complexas e, sobretudo, foram dotados de um número maior de planos. Segundo Gaudreault,<sup>20</sup> existiam somente dois meios, que, na ausência de diálogos, ajudariam a audiência a compreender o que estava acontecendo no universo diegético, assegurando, então, a continuidade entre as tomadas e habilitando essa audiência a compreender o significado dos cortes e hiatos de câmera. Para Gaudreault, o controle da história deveria se transferir ou para a “voz narrativa do conferencista”, ou para o “texto narrativo dos intertítulos”; podendo, ainda, ocorrer ambos, considerando para essa última situação uma composição de audiência que contasse também com a presença de um público analfabeto e/ou não iniciado na língua original do filme em exibição. Dessa maneira, este narrador conduziria o trabalho de narração mediante o uso de palavras da linguagem articulada, seja na forma escrita, seja na oral.

A figura do conferencista/comentador de filmes surge, então, como solução imediata para os problemas de inteligibilidade gerados com a introdução de conteúdos mais complexos demandados do processo de narrativização. Este consistia na tentativa de linearização do signo icônico desmembrado em fragmentos simples e unívocos (os planos), na produção de sentidos inferidos na justaposição sintagmática de planos pela sua proximidade temática, em instaurar-se uma sintaxe fundamental para a narrativa por meio das imagens em movimento e da inserção do conceito de continuidade espaço-tempo pela decupagem de uma mesma ação

<sup>19</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 68.

<sup>20</sup> GAUDREULT. Showing and Telling: image and word in early cinema. In: ELSAESSER. *Early Cinema: space, frame, narrative*, p. 277.

em planos interdependentes. Deve-se observar, contudo, que tais ações significariam a subversão da concepção do plano como unidade autônoma e indivisível, pensamento esse institucionalizado no período do “primeiro cinema”.<sup>21</sup>

Sobre a atividade do *comentador*, conferia-se a importante, senão fundamental, tarefa de explicar a linha narrativa implementada, ou o preenchimento das lacunas produzidas pela insuficiência narrativa, proveniente dos cortes e justaposições das tomadas de planos projetados. Isto se realizava por meio de um discurso “improvisado” sobre uma linha narrativa preestabelecida, no intuito de sustentar o interesse da audiência, na tentativa de tornar compreensível aquele conjunto de imagens aparentemente confuso e descontínuo, embora os comentários dos *comentadores* representassem uma solução aos problemas de inteligibilidade.

[...] a presença de um comentador exterior ao relato contradiz o projeto diegético do cinema narrativo. Mas este desequilíbrio só se tornaria visível numa última etapa quando se começou a recorrer ao comentarista para remendar os fracassos das adaptações pouco compreensíveis de peças de teatro ou de romances famosos [...].<sup>22</sup>

Além de essa solução de cunho imediatista apresentar uma série de problemas de ordem estrutural, como o fato de os “comentadores modifica[rem] freqüentemente o texto de suas locuções quando acompanhavam as primeiras apresentações de filmes”.<sup>23</sup>

As adaptações de “peças de teatro ou de romances famosos”, citadas anteriormente, corresponderam a uma segunda fase do *Early Cinema*, a partir de 1906-1908 –, logo após os anos de glória dos “filmes de perseguição”,<sup>24</sup> período situado entre 1902 e 1904-1906 –, quando ocorre uma tentativa consciente, por parte de seus realizadores, de construção de uma sintaxe para a linguagem cinematográfica. O projeto de narrativização concentrou-se na busca por uma forma orgânica de articulação dos planos de imagens em movimento que, por meio

<sup>21</sup> Cesarino Costa, na descrição de um *encavalamento* de ações, presente no filme *Next!* [Biograph, novembro de 1903]: “Em 1903 era impossível se pensar em montar esses dois planos em continuidade, porque isso significaria cortar um pedaço de cada um deles”.

<sup>22</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 90.

<sup>23</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 90.

<sup>24</sup> Um gênero narrativo de estrutura narrativa muito simples, e de grande popularidade entre os anos de 1902 a 1904/1906, que consistia numa temática relacionada ao movimento linear de dois grupos de atores: os perseguidores e os perseguidos; e que permitiu, segundo André Gaudreault, uma iniciação ao aprendizado do conceito de montagem, que se processa por meio da conexão mental, por parte do espectador, quando na junção de dois planos justapostos e separados por algum hiato espaço-temporal. “[...] o filme de perseguição tem cada plano estruturado como uma atração. Vemos o perseguido chegando bem de longe. Ele se aproxima correndo, supera algum obstáculo, tropeça, cai, mas continua, até sair de quadro. A multidão aparece, se aproxima, sem corte. Alguns superam o obstáculo, outros caem, forma-se uma pequena confusão, até que todos se repõem no caminho original e saem do quadro. Ao final, depois de vários planos que repetem esta estrutura, vem um último plano em que a multidão alcança o perseguido: fim da narrativa, fim das atrações.” (CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 22).

da justaposição destas, as levaria da condição de meramente descritivas para se tornarem a representação da continuidade de um fluxo narrativo, criando assim uma sensação de fluência para o espectador. Este processo definiu-se, posteriormente, como “montagem clássica”.

Segundo Gaudreault, um importante artigo publicado em fevereiro de 1908 denunciara o baixo índice de inteligibilidade na produção de filmes autônomos; mais especificamente, somente um filme em cada quinze produzidos nesse período poderia ser compreendido adequadamente por sua audiência sem a explanação do comentador, seja essa realizada antes ou durante a projeção. Fato que torna fácil compreender o motivo pelo qual, naquele exato momento, os produtores começaram a pressionar os *film-makers* a encontrar uma forma de narrativa que não necessitasse recorrer àquela frequente solução suplementar, mas muito embaraçosa, do *comentarista*.<sup>25</sup>

Ainda de acordo com Gaudreault,<sup>26</sup> como descrito anteriormente, havia um modo de se tornar as histórias inteligíveis sem que fosse necessário utilizar o recurso da voz efetiva do conferencista. Os comentários do conferencista, o tanto quanto possível, deveriam ser condensados e impressos em cartões de texto, para que a narrativa fosse pontuada; desse modo, o controle da história deveria se transferir da “voz narrativa do conferencista” para o texto narrativo dos intertítulos. Com isso, neste momento, torna-se necessário que se institucionalize a utilização do recurso dos intertítulos ou cartões de texto, como o principal elemento mediador entre a audiência e a tela de projeção, no processo de narrativização; e, não obstante, registra-se a primeira manifestação objetiva da palavra, do *graphos*, no meio cinematográfico como recurso auxiliar de produção de sentido.<sup>27</sup>

Esta solução apresentava a vantagem de uniformizar a narrativa e estabelecer a unidade do processo de exibição dos filmes e, portanto, restituir aos produtores o controle de uma atividade por tanto tempo deixada nas mãos dos operadores. No entanto, ainda existiam alguns inconvenientes no uso dos intertítulos, demonstrando que tal solução não se mostrava totalmente satisfatória ao processo cinematográfico. Para efetivamente ser colocado em prática, este método requiritava a inserção de intertítulos em intervalos frequentes, nos momentos em que uma explicação se fizesse necessária. Tal procedimento implicava duas importantes objeções: primeira, os intertítulos provocavam um perceptível aumento nos custos de produção dos filmes, uma vez que sua inserção aumentava seu comprimento, cuja

---

<sup>25</sup> ALLEN. The movies in vaudeville: Historical context of the movies as popular entertainment. In: BALIO. *The American film industry*, p. 277.

<sup>26</sup> ALLEN. The movies in vaudeville: Historical context of the movies as popular entertainment. In: BALIO. *The American film industry*, p. 278.

<sup>27</sup> Outras ocorrências de caráter comercial, como a inserção e/ou sobreposição de um *copyright*, já se fizeram presentes desde o início das produções cinematográficas.

película era comercializada em metros ou pés; segunda, e o maior dos inconvenientes em se tratando de construção da narrativa, da mesma forma que a incômoda presença de um comentador externo ao relato fílmico – para “remendar” a ausência de uma inteligibilidade autônoma das primeiras narrativas cinematográficas –, os intertítulos interrompiam o fluxo contínuo das imagens, apresentando-se como uma solução pouco adequada ao projeto de um cinema narrativo.

No período correspondente à construção da “linguagem clássica” até o surgimento do “cinema sonoro”, em 1927,<sup>28</sup> os intertítulos estruturavam-se, como vimos, a partir de palavras e frases impressas que, fotografadas, eram incorporadas ao filme como parte integrante da narrativa, pontuando-a de forma estratégica e localizada, onde uma explicação se fizesse necessária. O emprego institucionalizado dos intertítulos conferia-lhes algumas funções básicas para o trabalho de evolução da narrativa, entre estas: a apresentação do conteúdo escritural das “falas emitidas” pelos protagonistas;<sup>29</sup> a descrição do fato gerador de determinadas ações de uma cena; a contextualização do espectador no espaço e no tempo da narrativa; e a materialização da “voz em *off*” do “mega-narrador fílmico” – entidade teórica, proposta por Gaudreault em seu “sistema do relato fílmico”, e implícita ao universo diegético da narrativa cinematográfica.<sup>30</sup>

Estas formas pragmáticas de utilização da palavra por meio dos intertítulos inseridos e justapostos aos planos, conforme enumeradas acima, consistiam naquilo que poderíamos definir como o emprego convencional do recurso dos intertítulos, que chamaremos de “clássico”. Na tentativa de se explorarem ao máximo as potencialidades e especificidades do meio cinematográfico, podem-se apontar algumas ocorrências importantes da subversão de seu emprego “clássico” ou “convencional”, entre elas a utilização dos intertítulos não somente como um recurso necessário à evolução da narrativa, mas altamente integrado a sua estrutura, e valendo-se das características específicas do meio, ou seja, a dinâmica, o movimento, o fluxo, a métrica e o ritmo de evolução das imagens. Este procedimento visava à preservação

---

<sup>28</sup> “[...] O aparelho do americano Lee de Forest, de gravação magnética em película (1907), que permite a reprodução simultânea de imagens e sons, é comprado em 1926 pela Warner Brothers. A companhia produz o primeiro filme com música e efeitos sonoros sincronizados – Don Juan, de Alan Crosland, o primeiro com passagens faladas e cantadas – O cantor de jazz (1927), também de Crosland, com Al Jolson, grande nome da Broadway, e o primeiro inteiramente falado – Luzes de Nova York, de Brian Foy (1928).

CONSOLIDAÇÃO - Em 1929 o cinema falado representa 51% da produção norte-americana. Outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, começam a explorar o som. A partir de 1930, Rússia, Japão, Índia e países da América Latina recorrem à nova descoberta..” (Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/historia>>. Acesso em: 08 maio 2007).

<sup>29</sup> Geralmente, no cinema mudo, não encontramos diálogos longos entre os personagens, os quais sendo necessariamente intermediados pelos *intertítulos* provocariam uma fragmentação muita elevada na continuidade da narrativa, e conseqüentemente um comprometimento de sua diegese.

<sup>30</sup> CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 69-72

do estado latente de consciência do espectador, proporcionado pela ampliação do caráter diegético da narrativa, na qual este se encontrava “mergulhado” ao vivenciar a experiência estética proporcionada pela ficção projetada na tela – casos exemplares desse emprego criativo dos intertítulos podem ser observados em filmes realizados pelos cineastas Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Friedrich Murnau e Fritz Lang, respectivamente, os dois primeiros representantes do movimento de vanguarda da escola soviética, e os dois últimos da escola alemã – assunto que será desenvolvido no terceiro e no quarto capítulos desta dissertação.

### 1.3 As palavras cenográficas: palavras materializadas no espaço cênico e tratadas como objetos de cena

Ainda durante o período do “cinema mudo”, observa-se uma variante do conceito de intertítulo, cuja ocorrência se intensifica com o objetivo de atenuar os “ruídos” ocasionados com a inserção destes entre os planos e evitar e/ou atenuar o efeito antidiegético dos intertítulos: as *Palavras Cenográficas* – palavras, frases e textos que, materializados no espaço cênico, realizavam funções informativas importantes para a evolução da narrativa, sem comprometer, contudo, a dinâmica do fluxo narrativo.



**Figura 1** - Ocorrência contemporânea: exemplo de Palavras Cenográficas no filme *Moulin Rouge*/Australia\_USA/2001/Baz Luhrmann

Essas *palavras* ou *textos cenográficos* apresentavam-se, ou melhor, apresentam-se – pois consistem em um recurso para o discurso narrativo cinematográfico que não se torna obsoleto com a evolução da linguagem, podendo ser ainda encontradas em produções cinematográficas contemporâneas – materializadas, como reportagens/anúncio de um jornal, bilhetes, cartazes ou inscrições realizadas sobre algum suporte naturalmente presente no espaço cenográfico e ocorrem, na maior parte das vezes, segundo o conceito de “câmera” ou “plano subjetivo”<sup>31</sup> do protagonista de uma determinada ação. Portanto, as informações promovidas pela “voz” do “mega-narrador fílmico” surgem na tela como parte integrante da cenografia, materializada na forma de textos e/ou palavras que, manuscritas, gravadas, datilografadas ou impressas em editoriais, passam a fazer parte da visualidade do quadro cinematográfico [*frame*], podendo ainda estar ou não dotadas de movimento, e assim, ao contrário dos intertítulos, contribuir para a manutenção do caráter diegético da narrativa fílmica.

O vigor das soluções encontradas para o emprego das palavras cenográficas foi, em grande parte, corrompido com a implementação do “cinema sonoro”, a partir de 1927. Entretanto, o recurso das palavras/frases materializadas no espaço cênico como “objetos de cena” não se esgotou, mas passaram a ser empregadas em menor frequência e mediante soluções pouco criativas, se comparadas à fase áurea de aplicação deste recurso no período das vanguardas, nos anos 1920. Dentre os cineastas desse período, destaca-se F. W. Murnau, representante da vanguarda alemã, que se notabilizou pela economia no uso de intertítulos e pelo emprego criativo das palavras cenográficas no contexto das narrativas cinematográficas.

#### **1.4 O “interpretante” e a “palavra-relais”, funções fundamentais das legendas no processo narrativo cinematográfico**

Diferentemente do ocorrido com as palavras cenográficas, o surgimento e a consequente expansão do “cinema sonoro” a partir de 1927, contribuíram para a progressiva “extinção”<sup>32</sup> dos intertítulos. Contudo, nesse momento, um problema relacionado à tradução dos diálogos e das vozes presentes na narrativa assume novas proporções, facilmente

<sup>31</sup> *Subjetiva, tomada subjetiva* ou *plano subjetivo*. Tomada na qual a imagem projetada consiste do ponto de vista ou ângulo de visão de determinado personagem. Com esse tipo de enquadramento, o espectador deixa de visualizar o filme com os seus próprios olhos, ou seja, através de um olhar externo, chamado de *Plano Objetivo*; e incorpora um olhar pertencente a um outro, um olhar definido dentro da própria ação, ou seja, o olhar de um determinado personagem da sequência da narrativa.

<sup>32</sup> Os Cartões de Texto contendo diálogos foram paulatinamente substituídos pelo registro sonoro das falas com a implementação dos recursos sonoros de captação e reprodução no cinema.

contornáveis na era dos intertítulos: seja por meio da remoção do conteúdo do texto original, sua tradução, filmagem e sua reinserção no corpo do filme, ou ainda, por meio de um comentarista que realizava a tradução/interpretação simultânea dos intertítulos originais.

Uma solução para o problema surgiu em 1909, quando M. N. Topp registrou a patente de um dispositivo que realizava uma rápida projeção de textos que operavam como legendas para *moving pictures*. Com este método, o projecionista, utilizando um *sciopticon* – uma espécie de projetor de *slides* –, apresentava as legendas como subtítulos na tela de projeção, logo abaixo dos intertítulos.

Apesar das tentativas de manter esta técnica, o método ótico de *legendagem*<sup>33</sup> – que consiste na sobreposição dos textos copiados fotograficamente à película – tornou-se o mais comum até a década de 1930, a partir da qual outros processos<sup>34</sup> tecnicamente mais sofisticados foram desenvolvidos e implementados.

Solução muito comum nos países em que a língua falada pela audiência não coincide com a da narrativa de determinadas produções cinematográficas, as legendas operam como um “interpretante” dos diálogos na narrativa fílmica. O interpretante, segundo Eco,

É o mecanismo semiótico através do qual o significado é predicado de um significante. Diz-se interpretante qualquer outro signo ou complexo de signos [seja qual for a substância da expressão em que se realize a sua forma da expressão] que traduz o primeiro signo em circunstâncias adequadas.<sup>35</sup>

Considerando que se tem “interpretante” todas as vezes que se tem mediação, as legendas, portanto, ocorrem como um interpretante para as falas e os diálogos da narrativa fílmica. Além disso, simultaneamente, ocorrem segundo uma outra função fundamental no processo de evolução da narrativa, essa baseada no conceito de “palavra-*relais*”, termo cunhado por Roland Barthes, em *A retórica da imagem*<sup>36</sup> segundo o qual são duas “as funções da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica”, a primeira de fixação,

<sup>33</sup> Termo técnico utilizado pelas empresas brasileiras de pós-produção cinematográfica, para definir o processo de inserção de legendas nas cópias positivas que serão distribuídas para projeção nas salas de cinema.

<sup>34</sup> Processos *Mecânicos e Térmicos* [1930], *Químico* [1932] e *Laser* [1988]; uma descrição sucinta desses processos pode ser obtida no *site* <[www.transedit.st/history](http://www.transedit.st/history)>, ou mais detalhadamente nas referências nele indicadas.

<sup>35</sup> “[...] 1. Segundo esta definição, o interpretante pode ser um outro signo da mesma semia [um sinônimo]; um signo de outra semia que use a mesma substância da expressão [um termo equivalente numa língua estrangeira que, porém, tem uma outra forma de expressão]; um signo de semias com substância expressiva diversa [um desenho, uma cor]; um objeto assumido como signo; uma definição intencional das propriedades atribuídas comumente ao pressuposto objecto do signo, isto é, uma definição intencional mais ou menos completa das componentes semânticas do semema correspondente; um aspecto destas componentes, adequado para substituir o signo num contexto dado; uma conotação emotiva ou intelectual de tal maneira associada àquele signo que se torna, no contexto, o substituto adequado e assim por diante” (ECO. *O Signo*, p. 154).

<sup>36</sup> BARTHES. *A retórica da imagem: a mensagem lingüística. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, p. 31-35.



[...] toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. [...] Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas. [...] A função denotativa corresponde a uma fixação de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, através da nomenclatura.

E a segunda de *relais*,

A função de *relais* é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la, sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (na maioria das vezes um trecho de diálogo) e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmentos de um sintagma mais geral. Assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese [...]. Rara na imagem fixa, essa palavra-*relais* torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na seqüência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém.

Todavia, as legendas consistem em um elemento “estranho” ao processo diegético de uma narrativa cinematográfica autônoma, uma vez que, sobrepostas às imagens, não fazem parte do corpo fílmico original; ou seja, trata-se de elementos posteriormente adicionados às imagens, por meio de um processo denominado *copiagem*,<sup>37</sup> e que se apresentam praticamente como um “ruído” para a composição visual do quadro cinematográfico.

No caso das legendas, as palavras e os caracteres apresentam-se desprovidos das especificidades de um meio dinâmico, constituindo-se em uma solução de caráter essencialmente pragmático e funcional. As tipologias adotadas no processo de *legendagem* privilegiam as características relacionadas essencialmente à legibilidade de seus caracteres, além de uma busca pela maior neutralidade possível para com a imagem, ou melhor, pela menor interferência que se possa alcançar na composição do campo visual do quadro cinematográfico original.

Considerando as legendas no contexto da evolução da narrativa cinematográfica que tem por objetivo ser autônoma, surgem algumas aporias: Devem-se considerar as legendas como elementos dotados de uma natureza “extrafílmica”? Considerando-se alguns aspectos culturais, como a natural convivência, por parte de determinado público espectador com produções cinematográficas cuja língua difere da sua, o estranhamento proporcionado pela presença de legendas em filmes exibidos em língua distinta dessa audiência seria atenuado? Contudo, pode-se afirmar que o caráter paradoxal das legendas para com a diegese narrativa

---

<sup>37</sup> Termo técnico utilizado no meio de pós-produção cinematográfico e que consiste na produção em série das várias cópias produzidas para a distribuição e exibição dos filmes em circuito comercial de cinema.

decorre da inserção de um elemento “estranho” ao corpo do filme, posicionando as legendas entre o rompimento e/ou a atenuação do caráter diegético da narrativa e a necessidade fundamental de sua presença como interpretante dos signos verbais emitidos para evolução da narrativa.

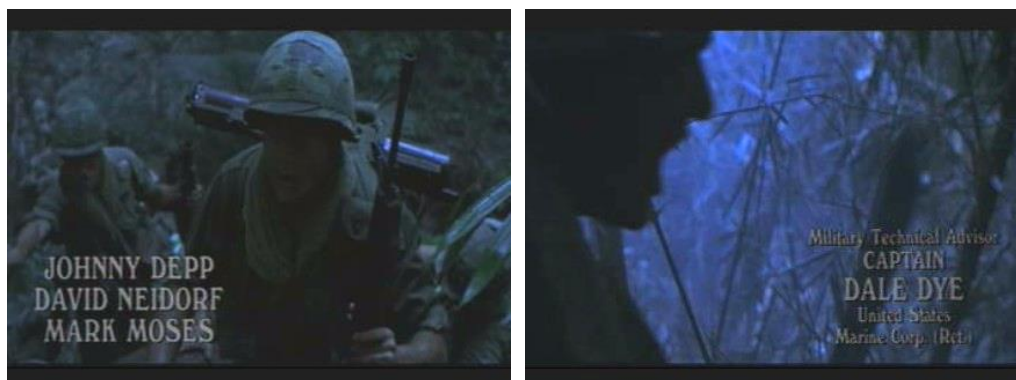
Outra questão crucial, mas que não cabe ser desenvolvida neste estudo, relaciona-se com a importância dos elementos da prosódia [variação na intensidade, entonação, duração e ritmo] das falas interpretadas pelas legendas, que, operando conjugadas e em sincronia com o texto impresso sobre o corpo das imagens, materializam na consciência da audiência a emoção presente nas falas. Diante disso, pode-se concluir que o processo de legendagem, essencialmente, está submetido a dois dos principais conceitos: a “legibilidade” e a “leiturabilidade”,<sup>38</sup> uma vez que as legendas devem interferir o mínimo possível na visualidade da imagem fílmica [neutralidade] e, sobretudo, privilegiar seu caráter funcional no processo de intermediação das falas presentes na narrativa, textos e palavras presentes como *palavras cenográficas* [funcionalidade].

## 1.5 Os letreiros principais e a ficha técnica

Entre as principais ocorrências da palavra identificadas em um meio cinematográfico, existem duas outras que, assim como a supracitada legenda, também apresentam o funcionalismo como o caráter dominante sobre os demais. Entre estas se encontram os letreiros principais – também chamados de “créditos de apresentação”, “créditos de abertura”, ou ainda *opening titles* –, que consistem na simples aplicação direta de palavras sobre as imagens que já fazem parte do prólogo da narrativa fílmica. Estas palavras, na maior parte das vezes, encontram-se desprovidas de outras intenções que não sejam de fundamentalmente informar de maneira objetiva e direta o título do filme, o nome do diretor, do diretor de fotografia, dos produtores, dos atores principais, entre outros; e tudo isso ocorrendo imediatamente no início da narrativa principal.

---

<sup>38</sup> A *legibilidade* é, de acordo com Caplan, “a habilidade do usuário em discriminar e reconhecer letras e números. Fatores que influenciam a legibilidade: o contorno, a cor e a qualidade da reprodução”. Em contrapartida, a *leiturabilidade* consiste na “facilidade de leitura de palavras e números, assumindo-se que os caracteres são legíveis individualmente. Afetam a leiturabilidade o uso de caixa alta ou baixa, espaçamento, margens e layout” MORAES; BALSTER; HERZOG. *Legibilidade das famílias tipográficas*, p. 7, 21.



**Figura 2** - Frames do “letreiro principal” do filme *Platoon*/UK\_USA/1986/Oliver Stone

A outra ocorrência corresponde à “ficha técnica” dos filmes, que consiste em uma listagem de todas as funções técnicas e executivas associadas aos nomes dos profissionais envolvidos em determinada produção cinematográfica. Geralmente, na cinematografia contemporânea, essa “ficha técnica” apresenta-se como créditos finais, que se localizam imediatamente após o término do filme. Contudo, houve um período no cinema em que estas ocorriam antes do início da narrativa, confundindo-se com os créditos de abertura.



**Figura 3** - Esq.: ficha técnica localizada antes do início do filme *Don Juan*/USA/1926/Alan Crosland; dir.: ficha técnica localizada após o final do filme *Platoon*/UK\_USA/1986/Oliver Stone

Apesar do caráter essencialmente funcional destas duas ocorrências – letreiros principais e créditos finais, observa-se, em algumas delas, um cuidado mais acurado na escolha da tipografia a ser empregada na sua composição. Nesses casos, a premissa consiste em selecionar uma paleta de famílias tipográficas a partir do seu aspecto formal, ou melhor, da grafia das letras que compõem as palavras dos letreiros e dos créditos finais. O objetivo, então, consiste na exploração do caráter icônico das palavras, na tentativa de fazer com o que a própria morfologia gráfica de seus caracteres carregue consigo parte dos aspectos iconográficos dominantes nas imagens ou evoque, na audiência, o conceito e/ou universo no

qual será ou foi ambientada a narrativa. Nesses casos, observamos uma subversão da natureza dominante do aspecto funcional sobre o formal, ainda que, na maioria das vezes, o primeiro aspecto tenha prevalecido sobre o segundo.



**Figura 4** - Ocorrência contemporânea: fragmentos dos letreiros principais localizados no início do filme *Fallen/USA/1998/Gregory Hoblit*



**Figura 5** - Ocorrência contemporânea: fragmentos da ficha técnica localizada após o final do filme *Moulin Rouge!/Austrália\_USA/2001/Bas Luhrmann*

## 1.6 As “sequências de abertura”: um caso particular dos letreiros principais de apresentação dos créditos

Na categoria dos letreiros principais, observa-se a ocorrência de um caso particular de grande importância para o conjunto do produto fílmico total: trata-se das “sequências de introdução/apresentação de créditos”, ou simplesmente “sequências de abertura”. Estas consistem em “micronarrativas”, “filmes” curtíssimos, ou melhor, pequenas sequências de planos com pouco mais de dois a três minutos de duração, “anexados” ao corpo da narrativa cinematográfica principal. Geralmente, trata-se das primeiras sequências de imagens projetadas, logo após os *trailers* e *merchandising*, que apresentam uma relação iconológica, mas nem sempre literal, direta e imediata, com o conteúdo da narrativa principal. Assim como os “créditos finais/fichas técnicas”, as “sequências de abertura” consistem em um elemento periférico ao corpo da narrativa cinematográfica principal.

O quadro a seguir permite visualizar a estrutura de projeção de uma produção cinematográfica contemporânea, geralmente apresentada nas salas dos circuitos comerciais de cinema:

	<i>Letreiros Principais [Opening Titles]</i>	<i>Narrativa Cinematográfica Principal</i>	<i>Ficha Técnica</i>
<i>Merchandising e Trailers</i>	<i>Sequência de Introdução de Créditos</i>		<i>Créditos Finais</i>

A característica fundamental das sequências de abertura que as particulariza entre as demais variantes dos letreiros principais de apresentação dos créditos consiste na incorporação das especificidades da linguagem cinematográfica à sua estrutura composicional e narrativa no processo de veiculação da informação contida nos créditos. Em muitos casos, estas informações textuais são sobrepostas a uma série sintagmática linear que se revela integralmente a partir da sua evolução no tempo, ou seja, palavras e signos gráficos sobrepostos a um conjunto justaposto de planos de imagens dinâmicas. As sequências de abertura que normalmente se encontram formadas pela composição híbrida de elementos verbais sobrepostos às imagens objetivam, além de informar a sua audiência, entre outros: o título do filme, seus produtores, diretores e atores principais, pretendem também delinear o horizonte temático, psicológico e dramático a ser desfiado posteriormente pela narrativa fílmica principal; mesmo que esse processo se estabeleça por meio do estímulo da percepção dos espectadores segundo um processo semiológico subliminar.

Decorrentes desse modelo de construção que estrutura as sequências de abertura e guiadas pela busca de uma consonância com os aspectos dominantes da temática proposta pela narrativa fílmica principal, as sequências de abertura tornam-se dotadas de uma capacidade de criação de sentido tal que as permite ultrapassar o caráter pragmático e estritamente funcional estabelecido na maioria das ocorrências dos letreiros principais das produções cinematográficas. Considerando que essa consonância com o conteúdo temático da narrativa principal materializa-se na coerência temática de sua iconografia, na morfologia gráfica da tipografia escolhida para o registro das palavras inseridas sobre as imagens, no tempo de duração e no ritmo de justaposição desses planos de imagens dinâmicas. Com isso, a função das sequências de abertura passa a ser, além de informar sobre os principais nomes envolvidos na produção de determinado filme, também a de sinalizar aos espectadores a essência do conteúdo que será desenvolvido durante a evolução da narrativa principal, mesmo que esta se estabeleça por meio de signos flutuantes, que dependam da evolução integral desta narrativa principal para que seus significados possam “decantar”. Portanto, o que se pretende com as sequências de abertura é atingir a esfera da exposição da síntese do conteúdo fílmico, mediante a evolução de uma “micronarrativa”, que se estrutura sem os elementos de mediações próprios do cinema narrativo, ou seja, uma edição de imagens que se baseiam nos conceitos, procedimentos e princípios fundamentais da montagem expressiva/ideológica da Escola soviética.

Sobre as sequências de abertura, Machado observa que:

Mas a verdade é que o cinema, em razão de sua insistência na vocação realista, jamais conseguiu assimilar essas inovações gráficas e plásticas às suas próprias estruturas figurativa e narrativa e essa é a razão por que, depois de três ou quatro minutos de estonteante modernidade, por ocasião dos créditos de apresentação, os filmes retornam monotonamente a modelos dramaturgicos e pictóricos típicos do século XIX. Os cinemas de Hans-Jürgen Syberberg, Peter Greenaway e o Lars Von Trier [...] são algumas exceções solitárias.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> MACHADO. *A televisão levada a sério*, p. 198.



**Figura 6** - Sequência de Introdução de Créditos do filme *Seven – Os Sete Crimes Capitais* (*Seven*/EUA/1995), de David Fincher, desenvolvido pelo designer americano Kyle Cooper. [01/03]









**Figura 8** - Sequência de introdução de créditos do filme *Seven – Os Sete Crimes Capitais* (*Seven/EUA/1995*), de David Fincher, desenvolvido pelo designer americano Kyle Cooper. [03/03]

Deve-se observar que as sequências de abertura, mediante seus aspectos formal, estrutural e semiológico, tornam-se capazes de esboçar uma determinada atmosfera sensorial, além de evocarem subliminarmente nos espectadores determinadas sensações, preparando-os para o conteúdo que será desfiado com a evolução da narrativa cinematográfica principal.

Por consistirem em um sintagma de caráter alegórico – afinal se apresentam como uma ficção que não ocorre de forma literal, em que cada pormenor tem um valor simbólico que faz alusão à narrativa principal que se segue –, as sequências de abertura estabelecem, a partir do horizonte de percepção semiológico de sua audiência, uma síntese audiovisual do conteúdo e/ou do gênero narrativo posposto, trazendo à luz e/ou sinalizando para o gênero e/ou caráter dominante da narrativa. Mas, devido ao seu aspecto “incompleto” de significação, e por não fazerem efetivamente parte da construção do processo narrativo principal, tem-se que, na maioria das vezes, as sequências de abertura são pouco percebidas pelos espectadores menos atentos. Paradoxalmente, deve-se considerar que esse elemento exerce uma função importante no processo de “catalisação das sensações” que serão evocadas no espectador durante a evolução da narrativa fílmica principal. Desse modo, as sequências de abertura configuram um elemento de “passagem” da audiência através do “espaço concreto”, no qual essa mesma audiência se encontrava inserida antes do início da projeção, e o “espaço ficcional” da narrativa cinematográfica, realizando assim um processo de “catalisação das sensações” dos espectadores, ou mesmo uma “pressurização sensorial” em direção à imersão da audiência no universo ficcional da narrativa, conduzindo-o para o processamento de sua diegese.

As primeiras ocorrências das sequências de abertura, como um formato específico dos letreiros principais, surgiram na década de 1950, realizadas pelo designer americano Saul Bass, em filmes como: *O homem do braço de ouro* [*The Man With the Golden Arm*, 1955, Otto Preminger], *Um corpo que cai* [*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock], *Intriga internacional* [*North by Northwest*, 1959, Alfred Hitchcock] e *Psicose* [*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock]. Antes desse período, não se pode caracterizar a apresentação dos letreiros principais como “sequências”, uma vez que os elementos específicos da linguagem cinematográfica, o caráter cinemático das imagens e as tipografias dinâmicas, não se encontram incorporados a sua estrutura como elementos de retórica.

Assim, realizada essa ligeira incursão pseudotaxionômica às principais ocorrências do registro gráfico da palavra no cinema, na qual foram introduzidas definições fundamentais e/ou necessárias à compreensão do emprego destes termos na redação dos demais capítulos que se seguem, podemos seguir adiante, sem preocupação com possíveis desvios de significados ou equívocos na compreensão da definição destes no contexto das análises iconográficas e/ou iconológicas desenvolvidas mais à frente.

## CAPÍTULO II: O REGISTRO GRÁFICO DA PALAVRA, COMO ELEMENTO DE EXPRESSÃO SIMBÓLICO/ICÔNICO, NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS E LITERÁRIAS DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS

Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no coup de dês as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. [...] Mas justamente através disso é possível reconhecer a atualidade daquilo, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. [...] E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.<sup>40</sup>

De acordo com nossa hipótese, o emprego do registro gráfico da palavra como elemento de retórica na cinematografia do Cinema das Vanguardas não se justifica somente com as limitações impostas pela ausência de recursos tecnológicos associados à captação, edição, sincronização e amplificação dos elementos sonoros à imagem filmográfica, lembrando que essa se trata de uma filmografia situada em um período conhecido, não por acaso, como Cinema Mudo. Mas, também, por consistir na forma como empregavam a palavra grafada em alguns casos, uma variante da manifestação poética dos conceitos das diversas vertentes artísticas/literárias das vanguardas artísticas aplicados ao meio cinematográfico. Influência essa à qual a produção cinematográfica do período possivelmente encontrou-se submetida, e ainda encontra ressonância na contemporaneidade.

Com o intuito de se verificarem as possíveis ressonâncias/influências do conceito de palavra-imagem, originário nas variantes poéticas das vanguardas, no cinema – uma mídia dinâmica e de caráter essencialmente imagético –, faz-se necessário um levantamento das origens e ocorrências das aplicações deste conceito na produção artística nessa passagem do

---

<sup>40</sup> BENJAMIN. Guarda-Livros Juramentado. In: *Obras Escolhidas II*: Rua de Mão Única, p. 27-28.

século XIX ao XX, assim como nas produções literárias nas quais se observam ocorrências de signos visuais nas mídias de caráter originalmente verbal.

No entanto, inicialmente, essa aproximação pode parecer paradoxal, se considerarmos o fato que,

As inovações griffithianas, apesar de contemporâneas do cubismo e da desarticulação do espaço renascentista na pintura, situam-se todavia numa outra esfera, nada tendo em comum com as revoluções que se processam nas artes e literatura do começo do século; pode-se dizer que lhes são francamente hostis. Griffith jamais pretendeu problematizar as convenções da representação; ele buscava, pelo contrário, criar uma legislação que permitisse resgatar a produtividade das formas “elevadas” e tradicionais de cultura.<sup>41</sup>

Para efeito de análise, o *corpus*<sup>42</sup> em questão consiste de uma filmografia que compreende filmes experimentais, sendo alguns deles narrativos, outros não narrativos; estes primeiros construídos de acordo com um discurso cinematográfico instituído tanto segundo os princípios fundamentais da montagem clássica, quanto a partir de sua variante formal, a montagem dialética. Além do fato de que esta filmografia se concentra em um período entre, aproximadamente, 1920-1930; quando o cinema já havia atingido a sua “maioridade” como veículo de expressão na construção de um discurso narrativo clássico, portanto, motivo de interesse de alguns dos principais artistas vanguardistas, para a realização de suas pesquisas estéticas intersemióticas.

## **2.1 O cinema e a invenção da vida moderna: modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**

A arte das vanguardas históricas não nasceu como uma evolução da arte do século XIX, mas, de fato, a partir de uma ruptura com uma unidade ideológica, espiritual e cultural dos valores burgueses daquele século. Considerando que a arte e a literatura são um reflexo da realidade, é natural que, num período como aquele, a “realidade” se tornasse o motivo central

---

<sup>41</sup> MACHADO. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*, p. 112.

<sup>42</sup> *O Gabinete do Dr. Caligari/1919/Ale/Robert Wiene, Dr. Mabuse parte I: O Jogador/1922/Ale/Fritz Lang, Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/1922/Ale/Fritz Lang, Fausto/1926/Ale/F. W. Murnau, Metropolis/1927/Fritz Lang, Aurora/1927/USA/F. W. Murnau, Woman in The Moon/1929/Ale/Fritz Lang, Câmera Olho/1924/URSS/Dziga Vertov, A Greve /1924/ URSS/Sergei Eisenstein, Outubro/1927/URSS/Sergei Eisenstein, Le Retour à la Raison/1923/Fra/Man Ray, Emak-Bakia /1926/ Fra/Man Ray e Les Mystères Du Château Du Dé/ 1929/Fra/Man Ray.*

até mesmo na produção estética, da poesia às artes figurativas.<sup>43</sup> Uma evocação da “poética da realidade”, na qual

[...] a arte não pode ser nada mais que uma representação objetiva da “realidade”, uma expressão não deformada dela... A arte consiste tão somente em saber encontrar a expressão mais completa da “coisa” representada. [...] a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo com os aspectos mais imediatos e cotidianos... nada de representação de evocação históricas, nada da beleza convencional dos padrões clássicos.<sup>44</sup>

Não obstante, outra condição, não menos determinante para o surgimento das vanguardas históricas, influenciou a formação das ideologias manifestas nas artes desse período. Na passagem do século XIX para o XX, e durante as primeiras décadas deste último, decorreram mudanças substanciais no cotidiano das grandes metrópoles que inscreveram na humanidade uma revolução do “olhar”, uma alteração substancial na percepção sensorial do indivíduo; segundo Singer, “o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial”.<sup>45</sup>

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.<sup>46</sup>

“A modernidade estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo”,<sup>47</sup> e a consequência deste “hiperestímulo”, ou melhor, desta “nova intensidade de estimulação sensorial”, está intimamente associada às inúmeras inovações tecnológicas implementadas durante as últimas décadas do século XIX e primeiras do XX. Desse hiperestímulo decorrem manifestos nas produções artísticas e literárias das vanguardas, a materialização do conceito de arte total, da qual ressoam estes sintomas na forma de um rompimento das fronteiras entre as artes, e, presente no âmago dessa ideia, encontra-se a potencialização da dicotomia entre o

<sup>43</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 05 e 07.

<sup>44</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 10 e 12.

<sup>45</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 116.

<sup>46</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 116.

<sup>47</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 139.

caráter simbólico/icônico da palavra grafada, ou seja, o aspecto *verbovisual* do signo verbal como elemento de retórica no processo de construção/desconstrução de sentido.



**Figura 9** - Fotografia da 5th Avenue e 23rd Street, Nova York, aprox. 1900.

Fonte: SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 119.

### 2.1.1 Paisagem com cartaz:<sup>48</sup> a visualidade do espaço urbano das grandes metrópoles na passagem do século XIX ao XX

Durante o último quartel do século XIX, os cartazes coloridos de artistas gráficos como Jules Chéret (1836-1933),<sup>49</sup> Eugene Grasset (1841-1917) e de tantos outros, tornaram-se parte integrante do ambiente parisiense. Isso decorreu basicamente de duas situações: os aperfeiçoamentos técnicos introduzidos no início da década de 1870 – que propiciaram uma redução nos custos de produção gráfica, mais especificamente, na técnica de impressão litográfica colorida e, conseqüentemente, tornando-a mais atrativa como meio promocional – e, logo em seguida, por intermédio das leis liberais de 1881, ocorre um abrandamento do controle sobre os meios de comunicação por parte do Estado. Essas condições prepararam o

<sup>48</sup> Peça gráfica de comunicação visual, pertencente à natureza informativa ou promocional, disposta em espaços públicos abertos ou fechados; baseia-se na elaboração de uma visualidade estruturada a partir de uma mensagem verbal e/ou visual sintéticas e precisas, com o objetivo de informar sobre produtos, serviços ou eventos de toda e qualquer natureza.

<sup>49</sup> Segundo, Verhagen, a princípio, artistas como Chéret eram chamados exclusivamente para desenhar cartazes promocionais de casas de espetáculos, cafés-concerto, *musichalls*, circos e hipódromos, resultado da florescente indústria do entretenimento em Paris; posteriormente essas demandas desdobraram-se para anúncios de produtos alimentícios e bens de consumo (VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 156).

caminho para um intensificado aumento da produção e disseminação de anúncios na França. Em Verhagen,<sup>50</sup> sobre as ocorrências de cartazes no ambiente urbano da Paris fim-de-século, pode-se ter a dimensão da intensidade dos investimentos nessa mídia, tratada por alguns como “aquela arte volúvel e degenerada”: “comentaristas da época ficaram impressionados com a quantidade de cartazes ao seu redor”, segundo D’Avenel, “cartazes valendo 25 milhões de francos eram afixados todos os anos na França, um milhão e meio deles somente em Paris.”

Não obstante, outros procedimentos da ordem da “legislação de posturas municipal” contribuíram para modificar a paisagem urbana da “Paris fim-de-século”,<sup>51</sup>

Em 1884, o conselho municipal anunciou que as superfícies pertencentes à municipalidade estariam disponíveis para serem alugadas. Outras áreas foram criadas. Na virada do século, os bulevares foram ornamentados com colunas Morris (colunas para cartazes de publicidade); e a partir de 1874 os bondes elétricos que transportavam passageiros para áreas afastadas da cidade também passaram a ostentar anúncios. [...] Com graus variáveis de entusiasmo, jornalistas registraram que os cartazes estavam aparecendo em todos os lugares, clamando por atenção e transformando a paisagem urbana com suas imagens vistosas e cores brilhantes.<sup>52</sup>

Definitivamente, procedimentos como esses ocorridos em Paris determinaram a transformação da fisionomia do ambiente urbano das grandes cidades, mediante a homologação oficial da onipresença dos reclames publicitários na paisagem urbana das grandes cidades da Europa e da América. Deve-se ressaltar que, nesse momento, os cartazes representaram tanto “uma expressão do surgimento da cultura de massa na França” quanto o elemento “catalisador no desenvolvimento de novas formas dessa cultura”.<sup>53</sup>

As opiniões sobre a visualidade dos reclames publicitários, assim como a sua onipresença no ambiente urbano das grandes cidades, dividiam-se entre os intelectuais da época, que faziam, de um lado, veementes apologias e, de outro, conservadoras críticas nada moderadas sobre o tema: “O cartaz teve muitos defensores, mas o pleito em seu favor teve que ser renovado por cada um deles, sempre sustentado com referencia a uma linhagem improvisada de arte erudita ou a outras formas culturais recentemente elevadas”.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 157.

<sup>51</sup> MEGGS. *Meggs’ History of Graphic Design*, p. 195.

<sup>52</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 155-156.

<sup>53</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 157.

<sup>54</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 165.

Na visão de conservadores como D’Avenel, os cartazes consistiram em “uma presença intrusa na cena pública, estimulando a vaidade do homem e incitando os sentidos”,<sup>55</sup> além de representarem “uma ameaça obscura para a integridade da sociedade de classes”. Contudo, as críticas mais contundentes foram pelo comentarista e escritor de ficção, Maurice Talmeyr, cujo artigo sobre o cartaz foi publicado em *La Revue des Deux Mondes*, uma revista da direita moderada. De acordo com o relato de-Verhagen,

O artigo, no entanto, não tinha nada de moderado. Em termos estridentes, o autor pintou o cartaz como um símbolo, poderoso e alarmante, da sociedade industrial moderna: “Nada... é mais violento em sua modernidade, nada pertence de modo tão insolente ao presente” (p.201). Ele admitiu admirar os cartazistas, Chéret em particular, e reconheceu o poder de sedução de seus desenhos. Mesmo assim, o cartaz era uma presença perversa no ambiente moderno. Na brevidade de sua presença, ele refletia o ritmo frenético da vida urbana, à qual deu um arremate de loucura quanto assaltou os moradores da cidade com um bombardeio de mensagens não solicitadas. [...] O cartaz se situava, na visão de Talmeyr, como uma destilação dos excessos da sociedade contemporânea, e como tal estava inextricavelmente ligado a outras tendências e criações recentes. Era comparável, ele achava, à Torre Eiffel, ao gramofone e à luz elétrica, como fizeram, uma inventividade que havia perdido suas amarras na tradição e se tornado aleatória e sem princípios. [...] que Talmeyr via como uma intrusão agressiva na paisagem urbana. O cartaz era uma irrupção não autorizada, que interpelava o observador casual e minava sua reserva com insinuações de familiaridade e prazer.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 157.

<sup>56</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 166, 167 e 170.





**Figura 10** - Fotografia da Times Square, Nova York, 1909

Fonte: SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 118.

Do outro lado, insurgiram-se os escritores de esquerda, que não hesitaram em endossar a prática da produção e divulgação dos cartazes. Na imprensa anarquista, Félix Fenéon argumentava que a visualidade dos cartazes encontrava-se elevada à condição de arte; obviamente, faltavam-lhes “os ornamentos do gosto oficial, mas tinha uma vitalidade que não se comparava à pintura de Salão e o grande mérito de ser visível para todos.” Finalizando com a recomendação de que seus leitores deveriam arrancá-los dos muros, onde estavam fixados, para usá-los como adornos em suas casas.<sup>57</sup> Nos argumentos de Maindron,

*O cartaz era um item de colecionador, um afresco moderno, um instrumento de ensino e um veículo para a gaieté française [...] uma tradição nacional de festividade e humor públicos, da qual la fête galante do século XVIII e sua representação na pintura rococó eram expressões especialmente refinadas.*<sup>58</sup>

<sup>57</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 158.

<sup>58</sup> VERHAGEN. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 161.



**Figura 11-** Fotografia da Rue St. Jacques, Paris, 1906

Fonte: FRASCINA. *Realismo e Ideologia: Uma Introdução à Semiótica e ao Cubismo*. In: HARRISON *et al.* (Org.). *Primitivismo, Cubismo, Abstração*, p. 98.

Os cartazes consistiram na síntese expressiva da vida sociocultural e econômica da sociedade moderna na transição do século XIX ao XX, evocando olhares de todos os cantos, clamando por atenção e realmente transformando a fisionomia do ambiente urbano das grandes cidades com sua onipresença, competindo entre si no intuito de atrair consumidores para os produtos e público para os entretenimentos;<sup>59</sup> conotavam tanto a transgressão estabelecida pelas novas formas de cultura, que se desenvolviam no cotidiano das grandes metrópoles, quanto a expressão do surgimento da cultura de massa não somente na França, como nos demais países da Europa Ocidental, assim como na América; operando como um elemento catalisador no desenvolvimento destas novas formas de cultura, e apresentando-se como um sinal de amplas mudanças na sociedade moderna.

<sup>59</sup> HOLLIS. *DESIGN GRÁFICO: Uma História Concisa*, p. 05 e 85.

## 2.2 A estruturação do campo visual dos cartazes produzidos no final do século XIX e início do XX

A visualidade dos cartazes, durante as últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, confere a eles uma ressonância expressiva da vida econômica, social e cultural das grandes metrópoles do mundo moderno.

Contudo, até meados dos anos 1870 – com o aperfeiçoamento dos processos litográficos de impressão, que propiciaram a composição de imagens mais picturais e coloridas – as decisões de *design* eram necessariamente pragmáticas: empregava-se grande espaçamento entre as palavras ou, em contrapartida, obedecia-se à imposição de tipos condensados, o emprego de palavras com poucos caracteres e iniciadas com fontes expandidas ou largas. As palavras importantes do texto de composição dos reclames eram enfatizadas mediante o emprego dos maiores tipos disponíveis pelos impressores, além de que havia como prática um amplo emprego de mistura de estilos em um mesmo formato impresso. Isso se devia ao fato de algumas famílias tipográficas possuírem um número limitado de caracteres disponibilizados pelos fornecedores de fontes tipográficas, determinando que frequentemente fossem empregados juntos, na composição da mesma malha tipográfica, tipos móveis de madeira e metal.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> MEGGS. *Meggs' History of Graphic Design*, p. 139-140.

1776. 1876.

**CENTENNIAL!**

**MARYLAND**  
**DAY!**

**EXCURSION TICKETS**  
TO  
**PHILADELPHIA**  
VIA  
**BALTO. & POTOMAC**  
RAIL ROAD,

Will be sold Oct. 16th, 17th, 18th and 19th, 1876

**AT \$4.50**

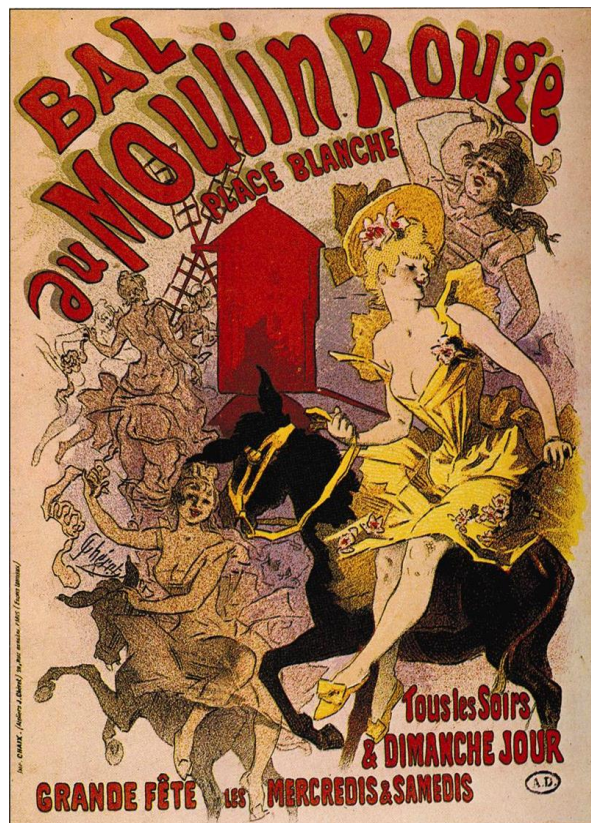
FOR THE ROUND TRIP,  
Good Ten Days from Date of Issue.

For Additional Information, Tickets, &c., call at Offices,  
N. E. cor. 6th St. and Penna. Avenue, N. E. cor. 13th St. and  
Penna. Avenue, and Depot 6th St. and Penna. Avenue.

D. M. BOYD, Jr., Gen'l Pass. Agent. ED. S. YOUNG, Ass't Gen'l Ticket Agent.

**Figura 12** - Panfleto para uma excursão de trem, 1876. *To be bolder than bold, the compositor used heavier letterforms for the initial letter of important words. Oversized terminal letterforms combine with condensed and extended styles in the phrase Maryland Day!*

Fonte: MEGGS. *History of Graphic Design*, p. 138.



**Figura 13 - Bal au Moulin Rouge.** Cartaz de 1889, de Jules Chéret  
 Fonte: OS GRANDES ARTISTAS, v. 4: Romantismo e Impressionismo.

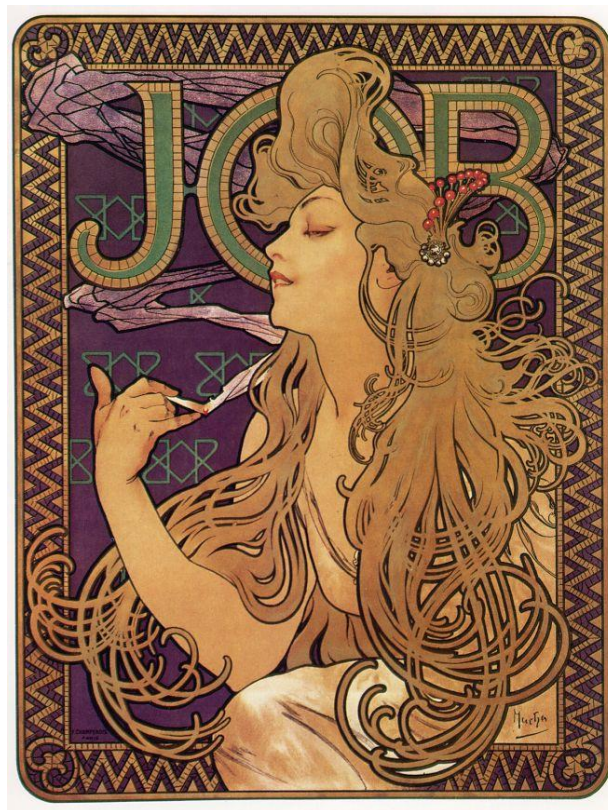
De acordo com Hollis, o estúdio e gráfica de Chéret realizava a produção de seus próprios trabalhos, “que chegavam a ter às vezes 2,5m de altura, o que exigia mais de uma folha de papel”. Quanto a sua composição visual, “consistiam numa única figura em tamanho natural, com uma ou duas palavras-título desenhadas e, ocasionalmente, um slogan”.<sup>61</sup> Na produção de Alphonse Mucha, artista tcheco que trabalhava em Paris, e cujos trabalhos incorporavam os conceitos fundadores do *Art Nouveau*, “toda a área do pôster tornou-se parte de uma superfície texturizada”.

[...] o rosto e o corpo das figuras femininas tinham contornos suaves; os cabelos eram áreas estilizadas de cor uniforme, com cachos fabulosamente trabalhados. Seus pôsteres eram animados por letras criativas: no anúncio de papéis de enrolar fumo Job, o desenho das letras forma um monograma geométrico, que aparece ao fundo repetidamente, como um motivo decorativo.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> HOLLIS. *DESIGN GRÁFICO: Uma História Concisa*, p. 06.

<sup>62</sup> HOLLIS. *DESIGN GRÁFICO: Uma História Concisa*, p. 07.





**Figura 14** - *Papel de enrolar fumo "JOB"*. Cartaz de 1896, de Alphonse Mucha  
 Fonte: Disponível em: <[www.artchive.com/artchive/M/mucha/mucha\\_job.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/M/mucha/mucha_job.jpg.html)>. Acesso em: 03 abr. 2004.

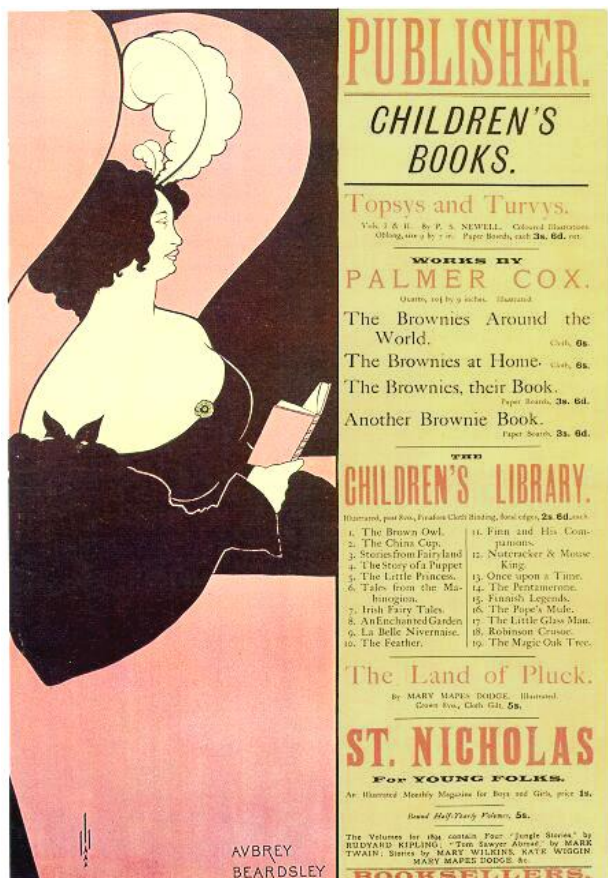
As composições nas quais ocorria uma figura solitária e/ou enfatizada entre as demais iconografias, acompanhada de um texto mínimo, configuravam praticamente uma relação dogmática entre palavra e imagem. Segundo, Hollis, “O uso de imagens para a apresentação concreta de um produto ou como representação simbólica de uma idéia era raro: o apelo estético era a maior preocupação do artista”.<sup>63</sup>

Os contornos firmes e os preenchimentos uniformes das cores enfatizavam uma decorativa ausência de relevo na imagem, que refletia a influência das gravuras japonesas. Estas, cujas cópias foram exibidas nas feiras mundiais de Paris nos anos 1867 e 1878, exerceram uma influência dominante na visualidade dos cartazes produzidos nesse período. Influência essa que se estendeu inclusive sobre o desenho dos caracteres tipográficos empregados nesses cartazes, assim como o formato, retangular e de eixo principal vertical, característica essa determinada também pela influência da fotografia, considerando que se tratava de um elemento pouco incomum nesta época.

<sup>63</sup> HOLLIS. *DESIGN GRÁFICO: Uma História Concisa*, p. 08.

Quanto à morfologia gráfica dos tipos que compunham as palavras/texto dos cartazes, esta era composta pelas formas geométricas e rígidas dos tipos móveis. Mais tarde, com a invenção dos processos litográficos e cromolitográficos, esta passa a incorporar a forma orgânica caligráfica do desenho à mão, estabelecendo assim uma consonância visual entre esses e as imagens iconográficas presentes no espaço composicional destas produções gráficas.

Com relação às características composicionais marcantes, que tipificam determinados gêneros de produção gráfica desse período, destacam-se os cartazes realizados por Beardsley e Leonetto Cappiello, nos quais o texto composto com caracteres tipográficos ficava separado da imagem, não somente no espaço concreto da página, mas, principalmente, devido à incompatibilidade formal de sua visualidade, ou seja, elementos tipográficos rígidos convivendo com as formas orgânicas das ilustrações. De outro lado, destacam-se aqueles produzidos por cartazistas como Jules-Alexandre Grun, Alphonse Mucha, Jules Chéret e os representantes da Beggarstaffs – William Nicholson e James Pryde –, cuja produção potencializava a integridade visual entre os letreiros e as imagens, isso a partir da exploração dos aspectos visuais da morfologia gráfica das palavras; procedimentos esses que somente foram introduzidos na última década do século XIX, pelos cartazistas da Beggarstaffs.



**Figura 15 - Children's Books.** Cartaz de 1894, de Aubrey Beardsley  
 Fonte: Disponível em: <[www.wetcanvas.com/Museum/Artists/b/Aubrey\\_Vincent\\_Beardsley/index.html](http://www.wetcanvas.com/Museum/Artists/b/Aubrey_Vincent_Beardsley/index.html)>. Acesso em: 03 abr. 2004.<sup>64</sup>



**Figura 16 - Bal des Petits Lits Blancs.** Cartaz de 18??, de Leonetto Cappiello  
 Fonte: Disponível em: <<http://www.allposters.com>>. Acesso em: 03 abr. 2004.

<sup>64</sup> Alguns sites, nos quais se pode ter acesso aos *fac-símiles* dos cartazes produzidos a partir da segunda metade do século XIX e século XX: <<http://www.artchive.com>>, <<http://www.rainfall.com/posters>>, <<http://www.la-belle-epoque.com>>, <<http://www.wetcanvas.com>>, <<http://www.allposters.com>>, <<http://www.picassomio.com/posters-artist>>.





**Figura 17 - Théâtre du Moulin Rouge.** Cartaz de 18??, de Jules-Alexandre Grun  
 Fonte: Disponível em: <<http://www.allposters.com>>. Acesso em: 03 abr. 2004.



**Figura 18 - Chimay – Villegiature.** Cartaz de 18??, de Jules-Alexandre Grun  
 Fonte: Disponível em: <<http://www.allposters.com>>. Acesso em: 03 abr. 2004.

### 2.3 Sintoma do hiperestímulo urbano: a estética da fragmentação e do estranhamento como “reflexo” da estrutura frenética e desarticulada da vida moderna

Não obstante a modernidade transformar a estrutura da experiência contingente cotidiana do indivíduo das grandes metrópoles, transforma também a da experiência estética como uma consequência da superestimulação nervosa. A partir disso, como sintoma, a *modernidade* inaugura um “comércio” de estímulos sensoriais fabricados, assim como sintetiza a concentração de sensações visuais dinâmicas e fragmentadas nas produções artísticas das *vanguardas históricas*. Isso ocorre na combinação de múltiplas perspectivas *espaço-temporais* em um campo poético e visual único, sincrônico e instantâneo, por meio das quais as composições intentam transmitir a intensidade e a fragmentação das percepções da experiência urbana subjetiva.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 121, 133 e 134.

Portanto, assim como os espetáculos totais,<sup>66</sup> os “museus melodramáticos” e as atrações burlescas dos *vaudevilles*,<sup>67</sup> a produção artística das vanguardas também se tornara “síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoções”, uma síntese da estrutura frenética e desarticulada da vida moderna, cujo “princípio condutor dos inventores desses atos é de dar aos nossos nervos um choque mais intenso do que jamais foi experimentado até aqui”.<sup>68</sup>

[...] como um reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo [...] Sua própria realidade é revelada na seqüência fragmentada de esplêndidas impressões... Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas.” A estética da excitação superficial e da estimulação sensorial, afirmou Kracauer, assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica.<sup>69</sup>

Assim como as manifestações visuais e poéticas das vanguardas, o cinema situou-se “precisamente como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual, e choque visceral”, um recurso midiático poderoso “nesse ciclo inflacionário de amortecimentos sensoriais e superestimulação compensatória”.<sup>70</sup>

Deve-se observar que o início do cinema coincide com esse período, no qual se compreendem produções que gravitaram entre dois extremos, entre um regime de “mostração” ou de “narrativização”; não por acaso, o objetivo inicial do cinema dos primeiros anos se satisfazia em surpreender e maravilhar o espectador.<sup>71</sup> No entanto, foi logo após o período conhecido como “Primeiro Cinema” [1895 a 1906/1908] que a linguagem

<sup>66</sup> Vide nota 11.

<sup>67</sup> O *vaudeville*, que também surgiu como grande divertimento popular nos anos de 1880, tornou-se a síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoções, com uma série de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadores e coisas do gênero. Espetáculos burlescos ruidosos e “museus melodramáticos” (abrigando curiosidades diversas, shows extravagantes e, vez por outra, dramalhões sangrentos e violentos) também adquiriram maior proeminência na virada do século, assim como uma variedade de exhibições audaciosas, como “Redemoinho da Morte” e “O Globo da Morte”, nas quais um carro dava uma cambalhota no ar depois de descer uma rampa de doze metros (SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*).

<sup>68</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 134 e 137.

<sup>69</sup> Siegfried Kracauer, *The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces*, (orig. pub. em 1926), trad. para o inglês de Thomas Y. Levin, em *New German Critique*, v. 4º, pp.91-6, inverno, 1987. Minha discussão de Kracauer e Benjamin é mencionada em diversos ensaios valiosos nesse número de *New German Critique*, em especial ‘Benjamin, Cinema and Experience’, de Miriam Hansen, ‘Kracauer's Phenomenology of Film’, de Heide Schlupmann, ‘Discourse on Sexuality in Early German Film Theory’, de Patrice Petro's e ‘Girls and Crisis: The Other Side of Diversion’, de Sabine Hake (*Apud* SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 137).

<sup>70</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 137 e 140.

<sup>71</sup> CESARINO COSTA. Espetáculo, narração: algumas características do primeiro cinema. In: *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*.

cinematográfica atingiu sua maioria no processo de construção de um discurso narrativo. Portanto, não é de se espantar que alguns artistas das vanguardas modernistas, atraídos pelas possibilidades/potencialidades dessa mídia emblemática da estrutura frenética e desarticulada da vida moderna, tenham se aventurado em algumas produções/experimentações estéticas. Considerando isso, objetiva-se verificar, neste capítulo e nos seguintes, quais seriam os pontos de contato entre as práticas de expressão literária e visual, que exploraram especificamente a dicotomia entre os aspectos simbólico/icônico da palavra como reflexo do hiperestímulo na produção cinematográfica das vanguardas.

Das diferentes leituras/interpretações para os fenômenos revelados pela vida moderna, resultaram conceitos e aplicações substancialmente distintos entre as diversas variantes formais das vanguardas modernistas. Dentre essas, interessa-nos destacar apenas os exemplos mais significativos e/ou representativos dos movimentos ligados às artes visuais e literários, que de alguma maneira estabeleceram uma ruptura de fronteiras entre as artes; mais especificamente, aqueles que exploraram intensamente o emprego do conceito de palavra-imagem, como elemento de retórica no processo de construção/desconstrução de sentido, em um espaço tratado até esse momento como essencialmente imagético ou simbólico, respectivamente. Portanto, partindo de algumas referências escolhidas – Blaise Cendrars, Apollinaire e Stéphane Mallarmé –, todas estas variantes formais da aplicação do conceito de arte total acabam por constituir o objeto de interesse fundamental para a análise das ocorrências desse mesmo conceito deslocado para o campo cinematográfico.

## 2.4 “A literatura é parte da vida!”:<sup>72</sup> as relações texto e imagem na poesia

No ensaio “Literatura é parte da vida. Não é qualquer coisa de ‘especial’”,<sup>73</sup> publicado em 1913, no *Der Sturm*,<sup>74</sup> são apresentadas algumas ações dogmáticas, como o “esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso”, e que traduzem o que querem dizer, na prática, as palavras de ordem “literatura é parte da vida”:

1. a forma não deve chamar a atenção sobre si mesma; 2. a obra de arte “alta” deve incorporar os elementos da cultura “baixa” – o cabeçalho do jornal, a canção

<sup>72</sup> CELANT. Futurismo as Mass Avant-Garde. Trad. De John Shepley. In: *Futurism and the International Avant-Garde*. Ed. De Anne d’Harnoncourt. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1980-1981, p. 32-36. Apud PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 82.

<sup>73</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 82-83.

<sup>74</sup> *Der Sturm* era uma revista fundada em Berlim em 1910 pelo artista e crítico de arte Herwarth Walden. Originalmente era de circulação semanal, tornando-se mensal em 1914 e quadrimestral em 1924; cessou suas publicações em 1932 (Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Sturm](http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Sturm)>. Acesso em: 08 ago. 2008).

popular, o cartaz de publicidade – e chegar a um acordo com eles; e 3. a produção de arte poderia tornar-se um empreendimento coletivo, planejado para o que fosse parecido com uma recente audiência coletiva.<sup>75</sup>

Esse momento, em que a arte se relaciona com a cultura de massa, é definido por *Marjorie Perloff*<sup>76</sup> como o “momento climático de ruptura”, quando foram questionadas a integridade do meio, do gênero, das categorias – tais como “prosa” e “verso” – e, o mais importante, a relação dialógica entre “arte” e “vida”, “alta” e “baixa” cultura. Esse foi o momento em que a colagem e a fotomontagem, mediante seus procedimentos desconstrutivos dos signos iconográficos e simbólicos, realizaram seu *début*, questionando a pintura como representação da “realidade”; e também o momento “quando o manifesto político é percebido esteticamente, da mesma forma que o objeto estético [...] é politizado.” E os procedimentos para a materialização do conceito de arte total, na qual “os mídias – verbal, visual, musical – são cada vez mais usados em conjunção.”<sup>77</sup>

#### **2.4.1 *La Prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France***

Em outubro de 1913, no *Les Hommes Nouveaux*, um periódico radical e uma pequena editora fundados por Blaise Cendrars e seu amigo Emile Szytta, publicara um texto verbovisual, intitulado *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Uma obra realizada a “quatro mãos” entre o poeta Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay, que se apresenta como uma genuína manifestação do conceito de arte total: “pois aqui, somos informados, está um poema que é verdadeiramente “uma prosa”, e além disso um texto verbal que é dedicado “aos músicos”, ainda que o verbal seja absorvido pelo visual da pintura de Sonia Delaunay”.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 82-83.

<sup>76</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 82-83.

<sup>77</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 82-83.

<sup>78</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 51.

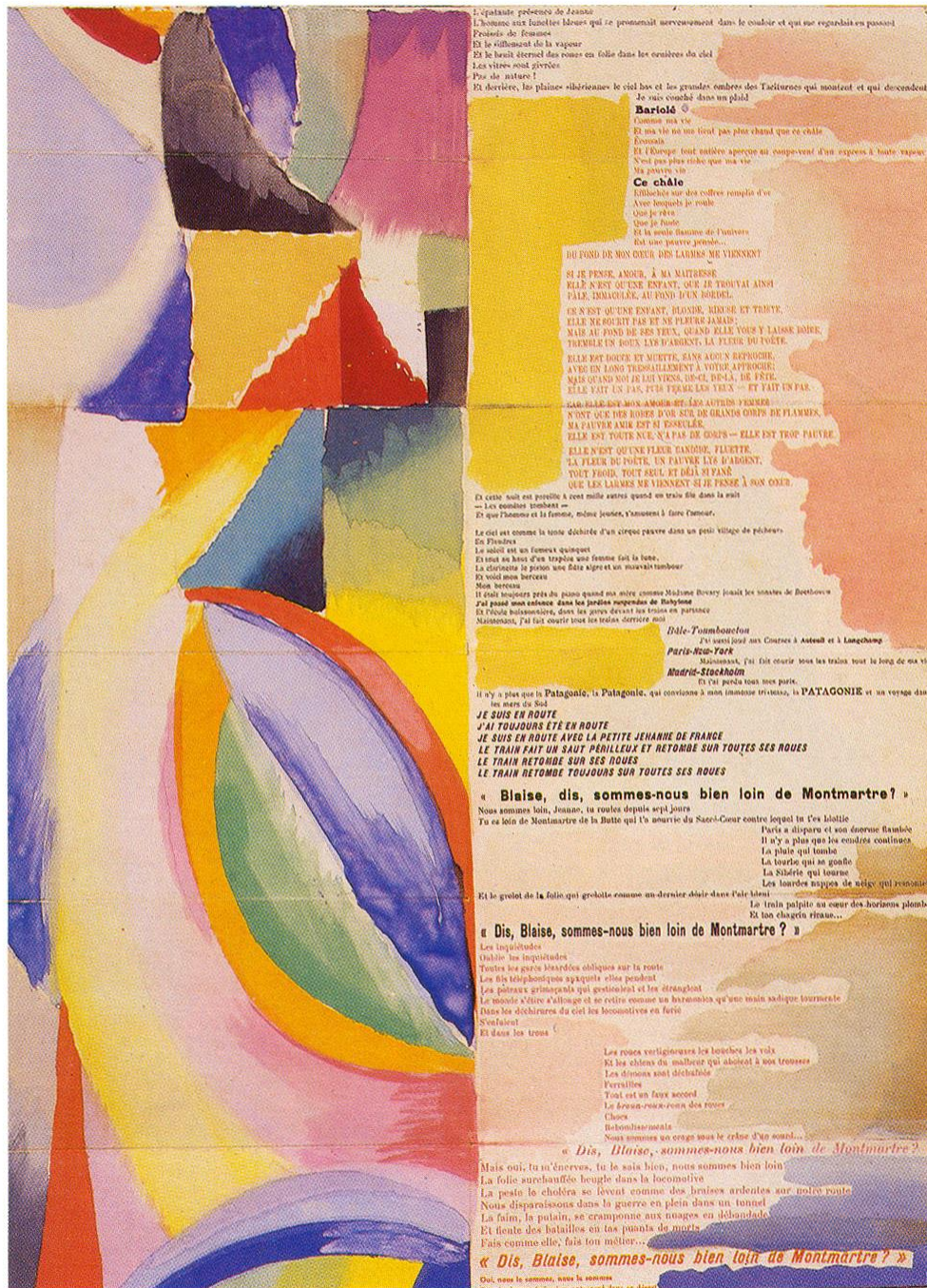




**Figura 19 - La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France;** poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 01/04.

Fonte: PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 88-91.





**Figura 20 - La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France;** poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 02/04.

Fonte: PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 88-91.





**Figura 21 - La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France;** poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 03/04.

Fonte: PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 88-91.





Figura 22 - *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*; poema de Blaise Cendrars com ilustrações de Sonia Delaunay. 1913. Parte 04/04.

Fonte: PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 88-91.



A Prosa ostentava ainda o subtítulo: “poemas, cores simultâneas, numa edição que atinge a altura da Torre Eiffel: 150 exemplares numerados e assinados”. Considerando que foram produzidos cento e cinquenta cópias do poema de Cendrars, confeccionadas em uma única folha de papel de dois metros de comprimento, a altura da Torre Eiffel deveria ser atingida ao serem alinhados verticalmente todos os exemplares.

Assim, *La Prose du Transsibérien* consiste em uma elaborada montagem de sensações evocadas por meio dos fragmentos narrativos, das relações tipográficas estabelecidas dentro da própria malha textual e com o espaço da página; assim como evocadas também nas relações do texto poético com a imagem, e pela própria composição visual desta. Portanto, definido por Perloff como “o poema-pintura como uma espécie de cartaz de propaganda”, *La Prose du Transsibérien*, em sua composição tipográfica e visual, guarda referências com as produções de alguns artistas gráficos como Aubrey Beardsley e Leonetto Cappiello, acima mencionados, que utilizavam fontes tipográficas “artificialmente arranjadas na página em tamanhos, tipologias e cores diferentes”.<sup>79</sup>

Apesar das inúmeras inserções de formas abstratas coloridas junto à malha textual, com o objetivo de subverter a linearidade/continuidade dos blocos de textos,<sup>80</sup> estes acabam por revelar os seus próprios contrastes internos: a diversidade tipográfica empregada e a alteração de seus parâmetros – “de tipologia do romano para o itálico, de caixa-alta para caixa-baixa, de preto para vermelho, de claro para escuro, e assim por diante”<sup>81</sup> –, deve-se observar ainda que, ao contrário dos textos dadaístas que logo se seguiram, o poema de Cendrars permanece comprometido com a possibilidade de articular significados.<sup>82</sup>

Não existe, é claro, uma correspondência perfeita entre os tipos e emoção ou tema. Mas observe-se que o que é provavelmente a virada principal no poema – o abandono da viagem e o súbito “corte” para Paris – é impresso em grandes letras de fôrma em negrito, e a apóstrofe a Paris que se segue tem a margem alinhada à direita e não à esquerda, sendo reservada para as referências à cor uma tipologia mais pesada: “du rouge du vert”, “du jaune”, “Jaune”. A segunda passagem, “O Paris”, é justaposta à primeira pela alteração de uma margem alinhada à esquerda, em vez de à direita, opondo a página, assim, duas formas retangulares que quase se encontram num ponto intermediário, cercadas por quantidades iguais de espaço branco.<sup>83</sup>

*La Prose du Transsibérien* pode ser considerado uma síntese das experiências subjetivas decorrentes da vida moderna, que se refletiram em toda parte nas artes das vanguardas

<sup>79</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 41.

<sup>80</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 68.

<sup>81</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 68.

<sup>82</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p.70.

<sup>83</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 68-69.

históricas, tendo ficado conhecido como o primeiro livro simultâneo.<sup>84</sup> A partir das inovações tecnológicas – a crescente acessibilidade do telégrafo, do telefone, a multiplicação de automóveis e bondes elétricos nas ruas das grandes metrópoles –, tem-se a sensação de “onipresença”, de poder estar em toda parte ao mesmo tempo, inaugurando assim este princípio fundamental para as vanguardas artísticas, o princípio da simultaneidade.

Assim, *La Prose du Transsibérien* é um livro “simultâneo” quanto ao que o leitor apreende, ou quer apreender, o texto e a imagem simultaneamente; o olho viaja de um lado para outro entre as formas coloridas de Sonia Delaunay e as palavras de Cendrars. Em terceiro lugar, a simultaneidade se refere aqui às distorções espaciais e temporais que [...] caracterizam *La Prose du Transsibérien*, um poema que faz ruir o presente e o passado, as cidades e estepes da Rússia Oriental e a Cidade da Torre, do Patíbulo e da Roda, que é Paris.<sup>85</sup>

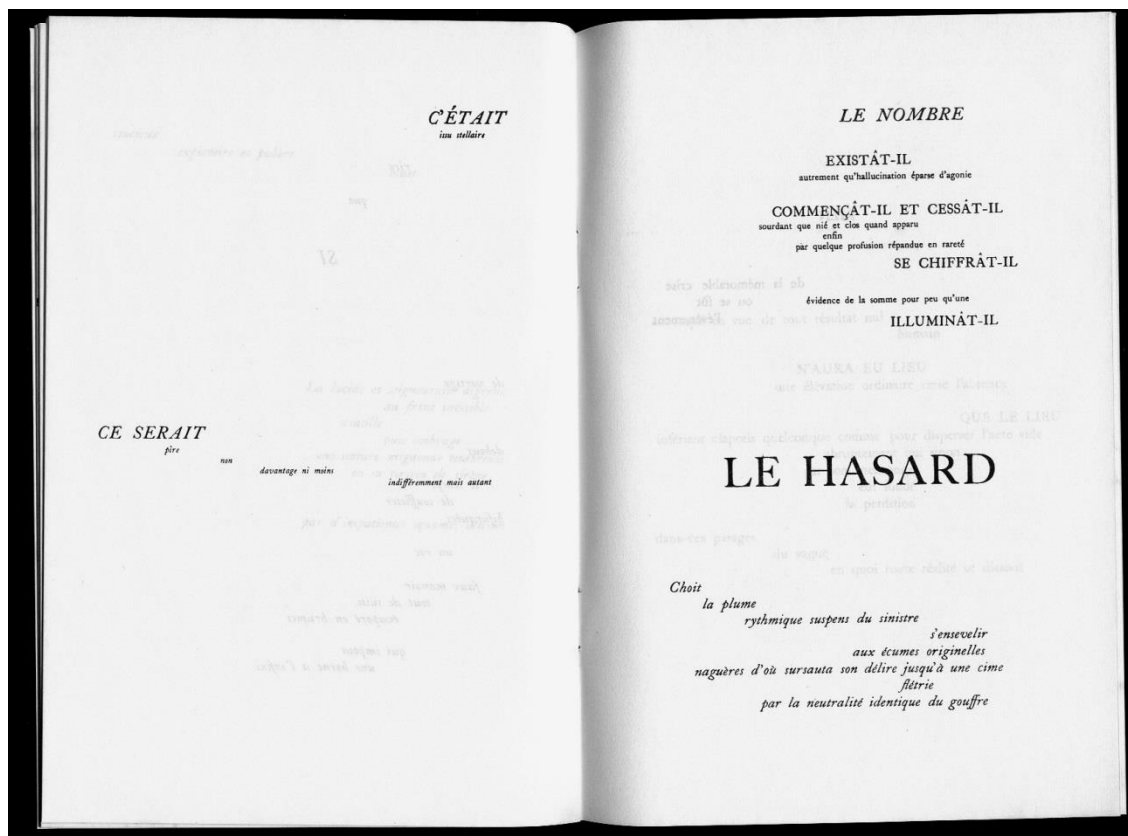
*La Prose du Transsibérien*, devido à forma específica e inédita de seu texto, e que subverte algumas das regras fundamentais da prosa “clássica”, configura-se como uma prosa poética. Contudo, outras características podem ser observadas que, a colocam, simultaneamente, em um outro lugar, o da poesia visual: os aspectos concretos da morfologia gráfica das *palavras*, sua função em relação ao espaço da página, assim como a inter-relação com elementos não verbais, que também figuram como fatores fundamentais para a construção de sentido na obra poética. Nesse momento, torna-se importante ressaltar uma outra influência observada em *La Prose du Transsibérien*, e que inaugura algumas das principais manifestações objetivas da nova ordem de organização estrutural do verso: trata-se do poema *Un Coup de Dés*, do poeta francês Stéphane Mallarmé.

#### **2.4.2 Mallarmé, estrutural e funcional, e a poética dos elementos tipográficos e suas possíveis ressonâncias nas experimentações cinematográficas das vanguardas [década de 1920]**

Na pesquisa por uma nova ordem estrutural na construção do poema, Stéphane Mallarmé realiza em seu livro *Un Coup de Dés*, publicado em 1896, experiências radicais para a construção do texto poético,

<sup>84</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 31-32.

<sup>85</sup> PERLOFF. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 40-41.



**Figura 23** – Fax-simile de *Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard*.  
Fonte: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*.

De maneira geral, as noções estruturais para a construção do texto poético, em *Un Coup de Dés*, Mallarmé foi encontrar na música:<sup>86</sup>

É ainda o próprio Mallarmé que tem o primeiro lampejo: “Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com recuos, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem quer ler a alta voz, uma partitura”; e “Sua reunião” (a do verso livre em prosa) “se realiza sob uma influência, eu sei, estrangeira, aquela da Música ouvida no concerto; dela se encontra vários recursos que me tinham parecido pertencer às Letras, eu os retomo. O gênero, que ele se torne um como a sinfonia”, etc.<sup>87</sup>

De modo geral, toda essa “polifonia de vozes” observada em *Un Coup de Dés* se estabelece a partir de uma “diagramação enfática”, na qual as noções estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema ou motivo musical – uma pequena frase musical de uma composição, a partir da qual se desenvolve toda a partitura –, “implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto”. Dessa maneira, *Un Coup de Dés* compõe-se de temas, mais especificamente, segundo as próprias palavras de

<sup>86</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 178.

<sup>87</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 179.

Mallarmé, “motivo preponderante, secundário e adjacentes”, representados graficamente na variação do corpo das letras das *palavras*, o uso de tipologias distintas e a ocupação destas no espaço da(s) página(s).<sup>88</sup>

Algo interessante associado a estes conceitos, no que tange à construção do texto narrativo dos intertítulos em algumas narrativas cinematográficas representantes da vanguarda alemã, encontra sua origem neste princípio da nova ordem de organização estrutural do verso desenvolvido por Mallarmé. Especificamente, isso ocorre quando do emprego de uma “diagramação enfática” aplicada a uma voz única que, nesse caso, objetiva unicamente a “materialização visual” dos elementos prosódicos presentes no discurso “falado”. No entanto, em *Un Coup de Dés*, ocorre uma tentativa pela incorporação da polifonia vocal, por meio da utilização da funcionalidade tipográfica na estruturação/composição do texto poético. “Como assinala Greer Cohn, ‘As frases em caracteres menores são agrupadas em torno da grande, formando ramificações, galhos, etc... sobre seu tronco, e todas essas ramificações continuam paralelamente ou se entrecruzam, dando um equivalente literário ao contraponto musical’”.<sup>89</sup>

Para tal, na configuração da página *mallarmeana*, a *palavra* passa a ser explorada para além de seus aspectos simbólicos, mediante a potencialização dos seus aspectos concreto-material e espaço-temporal na representação dos motivos preponderantes, secundários e adjacentes dessa “partitura” poética. Essas articulações das *palavras* na(s) página(s) determinam uma maior complexidade das ramificações e entrecruzamentos entre as *palavras*, não somente pelas diferenças entre os tipos, mas, também, pelas diversos posicionamentos das linhas de texto acima, no meio ou embaixo das páginas.

Dessa maneira, Campos define as características de aplicação de uma tipografia funcional, consubstanciam-se em:<sup>90</sup>

- a) Emprego de tipos diversos: “A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e adjacentes, dita sua importância à emissão oral...”.
- b) A posição das linhas tipográficas na página: “... e o alcance, médio, no alto, embaixo da página (ou: ao pé de página), notará que sobe ou desce a entonação”.
- c) os “brancos”: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem a importância, chamam a atenção primeiramente; a versificação o exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, ao ponto em que um pedaço, lírico ou com poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da folha: eu não transgrido essa medida, apenas a disperso. O papel intervém a cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou retorna, aceitando a sucessão de outras”, etc.
- d) o uso especial da página, pois a página *mallarmeana* se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as *palavras* formam um todo e ao mesmo tempo se

<sup>88</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 179-180.

<sup>89</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 180.

<sup>90</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 178-179.

separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, “como componentes de um mesmo ideograma”, segundo observa Robert Greer Cohn,<sup>91</sup> ou como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos.

Portanto, é a partir dos princípios acima que Mallarmé estabelece os fundamentos da nova ordem expressiva para a formulação de uma poética baseada no sentido de estrutura; isso, segundo Augusto de Campos, ocorre “em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional” e “que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens.”<sup>92</sup>

### 2.4.3 Apollinaire e as figurações [pseudo] ideogramáticas de seus Caligramas

Em 1918, o poeta francês Guillaume Apollinaire publicou *Calligrammes*, uma coletânea de poemas cuja estrutura poética não se constituía em *versos livres*, muito menos se situava entre as duas grandes vertentes na qual se divide a poesia visual:

[...] de um lado, a exatidão do construtivismo, geométrico e medido, interessado na análise e no uso rigoroso e preciso de novas técnicas; de outro, a iconoclastia e o desmanche da linguagem, a destruição dos parâmetros da ordem e a estética do caos, a fusão e confusão de diversos elementos visuais e verbais. A primeira vertente inclui os futuristas russos e o tardo futurismo italiano [...] A outra, o Dadá, o Futurismo italiano em seu período inicial.<sup>93</sup>

Em Apollinaire, observa-se uma estrutura evidentemente imposta ao poema, ou melhor, a disposição espacial do texto poético na página é imposta segundo uma relação forçada de semelhança direta da forma do texto com a forma do objeto que o texto descreve;<sup>94</sup> ou seja, a estrutura é exterior às palavras, estando estas sempre moldadas visualmente à forma do recipiente, mas nunca alteradas por este.<sup>95</sup>

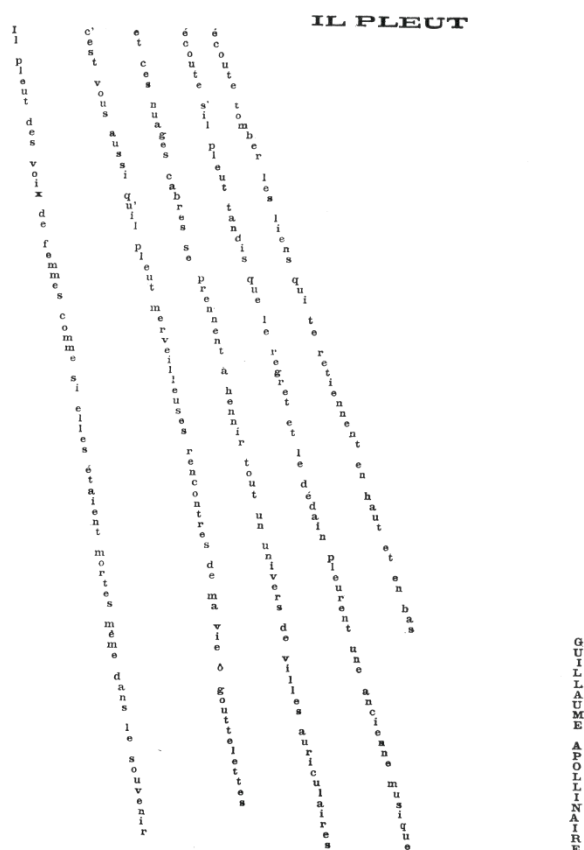
<sup>91</sup> ROBERT. *L'Oeuvre de Mallarmé* – “Un Coup de Dés”.

<sup>92</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 178.

<sup>93</sup> MENEZES. *Poesia Concreta e Visual*, p. 66.

<sup>94</sup> MENEZES. *Poesia Concreta e Visual*, p. 26.

<sup>95</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 188; MENEZES. *Poesia Concreta e Visual*, p. 26.



**Figura 24** - *Il pleut*, de Guillaume Apollinaire, 1916  
 Fonte: BARTAM. *Futurism Typography and the Liberated Text*, p. 13.

Os Caligramas não exibiam uma real consciência dos problemas de estrutura, esses consistiram em uma similaridade ingênua, evidente e redutora, uma continuação pouco lúcida das experiências tipográficas funcionais iniciadas por Mallarmé em *Un Coup de Dés*. Segundo Augusto de Campos, Apollinaire, na sua transposição do conceito de ideograma para a poesia, acabara confundindo a noção de ideograma, “com uma idéia sumária e ingênua de ideograma-figura. E o resultado é que ele acrescenta ao poema algo absolutamente infuncional e dispensável”, ou seja, a representação figurativa do conteúdo temático do poema.<sup>96</sup>

Não obstante as críticas acima deferidas contra os Caligramas, algumas ocorrências importantes de apropriação dos princípios fundamentais dessa poética, definida por Philadelpho Menezes como “uma relação forçada de semelhança direta da forma do texto com a forma do objeto que o texto descreve”<sup>97</sup>, podem ser observadas em algumas produções cinematográficas representantes das vanguardas alemãs – tais como *Metropolis* (1927), de

<sup>96</sup> CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*, p. 188; MENEZES. *Poesia Concreta e Visual*, p. 182-183.

<sup>97</sup> MENEZES. *Poesia Concreta e Visual*, p. 26.

Fritz Lang, e *Aurora* (1927), de F. W. Murnau. No entanto, deve-se observar que essas ocorrências não são compostas exatamente como nos poemas de *Calligrammes*, uma vez que foram construídas fundamentalmente a partir da inserção de influentes elementos de retórica específicos das mídias dinâmicas; ou seja, as relações *espaço-temporais* características das imagens em movimento aplicadas a parâmetros como escala, rotação, opacidade e deslocamento através da espacialidade do campo visual do quadro cinematográfico.

## 2.5 “*Calligrammes dynamique*”: a morfologia gráfica do texto narrativo submetida aos parâmetros espaço-tempo

Partindo da referência do conceito de Caligramas em Apollinaire, algumas ocorrências da palavra, empregadas como texto narrativo aplicado aos intertítulos de filmes, incorporam um desdobramento desse conceito de figuração estruturado na forma do texto disposto na página. Assim como nos Caligramas, o objeto da aplicação desse conceito aos textos narrativos dos intertítulos consistia em também reiterar, por meio de sua estrutura, o significado do signo e/ou sintagma verbal inserido na sequência fílmica de determinada sequência de uma narrativa cinematográfica.

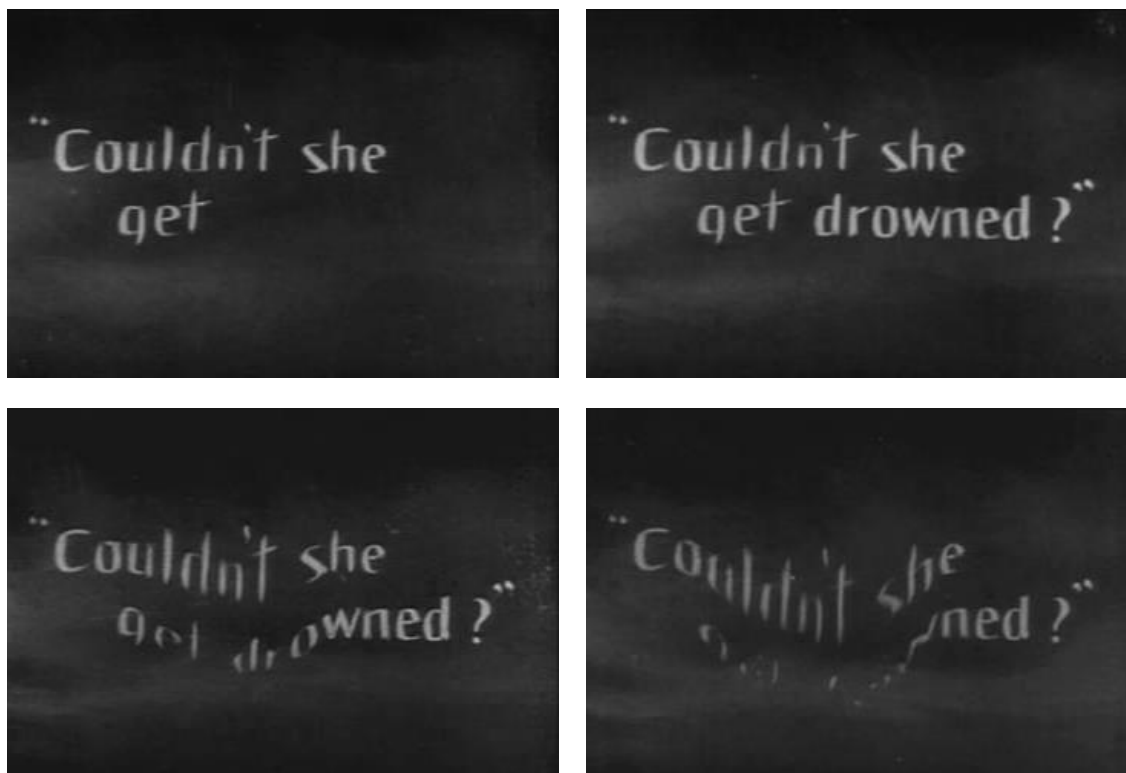
Ocorrências importantes do que iremos definir como “caligrama dinâmico”, podem ser observadas principalmente em alguns filmes de realizadores originários da vanguarda alemã, tais como: *Metropolis* (Ale., 1927), de Fritz Lang, e *Aurora* (USA, 1927), de F. W. Murnau.

Em *Metropolis*, ocorre uma sequência na qual as frases: “*Deep below*”... “*the earth’s surface lay*”... “*the worker’s city*” atravessam o quadro do cartão de texto de cima para baixo. Isso, logo após uma sequência de imagem, na qual vários operários se dirigem para os elevadores que os levarão para a cidade subterrânea, as frases acima rolam uma após outra, de cima para baixo, como se materializassem o movimento dos elevadores.



Figura 25 - Rolagem vertical de frases em *Metropolis*/Ale./1927/Fritz Lang

Exemplo semelhante ao acima descrito ocorre em *Aurora* (1927), de F. W. Murnau, quando, por meio de uma fusão, a palavra “*drowned*” surge no cartão de texto para completar a interrogativa “*Couldn't she get drowned?*”, e toda a frase sofre uma alteração dinâmica em sua morfologia gráfica, o texto incorpora um aspecto físico de fluidez ao “submergir” no quadro, como se reiterasse a imagem evocada pelo sintagma verbal por meio da corporificação na morfologia gráfica do texto narrativo a iconografia de um “afogamento” do próprio corpo textual. Assim como no exemplo descrito acima, novamente, ocorre a construção tipográfica como elemento tautológico de mesma realidade da coisa representada, no entanto, diferentemente dos *Calligrammes* de Apollinaire, estes são constituídos por um “Caligrama Dinâmico”, no qual o caráter espaço-temporal encontra-se especialmente determinado por um outro elemento, a cinemática.



**Figura 26** – Alteração dinâmica da morfologia gráfica em *Aurora/USA/1927/* F. W. Murnau

Outras ocorrências não menos interessantes e/ou importantes da aplicação deste conceito, assim como a tipografia dos intertítulos como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral, como ocorrem em Mallarmé, serão abordados mais detalhadamente nos capítulos III e IV, com as análises de algumas produções cinematográficas realizadas pelas vanguardas alemã, francesa e russa durante os anos 1920.



### **CAPÍTULO III: AS OCORRÊNCIAS DA PALAVRA, COMO ELEMENTO DE RETÓRICA, NO CINEMA EXPRESSIONISTA DA VANGUARDA ALEMÃ [DÉCADAS 1910-1920]**

Uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos, tende a desencorajar as tentativas do leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra. O que não impede que, no seio mesmo deste aparente irrealismo, uma legitimação do novo estilo seja proposta a partir de sua compatibilidade com um certo tipo de realidade, de tal modo que as velhas idéias de “captação do essencial e de “revelação das profundezas” sejam reintroduzidas.<sup>98</sup>

O experimentalismo vivenciado pelas vanguardas europeias, nas artes plásticas e literárias, implicou também uma pesquisa por soluções inovadoras e criativas quanto ao emprego da palavra como mais um elemento de retórica no processo de construção de sentido nas narrativas cinematográficas, ainda que seja essa mídia de natureza essencialmente iconográfica. Divergindo em determinados aspectos, devido às diferenças ideológicas de cada vanguarda representativa das escolas Alemã, Francesa e Russa, o objetivo do emprego criativo da palavra, em determinadas situações, consistia basicamente em privilegiar e potencializar a evolução do fluxo e o caráter diegético da narrativa; em outros aspectos, incorporar na relação entre texto/imagem o jogo dialético já presente no confronto das imagens dinâmicas; ou ainda, estabelecer uma discussão quanto à ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra, ou seja, sua função simbólica [verbal] associada a sua função icônica [imagem].

As ocorrências de soluções criativas desenvolvidas com o objetivo de fazer evoluir as narrativas desprovidas do recurso sonoro foram processadas pelas vertentes vanguardistas por meio de experiências intersemióticas de naturezas diversas, entre os anos 1910-1920. Essas ocorrências apresentavam variações conceituais muito marcadas pelas diferenças ideológicas das diferentes tendências, que oscilavam entre os aspectos formais e estruturais, respectivamente, para a composição das imagens e na articulação destas no processo de construção da narrativa. Essas soluções desenvolvidas com o experimentalismo do cinema das vanguardas ampliaram as possibilidades de “contaminação” de uma mídia originalmente de natureza iconográfica, a partir do emprego de elementos de caráter simbólico justaposto e/ou

---

<sup>98</sup> XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 100.

sobreposto à imagem, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre imagem e texto que ultrapassava e subvertia o emprego convencional dos intertítulos no processo de evolução do fluxo narrativo.

O traço comum às diferentes vanguardas daquele período consiste no “ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica”, uma oposição explícita da arte como imitação da realidade. Contudo, a partir do pensamento de Ismael Xavier em seu “discurso cinematográfico”, todo e qualquer realismo envolve a mobilização de determinada ideologia, cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artístico:

Vista dentro de uma perspectiva mais ampla, tal oposição ao estabelecido, não implica necessariamente que o projeto das várias vanguardas adquira como definição absoluta a qualificação de anti-realista. Se, em suas várias versões, a vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação, esta ruptura está articulada com um discurso teórico-crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade, distintas daquela que presidiu o projeto realista do século XIX.<sup>99</sup>

Mediante a análise dos conceitos desenvolvidos pelas escolas Alemã, Francesa e Russa e de algumas ocorrências do emprego “não convencional” de signos verbais, identificadas em algumas das produções vanguardistas do período, pretende-se verificar em que situações o registro gráfico da palavra decorre exclusivamente das limitações impostas pela ausência de recurso sonoro – e nesse caso o emprego da palavra ocorre como um elemento necessário e fundamental para a evolução do fluxo narrativo, o que se define em Barthes, como apresentado anteriormente, a função *relais* da mensagem linguística em relação à mensagem icônica–; ou quando se trata de um recurso expressivo e/ou de retórica; ou, ainda, quando o recurso visa ampliar o campo semântico da palavra nas narrativas constituídas por imagens dinâmicas.

### 3.1 As bases conceituais da vanguarda alemã

Das últimas décadas do século XIX até o início do novo século, o pragmatismo ideológico implementado pela onda positivista dominava o pensamento contemporâneo como um “antídoto geral contra a crise que se havia manifestado no corpo social da Europa”.<sup>100</sup> No contexto de otimismo eufórico e exacerbado decorrente das inevitáveis alterações de comportamento que surgiram como sintoma das inúmeras inovações tecnológicas às quais o

<sup>99</sup> XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 99.

<sup>100</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 59.

homem contemporâneo se viu submetido, sobressaem, segundo *Singer*, dentre as inúmeras acepções do termo “modernidade”, talvez três que tenham “dominado o pensamento contemporâneo”,

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.<sup>101</sup>

Contudo, a pregação positivista não se apresentava suficientemente convincente para “encobrir as contradições que se ocultavam no seio da sociedade européia e que logo iriam desembocar no massacre da Primeira Guerra Mundial.”<sup>102</sup> Decorrente desse cenário conflituoso e em resposta aos presságios dessa catástrofe anunciada, nasce o Expressionismo, uma arte de oposição ao hipermélope pensamento positivista. Um movimento que apresenta como meta enfatizar a interação da vida com a arte, promover a reconstrução socialista da sociedade e das artes.<sup>103</sup>

O confronto do indivíduo com uma “nova intensidade de estimulação sensorial” ocasionada pelo cotidiano no ambiente urbano moderno das grandes metrópoles é definido por *Singer* como “concepção neurológica da modernidade”, a quarta definição de modernidade, baseada nas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin:

Eles afirmam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, esse argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade; no entanto mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência.<sup>104</sup>

<sup>101</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 115.

<sup>102</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 59-60.

<sup>103</sup> BEHR. *Expressionismo*, p.49 e 65.

<sup>104</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 115-116.

Com referência à quarta definição de modernidade de Singer, o Expressionismo realiza a transposição visual da “concepção neurológica da modernidade”, levando às últimas consequências as críticas sobre o pensamento positivista por meio da leitura, como em Singer, do termo modernidade como um “registro da experiência subjetiva”, a tal ponto que,

Trata-se de um amplo movimento, que dificilmente pode ser encerrado numa definição ou delimitado dependendo da forma em que se manifesta, como é possível fazer em outros casos, no do cubismo, por exemplo. Os modos pelos quais o expressionismo se manifesta são, de fato, mesmo querendo agrupá-los em linhas gerais, bastante numerosos e diferentes. A única maneira de se chegar à sua compreensão é, portanto, partir dos seus conteúdos, os quais também, de resto, não são nada unívocos. O que se pode dizer desde já é que o expressionismo, sem dúvida nenhuma, é uma arte de oposição.<sup>105</sup>

Concentrando-se, portanto, nos potenciais princípios sensoriais das formas plásticas antinaturalistas e nas articulações dos elementos e fatores visuais como veículos para exprimir o impacto do desespero emocional, o Expressionismo buscou, segundo Argan, uma “Identificação da arte com a unidade e a totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito.”<sup>106</sup>

Nesse momento, o que está em discussão não são mais as articulações simbólicas, as metáforas e alegorias presente no simbolismo das imagens, muito menos a representação naturalista; o primeiro problema a ser colocado em discussão é o dos elementos visuais assumindo a função sgnica de transcrição imediata de um estado sensorial ou afetivo.<sup>107</sup>

Como a imagem não é mais um “reflexo” da coisa, ela possui a mesma realidade da coisa. No universo das imagens, não cabem as alegorias, as metáforas, os símbolos, pois nada tem um significado definido, nem pode ocorrer uma transposição de significados. Tampouco é possível fazer uma distinção entre belo e feio, a qual só pode ser aplicada às coisas pelo prazer ou pela dor que provocam no homem, mas não às imagens, que estão além de qualquer possibilidade de juízo.<sup>108</sup>

No Expressionismo, objetiva-se carregar a sensação visual com uma forte emotividade psicológica, na qual o dado sensorial deve se traduzir em estímulo emocional e psíquico. Os elementos e/ou fatores visuais traduzem não só uma sensação visual, mas uma reação afetiva do criador, o interesse psicológico amplia os aspectos formais para muito além das possibilidades estéticas ou formais.

<sup>105</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 60.

<sup>106</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 228.

<sup>107</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 242.

<sup>108</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 234.

É um processo de atribuição de significado através da matéria [...] O atributo implica um juízo, uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto a que se aplica; como o juízo se apresenta à percepção juntamente com o objeto, ele se manifesta como deformação ou distorção do objeto. A deformação expressionista, que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva [...], não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos [a intencionalidade com que se aborda a realidade presente] e objetos [a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante].<sup>109</sup>

Como procedimento criativo no processo de transposição intersemiótica da ideologia expressionista ao discurso cinematográfico, ocorre um ataque à aparência realista da imagem cinematográfica, a partir de uma tendência específica marcada por uma ostensiva estilização do material colocado em frente à câmera. Portanto, torna-se a elaboração de um espaço dramático sintético, artificialmente construído, a característica marcante da vanguarda expressionista, que se concentra nos valores semiológicos da imagem-movimento mediante a procura pelos mais diversos efeitos resultantes dos trabalhos de encenação, cenografia, figurino, iluminação, fotografia etc. Segundo Xavier, “o olhar expressionista aponta a câmera para as formas essenciais capazes de revelar a ‘alma humana’ [...]. Ancorado na idéia de expressão como encarnação direta do espírito na matéria, tal cinema não discursiva, nem sequer fotografa o real; ele tem ‘visões’.”<sup>110</sup>

### **3.2 O emprego criativo da palavra na construção das narrativas cinematográficas do expressionismo de Robert Wiene, Fritz Lang e Murnau**

Os procedimentos de transposição dos conceitos fundadores do Expressionismo para as narrativas cinematográficas não se restringiram às imagens, mas também se estenderam ao emprego de signos verbais enquanto constituintes fundamentais no processo de construção do discurso narrativo no período do Cinema Mudo [1895-1927].<sup>111</sup> Na maioria das vezes, isso ocorreu sobre o texto narrativo do qual consistiam os intertítulos/cartões de texto – principal

<sup>109</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 240.

<sup>110</sup> XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 102-103.

<sup>111</sup> “O aparelho do americano Lee de Forest, de gravação magnética em película (1907), que permite a reprodução simultânea de imagens e sons, é comprado em 1926 pela Warner Brothers. A companhia produz o primeiro filme com música e efeitos sonoros sincronizados – Don Juan, de Alan Crosland, o primeiro com passagens faladas e cantadas – O cantor de jazz (1927), também de Crosland, com Al Jolson, grande nome da Broadway, e o primeiro inteiramente falado – Luzes de Nova York, de Brian Foy (1928).

CONSOLIDAÇÃO - Em 1929 o cinema falado representa 51% da produção norte-americana. Outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, começam a explorar o som. A partir de 1930, Rússia, Japão, Índia e países da América Latina recorrem à nova descoberta. A adesão de quase todas as produtoras ao novo sistema abala convicções, causa a inadaptação de atores, roteiristas e diretores e reformula os fundamentos da linguagem cinematográfica. Diretores como Charles Chaplin e René Clair estão entre os que resistem à novidade, mas acabam aderindo. Alvorada do amor, de Ernst Lubitsch, O anjo azul, de Joseph Von Sternberg, e M, o vampiro de Dusseldorf, de Fritz Lang, são alguns dos primeiros grandes títulos” (Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/historia>>. Acesso em: 08 maio 2007).

elemento mediador entre a audiência e a tela de projeção, e que surgem como alternativa para os problemas de inteligibilidade gerados com a introdução de conteúdos mais complexos demandados do processo de narrativização. O emprego institucionalizado dos intertítulos conferia-lhes algumas funções básicas para o trabalho de evolução da narrativa: a apresentação do conteúdo escritural das “falas emitidas” nos diálogos pelos protagonistas,<sup>112</sup> a descrição do fato gerador de determinadas ações de uma cena, a contextualização da narrativa no espaço e no tempo, e a materialização da “voz em *off*” do “mega-narrator fílmico” – entidade teórica proposta por Gaudreault em seu “sistema do relato fílmico”, implícita no universo diegético da narrativa cinematográfica.<sup>113</sup> Estas formas pragmáticas e funcionais de utilização da palavra por meio dos cartões de texto inseridos e justapostos aos planos, conforme enumeradas acima, consistiam naquilo que poderíamos definir como o emprego convencional do recurso dos intertítulos.

Outros recursos mais comuns do uso da palavra, empregados nas diversas produções cinematográficas desse período, também podem ser encontrados nas produções destes realizadores, como é o caso das palavras cenográficas – palavras, frases e textos que, materializados no espaço cênico, realizavam funções informativas importantes para a evolução da narrativa, sem comprometer, contudo, a dinâmica do fluxo narrativo das imagens, uma vez que passava a fazer parte dessas, pela condição de ser um “plano subjetivo” no contexto da narrativa.

Entre as várias produções cinematográficas realizadas segundo o projeto vanguardista alemão, podemos apontar algumas em que ocorre o emprego de signos verbais com função mediadora dos conceitos deste movimento. Destacam-se principalmente alguns trabalhos de realizadores como Robert Wiene, Fritz Lang e F. W. Murnau, que constituem nosso *corpus* de análise: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene; *Dr. Mabuse parte I: o Jogador* (1922), *Dr. Mabuse parte II: o Inferno do Crime* (1922), *Metropolis* (1927) e *Woman in The Moon* (1929), de Fritz Lang; *Fausto* (1926) e *Aurora* (1927), de F. W. Murnau.

Em algumas situações de “subversão” do emprego convencional do texto narrativo dos intertítulos, no processo de evolução/construção de suas narrativas e de potencialização dos aspectos semânticos da palavra, esses realizadores exploraram criativamente o espaço tipográfico e os elementos concretos de construção da palavra, assim como a sua morfologia

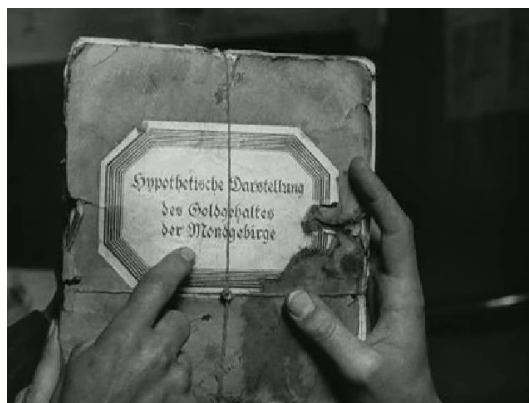
---

<sup>112</sup> Geralmente, no cinema mudo, não encontramos diálogos longos entre os personagens, os quais sendo necessariamente intermediados pelos *intertítulos* provocariam uma fragmentação muito elevada na continuidade da narrativa, e conseqüentemente um comprometimento de sua diegese.

<sup>113</sup> GAULDREULT. Du littéraire au filmique, p. 70-71. *Apud* CESARINO COSTA. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, p. 69-72

gráfica, como manifestação visual da linguagem verbal. Em alguns casos, também objetivando materializarem no texto narrativo grafado os conceitos defendidos pela vanguarda alemã, valendo-se para isso das potencialidades e especificidades do meio cinematográfico. Considerando que os intertítulos produzem, como “efeito colateral”, a interrupção do contínuo fluxo narrativo das imagens, comprometendo assim a sua diegese narrativa, deve-se observar que todos esses procedimentos buscavam também, de certa forma, garantir a manutenção do estado latente de consciência do espectador, proporcionado pelo caráter diegético da narrativa, na qual este se encontrava inserido ao relacionar-se com a ficção projetada na tela.

Como procedimento criativo para atenuar os efeitos antidiagéticos negativos dos intertítulos convencionais, em alguns momentos, aos signos verbais componentes do texto narrativo destes, foram inferidos os potenciais princípios sensoriais veiculados no discurso narrativo, onde estes fazem parte do processo de produção de sentido. Isto se estabeleceu com a exploração da representação semiótica da linguagem verbal dos intertítulos, por meio da exaltação dos aspectos/elementos concretos de construção do signo verbal e das articulações espaciais da composição tipográfica do texto narrativo, inseridos entre as imagens. Em alguns casos, estes ocorrem sobrepondo-se às imagens como integrantes da própria composição do *frame* [quadro cinematográfico] no contexto de formação das imagens, uma ocorrência que difere das palavras cenográficas.



**Figura 27** - Forma pela qual o texto narrativo se apresentava em um *Intertítulo Clássico* [esquerda]; plano subjetivo que enquadra um exemplo de *Palavra Cenográfica* [direita]



**Figura 28** - Palavra-Imagem compoendo o frame em *Woman in The Moon/Ale/1929/ Fritz Lang*, à esquerda, e em *Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922/Fritz Lang*, à direita

Estes princípios objetivaram hipercodificar a função sígnica das palavras e/ou do texto narrativo presente nos intertítulos como transcrição imediata dos estados sensoriais e/ou afetivos presentes no contexto narrativo dos filmes, fazendo com que as articulações espaciais e imagéticas do corpo tipográfico das palavras integrantes do texto narrativo dos intertítulos – ou mesmo, como elementos *verbovisuais* de composição da imagem cinematográfica – não consistissem apenas em uma redução denotativa do significado inferido ao signo verbal; mas que incorporassem em sua construção tipográfica a mesma realidade da coisa representada.

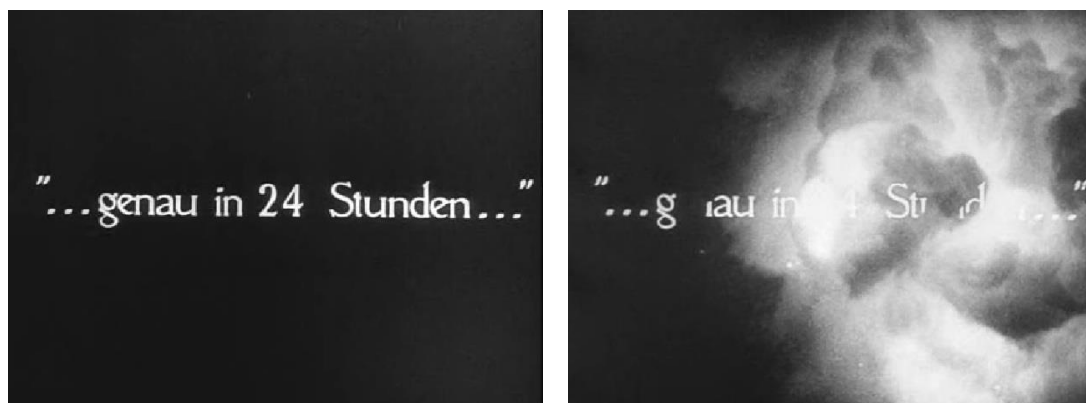
### 3.3 A materialidade gráfica da palavra como elemento tautológico da coisa representada

Assim como a visualidade construída no expressionismo alemão objetivara carregar a sensação visual com uma forte emotividade psicológica, na qual o dado sensorial deveria se traduzir em estímulo emocional e psíquico, a exploração dos elementos concretos de construção do signo verbal e as suas articulações espaciais no quadro cinematográfico deveriam também configurar um processo de significação.

Em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang, um exemplo interessante da exploração dos elementos concretos da palavra como tautologia da coisa representada ocorre pela aplicação de *tipografias dinâmicas* na sequência em que o personagem Wolf Helius [Willy Fritsch] recebe uma ligação em seu escritório, quando reunido com Hans Windegger [Gustav von Wangenheim], Friede Velten [Gerda Maurus] e Walt Turner [Fritz Rasp], informando-o sobre a ocorrência de uma explosão no hangar da nave espacial *H30*, que viajará à Lua. Trata-se da “pressão” realizada por W. Turner, para que W. Helius submeta-se à sua chantagem – incluí-lo como tripulante da espaçonave que realizará brevemente uma expedição à Lua, na busca da comprovação da teoria do Prof. Georg Manfeldt [Klaus Pohl] de



que ali existe ouro. Imediatamente antes dessa sequência, aparece um *intertítulo* com a frase: “...genau in 24 stunden...”<sup>114</sup> que, seguida de uma explosão no interior do próprio *cartão de texto*, afeta a própria matéria tipográfica deste texto. Isso ocorre como uma materialização da ideia da explosão no hangar, por meio de uma montagem intermediática no interior de um único plano sequência, estabelecido na “explosão” das letras das palavras formadoras do cartão de texto; o que configura o emprego das especificidades da linguagem cinematográfica como recurso tautológico para enfatizar um conteúdo simbólico.

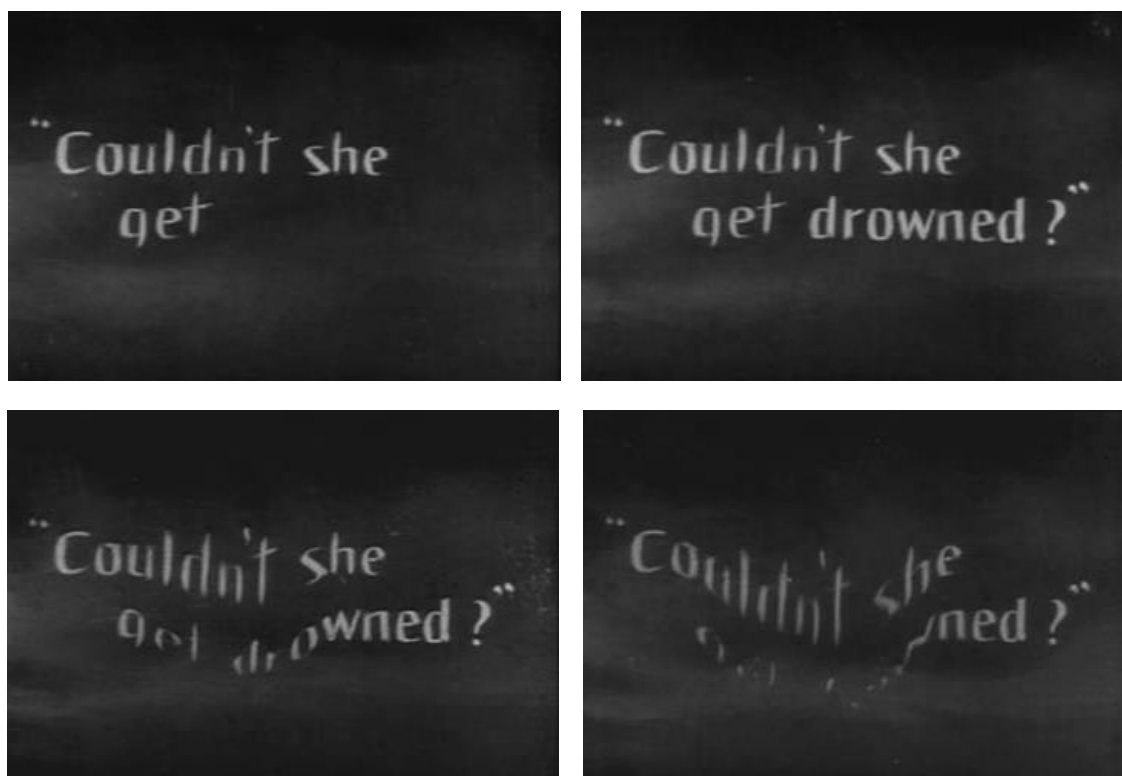


**Figura 29** - Frames da “explosão” do texto narrativo “...genau in 24 Stunden...” em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang

Exemplo semelhante ao acima descrito ocorre em *Aurora/USA/1927*, de F. W. Murnau, quando por meio de um *fade in*, a palavra “*drowned*” surge no cartão de texto para completar a interrogativa “*Couldn’t she get drowned?*”, e toda a frase sofre uma alteração dinâmica em sua morfologia gráfica, todo o texto incorpora um aspecto físico de fluidez ao “submergir” no quadro, sugerindo um “afogamento” do próprio corpo textual: novamente a construção tipográfica torna-se veículo da ideia apresentada na narrativa, ou seja, da mesma realidade da coisa representada. Deve-se observar que este *cartão de texto* é anteposto a um plano do protagonista [Anses, George O'Brien] atirando sua esposa [Indre, Janet Gaynor] às águas de um lago, sequência que revela a imaginação do protagonista quanto ao ato sugerido por sua amante, a mulher da cidade, papel interpretado pela atriz Margaret Livingston. A conotação de irrealidade dessa sequência, descrita como a imaginação de Anses, e não a ação do fato sugerido pela sua amante, é, pois, mediada pelo “desfalecimento” do texto “*Couldn’t she get drowned?*” dentro do plano cinematográfico, e cujo sentido se fixa a partir da justaposição ao plano em que *Indre* é atirada nas águas do lago. Consistindo, portanto, uma hipercodificação do sintagma

<sup>114</sup> “em exatamente 24 horas...”

construído com a sequência descrita, conceito que será discutido mais adiante, assim como no exemplo acima, o emprego das especificidades da linguagem cinematográfica para enfatizar determinado conteúdo simbólico.



**Figura 30** - *Frames* da sequência de tipografia dinâmica “Couldn't she get drowned?”, do filme *Aurora/Ale/1927* de F.W Murnau

Duas outras importantes ocorrências, novamente observadas em Fritz Lang, ambas em seu célebre *Metropolis/Ale/1927*, devem ser ressaltadas com respeito às metamorfoses da anatomia tipográfica e à inserção da cinemática na composição do texto narrativo do *cartão de texto*. Isso ocorre, primeiro, no episódio do “sermão” da líder operária Maria [Brigitte Helm]: ao contar a história da construção da Torre de Babel a seus seguidores, uma sequência de imagens da construção da torre é intercalada por três cartões de texto dinâmicos, nos quais a palavra *BABEL* sofre uma metamorfose em sua anatomia gráfica – as letras “derretem”, “transpiram” e, desse corpo tipográfico, saltam elementos pontiagudos que “brilham”, tudo isso justaposto às imagens de sacrifício dos operários, estabelecendo uma relação dialética entre esses planos para configurar processo de construção de sentido. As letras finalmente desaparecem em um *fade out*, imediatamente antes de retornarem os planos da rebelião dos escravos na parábola da Torre de Babel narrada por *Maria*.



**Figura 31** - Frames da sequência de tipografia dinâmica “BABEL” do filme *Metrópolis/Ale/1927* de Fritz Lang



**Figura 32** - Frames da sequência de tipografia dinâmica do filme *Metrópolis/Ale/1927*, de Fritz Lang

A segunda ocorrência, em *Metropolis*, anteriormente analisada segundo a ótica dos *Calligrams de Appolinaire*, refere-se às frases: “*Deep below*”... “*the earth’s surface lay*”... “*the worker’s city*”, que atravessam o quadro do cartão de texto em um *rolling* de cima para baixo, logo após a sequência de imagens dos operários dirigindo-se para os elevadores que os transportariam para a cidade subterrânea. As frases acima rolam uma após a outra, de cima para baixo, como se materializassem o movimento dos elevadores.

Ainda na categoria das ocorrências relacionadas “a materialidade gráfica da palavra como elemento tautológico da coisa representada”, outras três subcategorias devem ser relacionadas: “a palavra-imagem dinâmica como representação visual da linguagem oral”, “a palavra cenográfica como tipografia dinâmica” e o “desenho tipográfico em consonância com o ambiente da narrativa”.

### 3.3.1 A palavra-imagem dinâmica como representação visual da linguagem oral

Com respeito às três subcategorias acima citadas, foram observadas ocorrências da primeira em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang, e para a segunda e terceira subcategorias, uma ocorrência em *Fausto/Ale/1926*, e uma em *Aurora/USA/1927*, ambos de F. W. Murnau.

Em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang, duas são as ocorrências da primeira subcategoria em que as palavras incorporam em sua anatomia tipográfica as ideias que estão sendo tratadas na narrativa fílmica de forma dinâmica e, em especial, transpõem para a palavra-imagem aspectos sonoros da linguagem verbal dos personagens.



**Figura 33** - A tipografia dinâmica “GOLD... GOLD... GOLD” em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang

Na primeira sequência, ao encontrar ouro na Lua, o Prof. Manfeldt manifesta-se gritando: “GOLD... GOLD... GOLD...”. O “som” materializado na tipografia dinâmica se “propaga”, “ressoa” e “replica” pelas paredes e galerias da caverna, chegando aos ouvidos de Walt Turner.

Na segunda sequência, justaposto ao intertítulo cuja informação textual representa o pensamento de Hans Windegger:

*The eyes of the world  
are on us –  
The ears of the world  
are listening.*

Segue uma sequência de imagem-texto, representada em um *backplate*,<sup>115</sup> construído por meio de um *compositing* de imagens, ou melhor, uma fotomontagem, composta por uma colagem de vários rostos, representando uma multidão de pessoas e acompanhada de um mestre de cerimônias de onde surgem as palavras:

*Soeben  
hat  
das  
weltraumschiff  
die  
abfchubstelle  
erreicht...*<sup>116</sup>



**Figura 34** - *Backplate* animado do filme *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang

Estas palavras surgem uma a uma a partir da imagem do microfone do mestre de cerimônia, avançam e sofrem uma variação de escala como se projetassem para o extracampo.

### 3.3.2 A palavra cenográfica como tipografia dinâmica

Um caso raro de palavras cenográficas dinâmicas pode ser observado em *Fausto/Ale/1926*, de F. W. Murnau. Na sequência em que são apresentadas as cláusulas do “contrato” entre *Fausto & Mefistófeles*, as palavras surgem “pictografadas” de forma dinâmica sobre um pergaminho, como se estivessem literalmente incorporadas à ação. Esta

<sup>115</sup> Peça de videodesign, de curtíssima duração [~5 segundos], que ocupa toda a extensão da imagem videográfica, com o objetivo de informar sobre uma determinada programação futura de um canal de TV. Este pode apresentar, ou não, um caráter dinâmico na construção da informação, e normalmente ser acompanhado por uma “voz em off” que reinteira oralmente o conteúdo da informação registrada na tela.

<sup>116</sup> “*The spaceship has reached the firing ramp...*”

consistiu não somente em uma solução surpreendente e criativa, mas também de grande importância dramática para esse momento específico da narrativa, cujo texto narrativo objetiva não apenas comunicar as “cláusulas” daquele contrato, mas enfatizar um clímax dramático importante para todo o contexto desse drama cinematográfico. Isso se se considerar que uma solução como um texto narrativo grafado, ou mesmo dinâmico, em um intertítulo clássico significaria uma quebra do fluxo narrativo, comprometendo toda a sua diegese.



**Figura 35** - Frames da sequência das “palavras cenográficas” dinâmicas em Fausto/Ale/1926, de F. W. Murnau



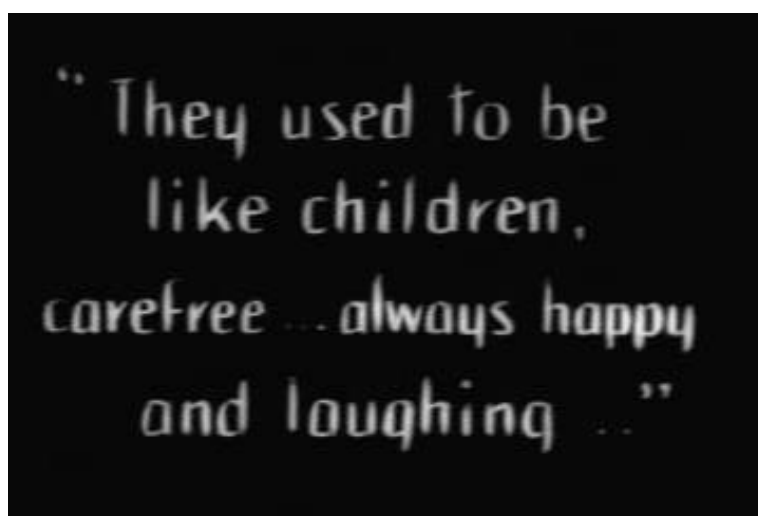
**Figura 36** - Frames da sequência das “palavras cenográficas” dinâmicas em Der Golem/Fin/1920, de Paul Wegener.

Uma outra ocorrência de natureza semelhante a anterior, pode ser observada em *Der Golem/Fin/1920* de Paul Wegener. Essa também consiste em uma sequência de grande importância dramática no contexto narrativo, e assim como descrito imediatamente acima, a inserção de um intertítulo convencional implicaria em uma quebra no fluxo narrativo.

Essa sequência apresenta o momento em que o rabino *Löw* evoca a entidade *Altaroth*, para que essa lhe forneça à palavra mágica que traria à vida a mitológica figura do *Golem*, incorporada em uma escultura de barro de forma humana.

A palavra mágica *AEMAET* materializa-se como um elemento cenográfico, através de uma tipografia dinâmica, que se corporifica através da fumaça emitida da boca de *Altaroth*, quando evocado pelo mago judeu.

### 3.3.3 O desenho tipográfico em consonância com o ambiente da narrativa



**Figura 37** - Intertítulo clássico do filme *Aurora/Ale/1927*, de F.W. Murnau

No caso desta última subcategoria, a baixa frequência de ocorrências deve-se ao fato de que, normalmente, na maioria dos filmes do período do Cinema Mudo comercializados hoje, os cartões de texto foram substituídos por um texto narrativo em língua inglesa, mantendo-se apenas a estrutura tipográfica de composição das palavras no cartão de texto, ou nem mesmo isso. Como *Aurora* fora originalmente produzido em inglês, os intertítulos foram mantidos como no original, o que torna possível verificar o desenho tipográfico original empregado nessa produção. Diante disso, verifica-se que esta guarda em sua forma elementos da natureza temática e contextual do ambiente da narrativa, ou seja, o de uma história ambientada no campo. Desse modo, o alfabeto tipográfico utilizado na composição do texto

narrativo dos intertítulos apresenta um desenho de caráter intimista, decorrente das referências no *lettering* e na forma *vernacular*<sup>117</sup> da escrita caligráfica.

### 3.4 A tipografia empregada na composição do texto narrativo dos intertítulos como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral

A partir das acima citadas produções cinematográficas, pode-se observar o emprego dos fundamentos da composição visual do espaço como procedimento construtivo para o texto narrativo dos intertítulos, que implementavam precocemente os princípios tipográficos construtivos do *design* contemporâneo, uma vez que, nesse período, estes eram embrionários. O *designer* norte-americano Timothy Samara,<sup>118</sup> ao tratar da anatomia de um *grid* tipográfico, afirma que se deve “ênfatar o seu conteúdo específico, em termos das qualidades visuais e semânticas do espaço tipográfico”, que “o espaço tipográfico é governado por uma série de relações das partes com o todo”, na qual “as ênfases são indissociáveis do efeito que provocam sobre o sentido verbal ou conceitual do conteúdo.” Afirmação que vai ao encontro da observação de Lupton, ao se referir à utilização expressiva do espaço negativo da página: “A arte do tipógrafo não lida apenas com a textura positiva das letras, mas com os espaços negativos entre elas e ao seu redor. [...] Com a invenção da tipografia, o espaçamento e a pontuação deixaram de ser vazios e gestos e ganharam a ossatura dos artefatos físicos”.<sup>119</sup>

Em muitas das ocorrências, a morfologia gráfica das palavras e as relações espaciais do texto com o quadro cinematográfico dos intertítulos configuravam uma tentativa de representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral, ou seja, os sinais fônicos, sílabas tônicas, entonação, duração, intensidade, pausas e o ritmo e as unidades rítmicas portadores de significação. De acordo com Samara,

O ritmo natural da linguagem oral, por exemplo, é muitas vezes usado como guia para a mudança do peso, tamanho, cor ou alinhamento dos tipos maiores, em bold ou itálico, de acordo com as tônicas na fala. Dar “voz” à linguagem visual ajuda a alterar a estrutura de um texto, puxando palavras para fora do parágrafo ou forçando relações entre módulos ou colunas, onde a lógica natural da escrita cria uma ordem visual. [...] Quebrar frases e palavras num texto corrido chama a atenção para partes individuais de um discurso.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> A expressão *Tipografia Vernacular* é frequentemente usada para descrever uma forma não acadêmica de *design* tipográfico, no processo de construção de um alfabeto tipográfico. São soluções materiais ou visuais e artefatos presentes no cotidiano e que indicam forte ligação com a cultura local. Definição baseada em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Design\\_vernacular](http://pt.wikipedia.org/wiki/Design_vernacular)>. Acesso em: 17 jun. 2008.

<sup>118</sup> SAMARA. *GRID: construção e desconstrução*, p. 23.

<sup>119</sup> LUPTON. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*, p. 67.

<sup>120</sup> SAMARA. *GRID: construção e desconstrução*, p. 124.



Tais procedimentos remontam aos princípios fundadores do pensamento futurista na literatura – explicitados nos manifestos de F. T. Marinetti, Fortunato Depero, Aleksei Krutchônikh e Vladimir Maiakovski –, no qual a composição do texto poético e as palavras são arranjadas na página numa grande diversidade de tipologias, variações de corpo [tamanho], estilo romano ou *italizado*, pesos leves e pesados, e inclusive pela subversão do alinhamento/espacejamento comumente aplicado ao verso livre. Todos esses procedimentos buscavam subordinar a “voz” da palavra grafada às da palavra falada; a morfologia gráfica das palavras e suas relações com o espaço das páginas deviam funcionar como uma partitura e, não, como uma simples reprodução da linguagem oral. A “revolução tipográfica” proposta por Marinetti pode ser observada nas “*parole in liberta*” e em seu Manifesto Futurista, assim como nas produções de Krutchônikh em que “a página anuncia que a poesia deve ser lida de uma nova maneira, que a sua representação visual é ela mesma uma parte significativa da sua *écriture*”,<sup>121</sup> diz Perloff.

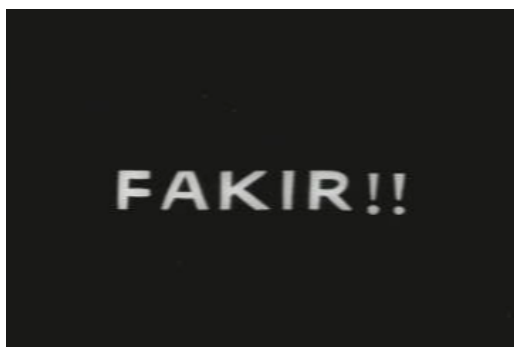
Tais conceitos implicam uma nova forma de tratar os aspectos relacionados à composição do espaço tipográfico, nos quais as letras que compõem as palavras não consistissem em apenas meros signos alfabéticos, mas que seus elementos tipográficos como corpos, pesos e formas tipográficas diferentes, e não apenas sua posição no espaço da página, implicasse às palavras um caráter expressivo distinto, explicitando os aspectos visuais do signo verbal,<sup>122</sup> assim como consistir em equivalentes visuais para os sons da palavra falada.

Esses conceitos foram amplamente aplicados na construção do espaço tipográfico dos cartões de texto na filmografia da vanguarda alemã, como recurso de retórica na produção de sentido e/ou como solução para enfatizar determinado conteúdo dramático por meio da intensidade sonora na “fala” de certos personagens, assim como para se criar um silêncio e/ou uma pausa dramática, ou mesmo uma “fala reticente”, como veremos a seguir.

---

<sup>121</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 217 e 267.

<sup>122</sup> HOLLIS. *Design gráfico: uma história concisa*, p. 36.

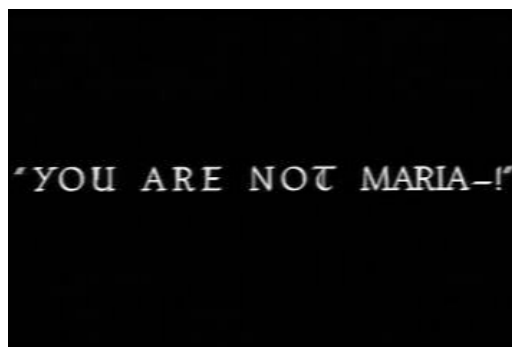
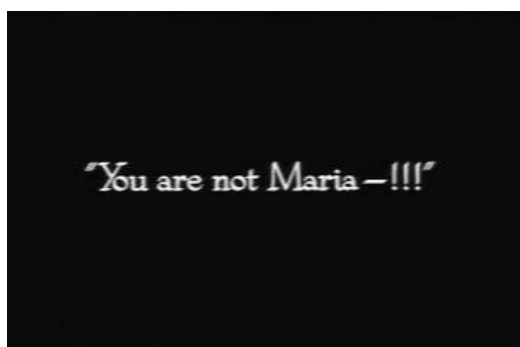


**Figura 38** - Exemplo de “diagramação enfática” em *O Gabinete do Dr. Caligari/Ale/1919*, de Robert Wiene



**Figura 39** – Exemplo de “diagramação enfática” em *Fausto/Ale/1926*, de F. W. Murnau

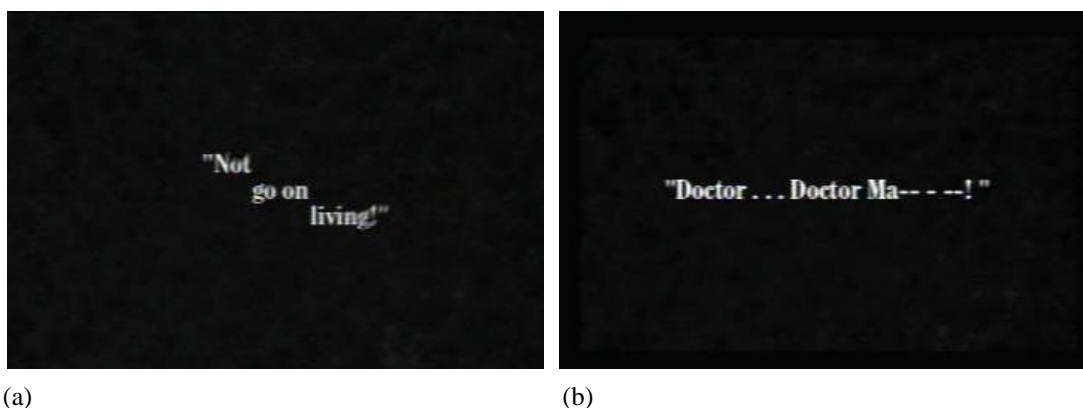
Na Figura 37, em *O Gabinete do Dr. Caligari/Ale/1919*, de Robert Wiene, a palavra *FAKIR!!* aparece em maiúsculas e com corpo de texto maior que os demais, o que confere à voz do chefe da repartição pública ao se dirigir a um de seus funcionários a transposição visual de um “chamado de voz” em intensidade mais elevada. Deve-se observar que, em todos os casos levantados de uso do recurso da variação na escala do corpo tipográfico, como representação visual de uma variação na intensidade sonora, este efeito é produzido por comparação com outros elementos de mesma natureza, em uma mesma narrativa, e pela inserção de tal recurso em um contexto narrativo dramático que permita a compreensão do emprego do recurso, sem a qual o efeito não seria possível de ser interpretado.



**Figura 40** - Exemplos de “diagramação enfática” no filme *Metropolis/Ale/1927*, de Fritz Lang

Em *Fausto/Ale/1926* de F. W. Murnau (Figura 38), essa comparação na escala tipográfica ocorre dentro do próprio *cartão de texto*; diferentemente do que ocorre em *Metropolis*, de Fritz Lang (Figura 39), onde a variação no corpo tipográfico enfatiza o “grito” de Freder, pela repetição de sua “fala” no contexto da sequência dramática.

Com relação ao emprego criativo dos sinais e espaços tipográficos para enfatizar o tempo de respiro, silêncios, reticências e as pausas dramáticas, *Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922*, de Fritz Lang, apresenta inúmeras ocorrências.



**Figura 41** - *Dr. Mabuse parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922*, de Fritz Lang

No texto narrativo “*Not go on living*”, Figura 40(a), que consiste na fala repetida do comando de voz por parte do homem hipnotizado pelo *Dr. Mabuse*, as palavras da frase foram diagramadas em linhas e alinhamentos diferenciados da ordem comum de composição dos *cartões de texto clássicos*, como recurso de transposição da linguagem visual para o espaço tipográfico, objetivando a materialização das pausas/tempo de fala do personagem. Na Figura 40(b), por sua vez, ocorre o emprego de sinais tipográficos: reticências e travessões como recurso para inferir o tempo de pausa na voz do falante como significante de uma fala reticente e hesitante.

### 3.5 A exploração dos valores tipográficos como elemento de retórica para enfatizar determinado conteúdo dramático

Diferentemente de empregar os recursos tipográficos na composição do texto narrativo dos *intertítulos* como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral, observa-se também a exploração de determinados recursos tipográficos como retórica para enfatizar determinado conteúdo dramático. Casos esses em que o contexto da narrativa se torna fundamental, do contrário sua inteligibilidade estaria comprometida.

Entre as diversas ocorrências de exploração dos valores tipográficos como elementos de retórica na construção do conteúdo dramático, observadas no *corpus* em análise,

ressaltaremos os exemplos de *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang, *Aurora/USA/1927*, de F. W. Murnau, e *Dr. Mabuse parte I: O Jogador/Ale/1922*, de Fritz Lang.



**Figura 42** - Sequência da “contagem regressiva para o lançamento da espaçonave H30” em *Woman in The Moon/Ale/1929*, de Fritz Lang

Em *Woman in The Moon*, de Fritz Lang, durante o episódio do lançamento da nave espacial *H30*, o corpo numérico aumenta à medida que a contagem regressiva evolui a partir de “6” até atingir “1”; simultaneamente a isso, ocorre também o desaparecimento em *fade out* das palavras “*Noch Sekunden!*”, quando surge o número “2”. Logo após a contagem atingir o número “1”, surge isolada no quadro a palavra “*NOW!*”, grafada com um corpo de texto bem superior aos demais dos quadros anteriores. Nesse caso, e especialmente determinado pelo contexto narrativo, o emprego de um corpo de texto que se altera na direção de uma escala maior tem como outra função sígnica introduzir uma ênfase e/ou um suspense dramático.

Em *Dr. Mabuse parte I: O Jogador* (1922), de Fritz Lang, as palavras “*YOU TAKE – !!!*” e “*NO!!!*” incorporam, respectivamente, a intensidade de um comando de hipnose

telepática imposta pelo *Dr. Mabuse* [Rudolf Klein-Rogge] e sua resistência em aceitá-la por parte do Inspetor *Norbert von Wenck* [Bernhard Goetzke]; intensidade esta materializada por meio do emprego do corpo de texto em maiúsculas e numa escala maior do que a utilizada anteriormente.

No entanto, deve-se ressaltar a importância do contexto narrativo no qual o texto está inserido para que tal função sígnica seja inferida aos signos verbais, o que o torna também um exemplo de ocorrência de palavras empregadas segundo “as especificidades do meio cinematográfico para enfatizar conteúdo”, assunto que será tratado mais adiante.



**Figura 43** - Sequência do processo de hipnose realizado pelo Dr. Mabuse, em *Dr. Mabuse\_Parte I: O Jogador/Ale/1929*, de Fritz Lang

Outra ocorrência interessante é em *Aurora*, de F. W. Murnau. Nesse o espaço tipográfico é utilizado como recurso dramático mediante uma diagramação enfática, que se estabelece pelo emprego de um dos fatores espaço-temporais ao qual a última frase do texto narrativo é submetida. Mais especificamente, ocorre a variação de opacidade por meio de um *fade in* da última frase do texto narrativo da composição do *cartão de texto*: “*and his wife sits alone*”. O conteúdo completo do *cartão de texto* diz:

*Now he ruins himself  
For that woman  
From the city –  
Money – lenders  
Strip the farm –  
and his wife sits alone.*

No entanto, a última frase, “*and his wife sits alone*”, surge por meio de um *fade in* alguns segundos após as demais frases.

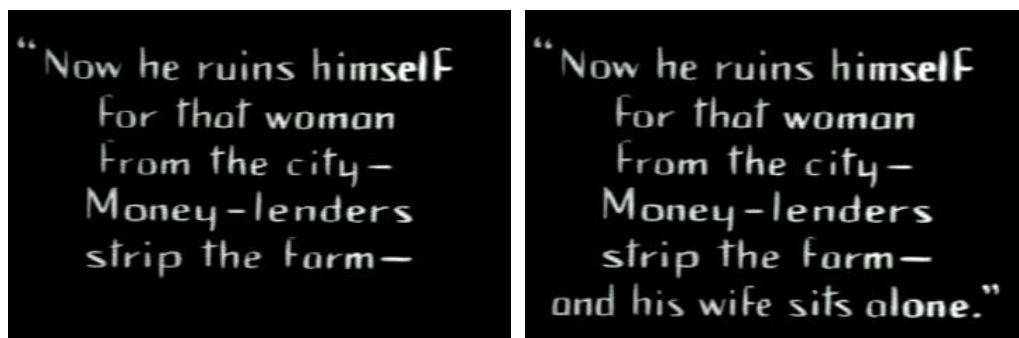


Figura 44 - Intertítulos do filme *Aurora/Ale/1927*, de F.W Murnau

Portanto, o recurso ao qual a última frase fora submetido, ou seja, surgir alguns segundos após as demais do cartão de texto, a esta determina incorporar a função sígnica de dar ênfase à ideia de solidão, assim como introduz uma possível pausa na fala do emitente desse discurso.

### 3.6 A hipercodificação da função sígnica das palavras/texto narrativo nos intertítulos

Para efeito de análise de outras ocorrências diversas das apresentadas, torna-se necessário apresentar algumas definições e conceitos associados aos estudos de semiótica. Para isso, foram utilizados como referências alguns dos conceitos discutidos por Umberto Eco, em seu *Tratado Geral de Semiótica*.<sup>123</sup>

A definição de signo citada por Eco será considerada como referência para os demais desdobramentos conceituais que serão utilizados na análise das ocorrências da palavra, como mais um elemento de retórica na produção de sentido em uma narrativa cinematográfica, isto segundo seus aspectos verbovisuais e semiológicos, empregados mais especificamente no cinema expressionista da vanguarda alemã:

UM SIGNO NÃO É UMA ENTIDADE SEMIÓTICA FIXA, mas antes o local de encontro de elementos mutuamente independentes, oriundos de dois sistemas diferentes e associados por uma correlação codificante. Propriamente falando, não há signos, mas funções sígnicas (Hjelmslev, 1943).<sup>124</sup>

<sup>123</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*.

<sup>124</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 40; HJELMSLEV. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*.

Em seguida, ainda de acordo com Eco,<sup>125</sup> definem-se “texto” e “discurso” como o resultado de uma pluralidade ‘vertical’ de códigos diversos e interligados, associados a um único significante, e, “portanto, aquilo que se chama ‘mensagem’ constitui, o mais das vezes, um TEXTO cujo conteúdo é um DISCURSO em diversos níveis”. Ou seja, um “texto” consiste no “resultado da coexistência de vários códigos, ou pelo menos de vários subcódigos” mediado por um significante ou sintagma.

O “código” deve ser entendido, portanto, como uma sintaxe que contempla não só as correlações semânticas, como também as regras combinatórias sintáticas,

De fato, um código provê: (i) uma descrição restrita da função sígnica, de modo que ela possa ser entendida em sua natureza biplanar independentemente de cada contexto; (ii) uma definição mais rica que provê também pontos nodais em que a função sígnica, em ambos os seus funtivos, pode amalgamar-se com outras funções sígnicas. Neste sentido, pode-se evitar a presença de regras combinatórias independentes, porque elas são parte da representação codificada da função sígnica.<sup>126</sup>

Quanto ao conceito de função sígnica, deve-se, portanto, considerar que: “há função sígnica quando uma expressão se correlaciona a um conteúdo, tornando-se ambos os elementos correlatos funtivos da correlação”,<sup>127</sup> mas deve-se observar também que “os signos são o resultado provisório de regras de codificação que estabelecem correlações transitórias em que cada elemento é, por assim dizer, autorizado a associar-se com um outro elemento e a formar um signo somente em certas circunstâncias previstas pelo código”.<sup>128</sup>

Assim, uma determinada expressão pode adquirir diversos conteúdos segundo os contextos, as circunstâncias exteriores e as pressuposições subentendidas, podendo estabelecer uma quantidade indefinida de diversas funções sígnicas, mesmo que não nos encontremos diante de uma correlação estritamente codificada, mas diante do resultado de uma leitura interpretativa do contexto.

O conceito de “hipercodificação do signo”, que consiste na complicação de uma função sígnica colocando-a em suspensão entre os códigos, na fronteira entre a convenção e a inovação, decorre do fato que “uma função sígnica pode ser definida em si mesma e em relação às suas próprias possibilidades combinatórias no interior de contextos diversos”.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 48.

<sup>126</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 79.

<sup>127</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 39.

<sup>128</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 40.

<sup>129</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 78.

Consideremos, nesse caso, a ideia de surgimento de um “subcódigo” fundamentado em um “código-base”; conceito esse que inaugura os princípios fundamentais para ideia de uma *semiótica conotativa*,<sup>130</sup>

[...] em que o plano da expressão se constitui de uma outra semiótica. Em outras palavras, tem-se código conotativo quando o plano da expressão é um outro código. [...] O conteúdo da primeira significação (junto com as unidades expressivas que o veiculam) torna-se expressão de um conteúdo ulterior.<sup>131</sup>

A “expressão de um conteúdo ulterior” na citação acima refere-se ao caráter *DENOTATIVO* da “função sígnica”, que corresponde em primeira instância a uma “unidade cultural” ou “propriedade semântica” de um dado “semema” reconhecida de seu possível “referente” sem prévia mediação, e sobre a qual se baseiam as conotações.

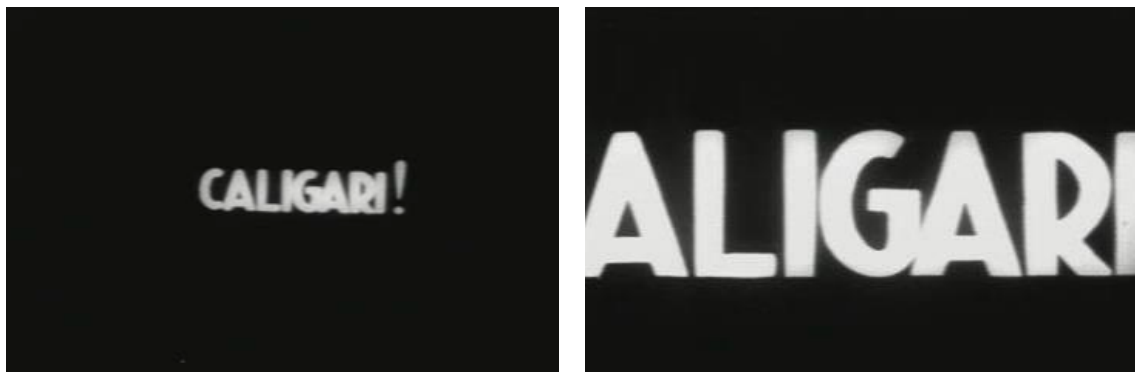
Com base nesses conceitos, observamos uma série de ocorrências, talvez as mais inusitadas dentre as diversas categorias e subcategorias de signos verbais empregados na construção dos textos narrativos de composição dos intertítulos. Essas ocorrências configuram uma categoria na qual são utilizados os princípios relacionados à hipercodificação da função sígnica das palavras e do texto narrativo dos intertítulos, assim como as possíveis conotações inferidas segundo os contextos, as circunstâncias e as pressuposições subentendidas pelas relações entre os planos que constroem a série sintagmática de determinada narrativa cinematográfica.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, há uma sequência em que o nome “CALIGARI” surge por meio de uma diagramação clássica de um intertítulo convencional; ou seja, tipografia em branco sobre uma base em preto, com ocupação média desse quadro. A partir disso, essa palavra imediatamente sofre uma alteração dinâmica de escala, ultrapassando os limites do quadro. Isso ocorre logo após o diretor do hospício [Werner Krauss], a partir de seus manuscritos, especular sobre a possibilidade de colocar em prática as teorias do Dr. Caligari; isso inferido na ocorrência de um cartão de texto contendo a palavra “*temptation*”. Após esse momento, o diretor do hospício deixa seu escritório em direção às dependências externas do prédio, momento em que a palavra “*CALIGARI WERDEN*” surge no alto esquerdo do quadro. Posteriormente, uma série de reiterações de “*CALIGARI*” surgem como tipografia dinâmica por todos os espaços do quadro cinematográfico.

<sup>130</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 46.

<sup>131</sup> ECO. *Tratado geral de Semiótica*, p. 46.





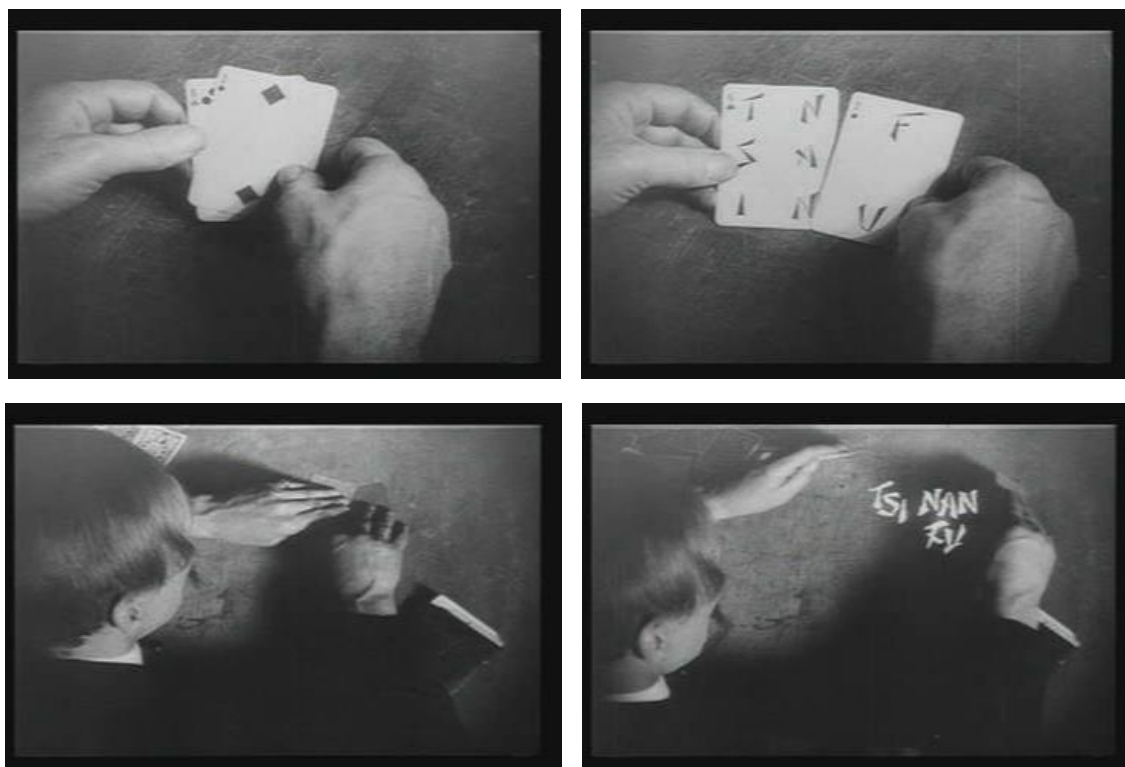
**Figura 45** - Intertítulos com tipografia dinâmica em *O Gabinete do Dr. Caligari*/1919/Alemanha, de Robert Wiene

Essas duas ocorrências teriam como “função sígnica” conotar o estado psicológico do personagem do diretor do hospício ao sofrer um “surto psicótico”. Isso materializado na força expressiva estabelecida pelo escalonamento dinâmico do corpo da palavra “*CALIGARI*”, assim como na “onipresença” de uma “voz de comando” alheia ao personagem, inferido na função sígnica das palavras “*CALIGARI WERDEN*” ou seja, “*TRANSFORME-SE EM CALIGARI*”.



**Figura 46**- Exemplo de palavra-imagem dinâmica em *O Gabinete do Dr. Caligari*/Ale/ 1919, de Robert Wiene

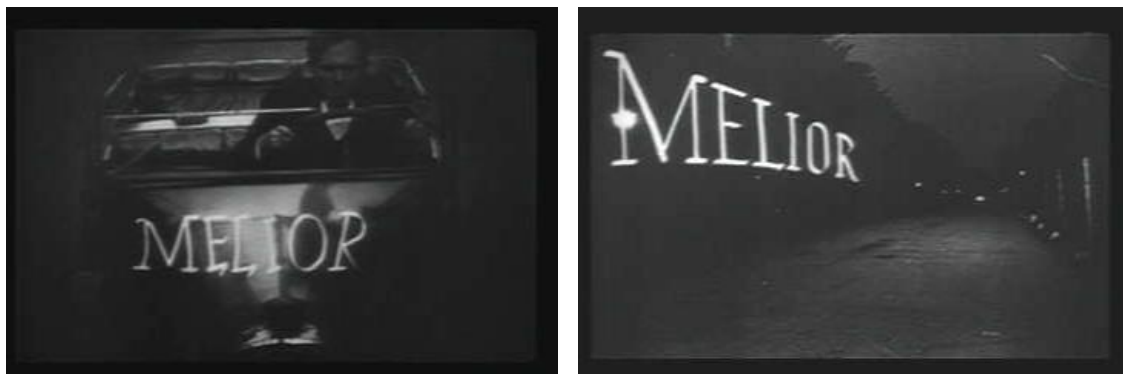
Em *Dr. Mabuse - parte I: o Jogador* (1922) e *Dr. Mabuse - parte II: o Inferno do Crime* (1922), ambos de Fritz Lang, as ocorrências tipográficas estabelecem-se pelo emprego de palavras-imagens inseridas na própria construção do quadro cinematográfico, “contaminando” a imagem e atribuindo outras conotações às palavras.



**Figura 47** - Palavra-imagem cenográfica em *Dr. Mabuse\_Parte I: O Jogador/Ale/1922*, de Fritz Lang

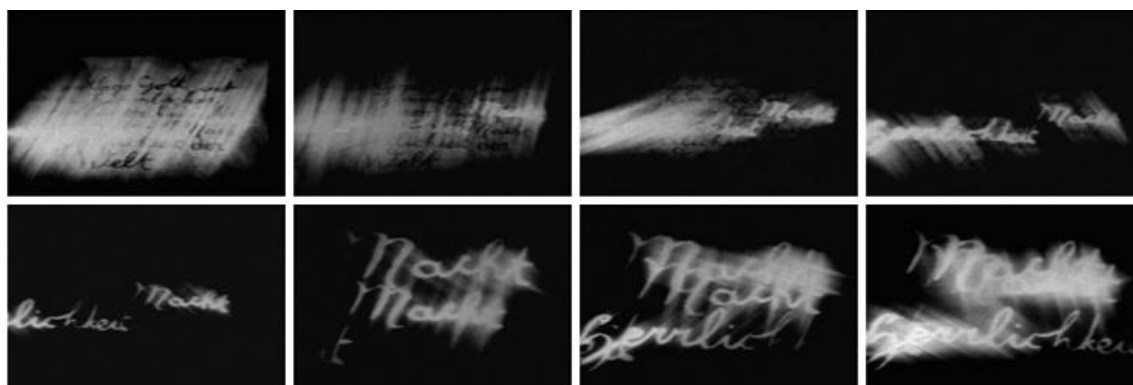
Ou seja, no caso de *Dr. Mabuse parte I: o Jogador*, as palavras “*TSI NAN FU*” materializam-se nas cartas de baralho do Advogado do Estado [Bernhard Goetzke], com um desenho tipográfico que evoca a caligrafia chinesa, fazendo referência aos óculos chineses que o Dr. Mabuse [Rudolf Klein-Rogge] utilizava no processo de hipnose. Nesse caso, essas podem ser interpretadas como o aceite do comando de hipnose telepática implementado pelo Dr. Mabuse; assim como na sequência seguinte, quando as palavras “*TSI NAN FU*” materializam-se na mesa de jogo.

Em *Dr. Mabuse - parte II: o Inferno do Crime*, a onipresente voz de comando hipnótico “*Melior*”, nome do despenhadeiro ao qual o personagem Advogado do Estado Von Wenk deveria se dirigir e saltar, o acompanha por todo o trajeto em direção ao seu destino derradeiro. Isso ocorre com a presença da palavra “*Melior*” sobrepondo-se, primeiro, à imagem de Von Wenk e, segundo, em movimento sobre as fachadas dos prédios no trajeto ao despenhadeiro *Melior*.



**Figura 48** - Palavra-imagem em *Dr. Mabuse\_Parte II: O Inferno do Crime/Ale/1922*, de Fritz Lang

Outra ocorrência importante de hipercodificação da função sígnica das palavras/texto narrativo nos intertítulos ocorre em *Fausto* (1926), de F. W. Murnau. Neste filme, as palavras “*Genrluchkeit der Macht*” [Glória e Poder] se desprendem do “contrato” estabelecido entre *Fausto* e *Mefistófeles*, sofrem uma variação de escala, brilham, movimentam-se e multiplicam-se no quadro, tudo isso diante dos olhos desejosos de *Fausto*. Toda essa *mise-en-scène* hipercodifica os signos verbais ultrapassando o caráter denotativo das palavras “Glória e Poder”, que passam a conotar o desejo e o encantamento de Fausto pela Glória e Poder que este poderia usufruir ao aceitar esse contrato.



**Figura 49** - “*herrluchkeit der macht*”: exemplo de tipografia dinâmica em *Fausto/Ale/1926*, de F.W. Murnau

### 3.7 Outras ocorrências importantes, presentes na filmografia de Fritz Lang e F. W.

#### Murnau

As tipografias “fantasia”,<sup>132</sup> dotadas ou não de caráter dinâmico, foram um recurso recorrente em algumas das produções de Fritz Lang e de F. W. Murnau. Manifestas, respectivamente, em *Metropolis* (Alemanha, 1927), de Fritz Lang, e *Aurora* (USA, 1927), de F. W. Murnau, como créditos de abertura e cartão de texto introdutório da contextualização temporal da narrativa posposta; assim como na sequência final de *Fausto* (1926) e *Aurora* (1927), ambos também de F. W. Murnau, todas essas ocorrências consistiram em um preciosismo, um cuidado no tratamento de alguns signos verbais, mas segundo um aspecto essencialmente estético/formal.



Figura 50 - *Aurora*/USA/1927 de F. W. Murnau

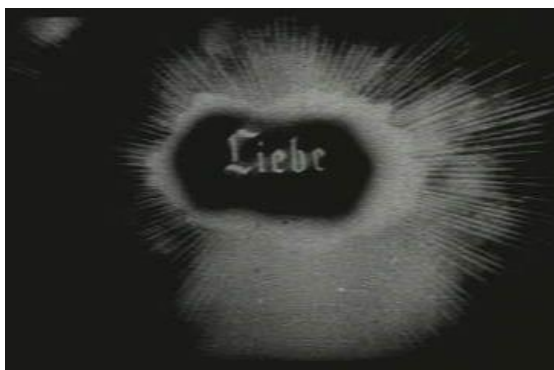


Figura 51 - *Metropolis*/Ale/1927, de Fritz Lang

Em *Aurora*/USA/1927, de F. W. Murnau, o cartão de texto “*Summertime... vacation time*” ocorre como se fosse uma contextualização temporal da narrativa pelo “narrador filmográfico”. Esse intertítulo apresenta-se com uma visualidade semelhante aos *slides* tradicionais de lanterna mágica, que ocorriam como anúncios da programação futura após a exibição dos filmes no período do cinema mudo.

<sup>132</sup> A tipografia fantasia ou decorativa consiste de tipos diversos às classificações clássicas, que construídas a partir de diversas inspirações, padrões e características, subvertem as normas e convenções estabelecidas para um projeto de design de tipos para texto corrido. O objetivo desses tipos consiste em provocar um determinado impacto visual e/ou potencializar determinados significados através de sua visualidade. Para isso, incorporam ao corpo tipográfico elementos de diversas naturezas, como imitações de letras manuscritas, elementos iconográficos, representações simbólicas e manifestações indiciais, mesmo que esses comprometam sua legibilidade e leiturabilidade.

Por sua vez, em *Metropolis/Ale/1927*, de Fritz Lang, e que corresponde também à abertura do filme, surge a palavra “*METROPOLIS*”, em meio a uma animação de formas geométricas, seguida de uma fusão de imagens que conduzem ao início da narrativa do filme em questão.



**Figura 52** - *Fausto/Ale/1926* de F. W. Murnau



**Figura 53** - *Aurora/Ale/1927* de F. W. Murnau

Em contrapartida, como sequência final, as Figuras 51 e 52, respectivamente em *Fausto* e *Aurora*, mostram as palavras “*Liebe*” [Amor] – que sofre uma variação de escala e “explode” no quadro, em meio a uma moldura de luz, brilho e fumaça –, e a palavra “*Finis*”, a clássica palavra de encerramento de uma narrativa cinematográfica, materializada no quadro dinamicamente, incorporando em sua estrutura a iconografia referente ao título do filme, “*Aurora*” ou “*Sunrise – A Song of Two Humans*”.



**Figura 54** – Exemplos de “tipografia dinâmica e de fantasia” no filme *Metropolis/Ale/1927*, de Fritz Lang

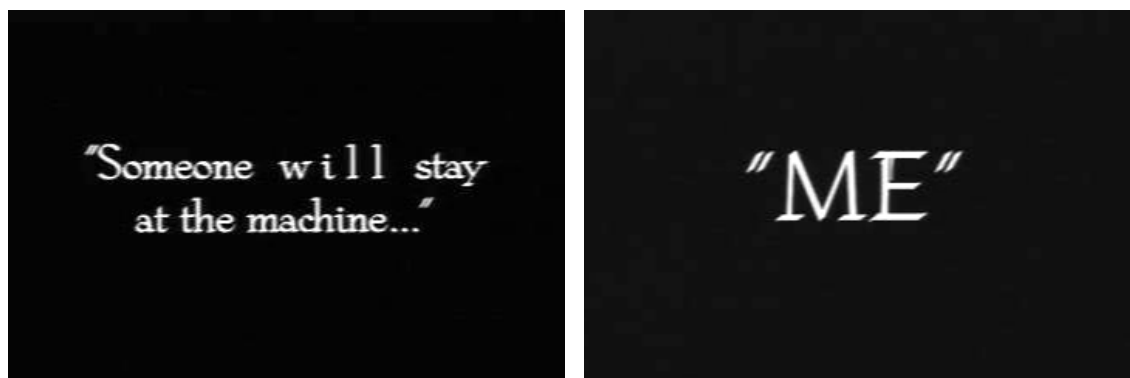
Diferentemente das ocorrências acima, o caso do *intertítulo* “*MOLOCH*”, em *Metropolis/Ale/1927*, de Fritz Lang, além de incorporar elementos da tipografia dinâmica de fantasia, inaugura a sequência que narra uma alucinação sofrida pelo personagem Freder [Gustav Fröhlich], em sua primeira visita à cidade dos operários, como se em sua morfologia gráfica incorporasse a ideia de algo que não se encontra naquela realidade, uma elipse para uma outra realidade.

### **3.8 O emprego de signos verbais a partir dos princípios fundamentais da montagem clássica**

A Montagem Clássica consiste na sintaxe orgânica do texto audiovisual, estabelecida com o objetivo de se instituírem os preceitos fundamentais para a construção de uma narrativa descritiva, segundo uma ordem cronológica ou não; ou, ainda, estruturando os princípios elementares do processo de linearização do signo icônico, estabelecido por meio da decupagem de uma mesma ação em planos interdependentes. Dessa maneira, a produção de sentidos é inferida com a justaposição sintagmática de planos fragmentados de uma mesma ação, ou conectados pela sua proximidade temática, privilegiando a continuidade espaço-temporal. Com isso, a informação contida em cada um dos fragmentos já não é suficiente para entender o que acontece no campo diegético, pois agora o sentido depende do inter-relacionamento destes fragmentos ao longo da série sintagmática. Ou seja, a justaposição de imagens interfere diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente. Portanto, a montagem clássica consiste na construção de uma “série sintagmática” com base em fragmentos de uma mesma ação, com continuidade no espaço-tempo, podendo ocorrer avanços e recuos em relação ao tempo presente da narrativa; tudo isso objetivando contribuir para que a ação progrida dos pontos de vista dramático e psicológico. Com base nesta definição, observaram-se algumas ocorrências importantes nas obras *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *Aurora* (1927), de F. W. Murnau, das quais para a construção de alguns dos textos grafados dos intertítulos foram empregados alguns dos recursos fundamentais da montagem clássica.

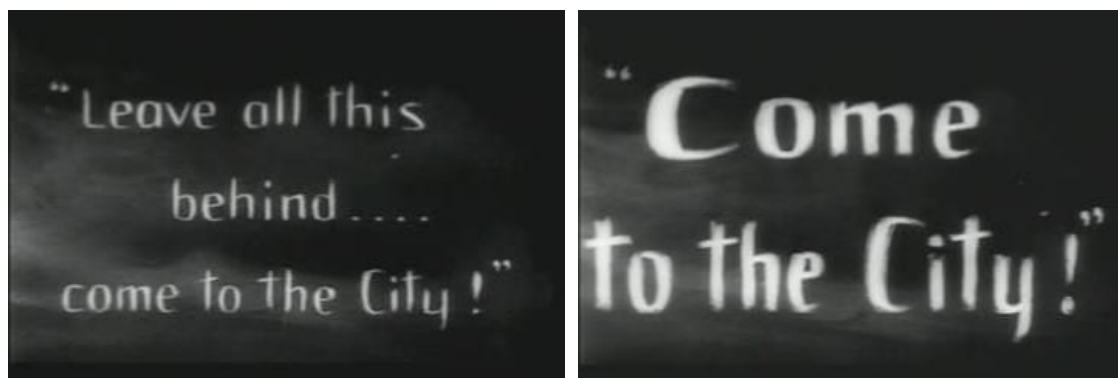
Estas duas ocorrências assemelham-se do ponto de vista estrutural, sendo que em *Metropolis* isso ocorre quando Freder [Gustav Fröhlich], em sua segunda visita à “cidade dos operários”, assume a operação da “máquina do tempo”, diante da incapacidade física do operário responsável de continuar trabalhando, devido à exaustão de esforços realizados na

sua jornada. Na sequência, o operário dirige-se a Freder, dizendo: “...*the machine!*... *Someone has to stay at the machine!*”. A resposta ocorre segundo uma ênfase dramática, materializada na escala definida para o corpo da palavra “*ME*” e que se estabelece pela justaposição de dois cartões de texto, segundo os preceitos fundamentais de continuidade da montagem clássica:



**Figura 55** - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica em *Metropolis*/Ale/1927, de Fritz Lang

Em *Aurora*, isso ocorre quando a “mulher da cidade” [Margaret Livingston] solicita ao seu amante Anses [George O'Brien]: “*Leave all this behind... Come to the City!*”. Imediatamente após esse texto, há a justaposição de “*Come to the City!*”, em um corpo de texto com escala maior do que o anterior. Objetivando assim, como no exemplo acima, potencializar uma ênfase dramática, como também representar visualmente a amplificação sonora na fala enfática da protagonista, função que aproxima este exemplo dos casos de “elementos tipográficos aplicados à morfologia gráfica da palavra como representação visual de elementos prosódicos da linguagem oral”.



**Figura 56** - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica em *Aurora*/USA/1927, de F.W Murnau

Ainda em *Aurora*, nota-se a implementação de uma “elipse temporal” na ilustração da fala de uma senhora sobre a vida pregressa de Anses [George O'Brien] e Indre [Janet Gaynor]. Seja no cinema ou em outras formas narrativas, a “elipse temporal” consiste em um recurso fundamental de linguagem, facilmente identificável no contexto, que se refere à omissão intencional de parte da informação, seja pela inserção de algum recurso ou elemento significativo indicador dessa passagem temporal inserido na sucessão das imagens. Na sequência citada, um “intertítulo convencional” incorpora o elemento de passagem do tempo, sendo que o conteúdo desse  $\Theta$  texto narrativo que incorpora o elemento de salto temporal ao passado, seguido pela inserção de um plano com a imagem feliz do casal, fato que ocorre em um tempo anterior ao momento da fala, também é o de retorno ao tempo atual. Nesse caso, observa-se simultaneamente, a aplicação dos recursos da “montagem paralela”, mesmo que para tempos diferentes, assim como da “elipse temporal”, que configuram elementos de retórica específicos da montagem clássica, aplicado nesse caso por meio de dois cartões de texto, cujo conteúdo textual permaneceu inalterado.



**Figura 57** - Sequência de intertítulos justapostos segundo os procedimentos da montagem clássica [elipse temporal] em *Aurora/USA/1927*, de F.W Murnau

Realizadores como Robert Wiene, Fritz Lang e F. W. Murnau experimentaram soluções que ultrapassavam os fundamentos clássicos de emprego do texto narrativo na construção de suas narrativas cinematográficas. Esses realizadores, objetivando desenvolver soluções criativas para problemas com que se depararam em suas produções, encontraram no emprego do texto narrativo a possibilidade de ampliar os recursos para a construção de sentido, assim como de descobrir nestes recursos alternativas para o processo de evolução de suas narrativas. Dessa maneira, evitaram o quanto possível a exploração excessiva dos intertítulos convencionais e o seu intrínseco “efeito colateral”, ou seja, a interrupção do contínuo fluxo narrativo das imagens. Determinando que buscassem alcançar não somente soluções imagéticas criativas para incorporar às imagens os conceitos defendidos pela



vanguarda alemã, como também para o texto narrativo grafado nos intertítulos e, às vezes, também sobre as imagens. Para tal, esses realizadores exploraram crítica e criativamente o espaço tipográfico, os elementos concretos de construção da palavra, assim como a sua morfologia gráfica, além da aplicação das potencialidades e especificidades do meio cinematográfico como recurso de linguagem.

## **CAPÍTULO IV: A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE ICONICIDADE DA PALAVRA NOS MOVIMENTOS DAS VANGUARDAS [CUBISMO, FUTURISMO E DADAÍSMO] E SUA RESSONÂNCIA NO CINEMA DOS ANOS 1920**

O cartaz, o homem-sanduíche, o pôster, o sinal, o anúncio, o folheto, o volante, o prospecto, prier d'insérer, o tíquete, o panfleto – todos esses métodos de chamar a atenção, de gritar, se quiserem, foram mecanismos de lograr a linguagem tradicional, imitando o som da fala, e portanto restaurando-a para uma espécie de primazia, a do ritmo falado original que durante milênios tem sido abstraído pela linguagem escrita. [...] Desde que as suas [do anúncio] intenções eram consideradas vulgares, os seus meios podiam ser não-tradicionais. Extravagância de cores, justaposições de audaciosos desenhos de tipo de madeira, uso de cortes ilustrativos [...] a mistura de fontes, a estridência dos pontos de exclamação e dos grifos, tudo isso podia ser empregado pelo braço comercial da burguesia reinante para anunciar um produto e vendê-lo. A novidade tipográfica começou, por assim dizer, no espaço do mercado, a capturar o ritmo de uma cultura urbana.<sup>133</sup>

Entre os inúmeros movimentos de insurreição contra a forma de arte clássica institucionalizada, a totalidade da cultura burguesa e seus mecanismos de dominação e controle, manifestações artísticas como o cubismo, o futurismo e o dadaísmo interessam-nos nesse processo de análise, sobretudo, pela natureza das inserções de signos verbais “contaminando” um espaço eminentemente iconográfico.

Apesar de estes movimentos comungarem fatores causais na construção de seus manifestos artísticos, como a incorporação de formas de cultura de massa, a reintegração da arte na práxis da vida, o fim da dicotomia arte/realidade, a tecnologia e a experiência subjetiva, as formas nas quais esses princípios foram interpretados e/ou transpostos para o campo visual apresentaram-se sensivelmente diferentes e particulares.

### **4.1 O sistema de significação e a dimensão social do signo no cubismo**

O cubismo consiste em uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos, uma arte que buscava emancipar-se das aparências, na medida em que o mais importante encontrava-se na valorização do espaço pictórico e seu sistema de significação; assim como a problematização da ordem dos signos

---

<sup>133</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 174.

verbais e visuais em oposição aos perigos de uma procura por significados fixos. Para tal, sua visualidade mostrou-se, ao mesmo tempo, representacional e antinaturalista, uma vez que se construía a partir de formas simultaneamente abstratas, estilizadas e “menos elaboradas” do ponto de vista da arte clássica. Essas formas baseavam-se em procedimentos drasticamente sintéticos, juntamente com a negação da ideia de ilusão de profundidade em um espaço de representação bidimensional; obtendo-se a partir destes procedimentos “o efeito de limitar a profundidade e de comprimir o espaço pictórico, como que o comprimindo contra o plano do quadro.”<sup>134</sup>

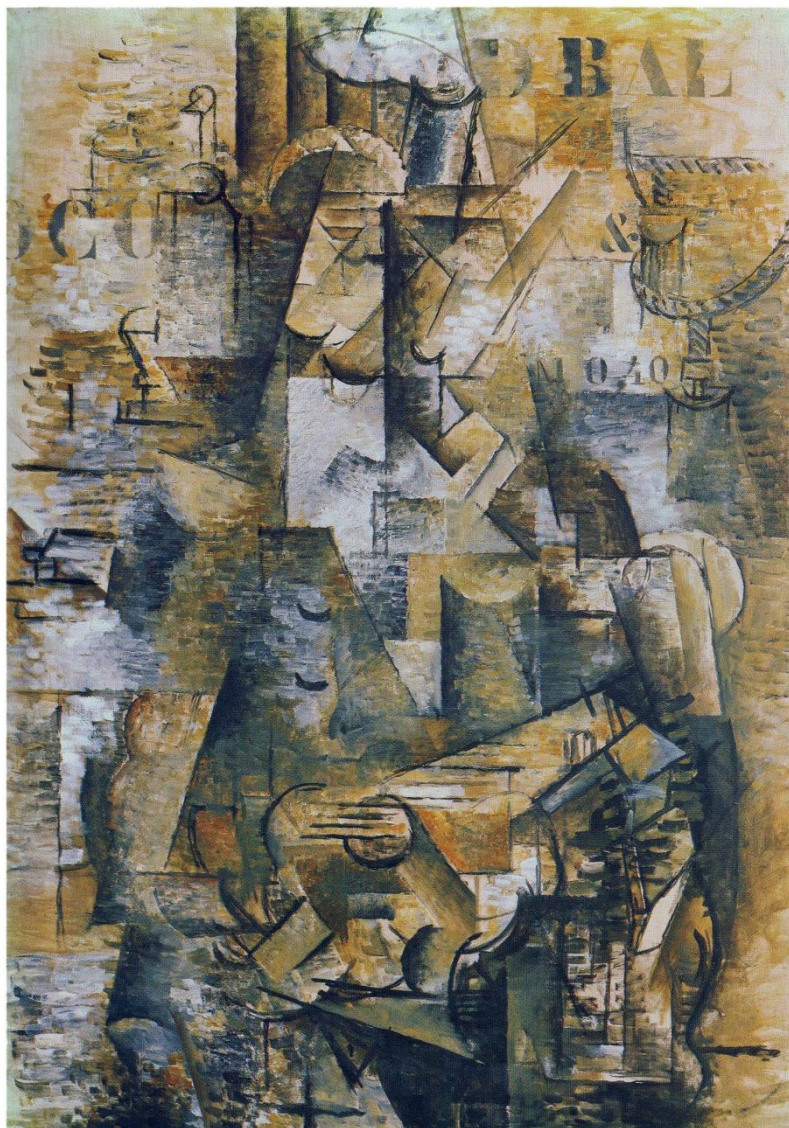
De acordo com Harrison, Franscina e Perry, percebe-se, no cubismo,

[...] um abandono progressivo das tentativas de imitar a aparência natural, e um desprendimento das funções “descritivas” que deixa a “linguagem” da representação artística preocupada com as possibilidades expressivas das “configurações pictóricas” de cor, forma e linha, e com a sensibilidade composicional do próprio artista.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> GOLDING. *Cubismo in Conceitos da Arte Moderna* (org. Nikos Stangos), p. 42.

<sup>135</sup> HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*, p. 100.



**Figura 58** - *Le Portugais* de George Braque, verão de 1911. Óleo sobre tela 117 x 82 cm; Kunstmuseum. Basileia  
Fonte: HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*, p. 137.

Como uma crítica ao padrão estabelecido de representação da arte clássica, surge a colagem cubista, ocorrência que objetiva frustrar a expectativa da semelhança. Com isso, os espectadores são forçados a tornar-se mais auto-reflexivos, evidenciando questões controvertidas e problemáticas ligadas à relação entre noções de realismo e representação.

O observador que se envolve com esse discurso particular [sistema de signos cubista] é conscientizado da seleção, combinação e estruturação de elementos por meio das quais a comunicação é constituída. Esse discurso constitui o inverso do

ilusionismo icônico e exige que o observador tenha uma consciência ativa do modo como significantes socialmente específicos transmitem significado.<sup>136</sup>

Os cubistas estavam interessados também em problematizar a natureza do signo, perturbar as relações entre os significantes e seus significados, sejam esses signos verbais ou visuais: significantes técnicos e composicionais [marcas de tinta, estrutura multifacetada etc.], os trocadilhos, a metonímia e a sinédoque constituíram os elementos do “Sistema de Significação Cubista”. Para isso, havia um significado particular das palavras e dos textos empregados na construção da poética verbovisual cubista. De acordo com Frascina, sobre as colagens de palavras, anúncios e textos de jornal realizadas por Picasso, “o contexto original é deslocado, transformado, atacado na feitura da colagem; a nova relação produz vários significados em termos tanto das convenções da “arte elevada” como das convenções das fontes originais”.<sup>137</sup>

Estas colagens de palavras/textos “contaminando” o espaço pictórico, constituíram parte importante do sistema de significação cubista na transposição do conceito *bergsoniano* de “simultaneidade”,<sup>138</sup> que também se manifestara por meio da justaposição de múltiplos pontos de vista descontínuos de um mesmo objeto/cena, representada em uma única imagem, configurando um esquema de múltiplas perspectivas visuais, caracterizando dessa forma uma “visão da simultaneidade que era central no cubismo”.<sup>139</sup>

Nesse processo de inserção de signos verbais na construção do espaço pictórico do cubismo como materialização do conceito de “simultaneísmo”, artistas como Picasso e Braque utilizaram-se de “jogos de palavras” na composição de suas obras. Mas não somente os trocadilhos constituíram os elementos do sistema de significação cubista, quanto ao emprego de signos linguísticos, mas também a metonímia e a sinédoque; contudo, no caso destes primeiros, quando inseridos em um determinado contexto ou sistema de relações, a unidade linguística ou signo pode significar mais de uma coisa.

Em *Au Bon Marche*, de Pablo Picasso,

Além de combinar esses anúncios, Picasso altera alguns. Ele pintou sobre partes do anúncio de venda de lingerie, deixando apenas o torso superior da mulher, o preço “2 francs 85 centimes” e as letras *SAMA*. Essas últimas significam parte da palavra

<sup>136</sup> HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração*: começo do século XX, p. 162.

<sup>137</sup> HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração*: começo do século XX, p. 96.

<sup>138</sup> “Bérgson via a realidade como algo em fluxo e mudança constantes. A noção de realidade de cada pessoa é constituída de memórias, experiências do passado, as quais estão simultaneamente presentes na consciência individual. Há um fluxo simultâneo de passado e presente, para o futuro [...]. A consciência do presente é, portanto, composta de uma série de estados do ser que mudam, transformam-se, interpenetram-se” (HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração*: começo do século XX, p. 138).

<sup>139</sup> COTTINGTON. *Cubismo*, p. 52.

*SAMA[RITAINE]*, que o observador deve completar. Picasso costumava usar apelidos; por exemplo, “*Ma jolie*” (“minha linda”, para a mulher com quem ele vivia) está escrito em muitas de suas obras dessa época. Será *SAMA* também um apelido para uma pessoa ou para a loja de departamento, ou algum trocadilho particular? Bem no topo ele cortou o “A” de “*agents*”, de modo que as letras agora dizem “*gents*”. “*Gents*” significa “tribo” ou “raça”; nessa época ainda era usada com humor para referência a mulheres, segundo a maneira de La Fontaine, o escritor seiscentista de fábulas e versos (com frequência licenciosos) – “*gent féminine*” significa “o belo sexo”. No contexto das outras palavras e da imagem da mulher anunciando lingerie, as palavras “*gents sérieux demandes Partout*” poderiam ser lidas como “precisa-se de mulheres sérias (o ‘belo sexo’) em todos os lugares”. Se assim fosse, não teria sido a primeira vez que Picasso esperaria que os observadores participassem de um jogo de palavras, para completar “piadas” sexuais ou para receber insinuações em suas obras.<sup>140</sup>



**Figura 59** - *Nature morte “Au Bon Marche”*, de Pablo Picasso, primavera de 1913, óleo e papel colado sobre cartão, 24 x 36 cm; Coleção Ludwig Aachen.  
 Fonte: HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*, p. 88.

Sobre a “dimensão social do signo”, segundo o conceito de “multiacentualidade”, cunhado por Voloshinov, o signo não se limita, naturalmente, a ter significados ambíguos ou polissêmicos. Sua potencial variabilidade social desafia, necessariamente, a ideia de um significado “correto” ou “apropriado”, da qual a obra de Picasso está repleta de exemplos. Em Frascina, sobre o conteúdo dos jornais, empregados em *El Dilúvio* (1913),

Mais uma vez vemos evidências de um sistema de signos que destrói as expectativas existentes de significados estáveis, e, o que é importante, que estabelece uma troca

<sup>140</sup> HARRISON; FRANSCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*, p.138.



dialógica com questões sociais, sexuais e culturais específicas. O uso do trocadilho é um modo de manter a multiacidentalidade da colagem como signo.<sup>141</sup>

Enquanto sistema de signos, o cubismo envolvia o espectador num diálogo social sobre a natureza da própria representação. Portanto, a problematização cubista coloca em questão o signo como dotado de significados fixos, e passa a enxergá-los como receptáculos de determinadas funções sógnicas: o significado torna-se dependente do contexto e de sua combinação/inter-relações com outros signos, verbais e/ou visuais, presentes no espaço pictórico. Dessa maneira, os trocadilhos, as metáforas, as metonímias e a sinédoque – elementos de retórica do sistema de signos cubista – parecem estimular os observadores a fazerem suas próprias conexões, a se comportarem como interpretadores ativos.

#### **4.2 “As palavras em liberdade”, a “Imaginação sem fio”, “As letras/palavras como tal” e a “Linguagem záum”, o futurismo problematizando a linguagem verbal**

A noção de “futuro”, na passagem do século XIX ao XX e nas primeiras décadas deste último, traz consigo não só um desenvolvimento tecnológico nunca antes experimentado pela humanidade, mas, principalmente, uma “nova intensidade de estimulação sensorial”, um “hiperestímulo”,<sup>142</sup> que ocorre como um sintoma da vida moderna e que constitui a base do projeto modernista. Para Humphreys, o projeto modernista reconfigura “a criatividade, a consciência e a forma estética à luz das mudanças da tecnologia e da ciência, as quais ele identificou como a força motriz da experiência do século XX.”<sup>143</sup>

Nesse contexto, surge o futurismo, movimento cuja ideologia se fundamentava em uma filosofia de vida altamente politizada, baseada na rejeição à herança política, cultural e filosófica italiana, consideradas como hostis ao crescimento e à modernização da Itália. Isso fica bem identificado no “Manifesto Futurista”, elaborado por Marinetti e compartilhado pelos intelectuais de vanguarda do período, Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916) e Carlo Carrà (1881-1966):

1. Pretendemos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e do destemor.
2. A coragem, a audácia e a revolta serão os elementos essenciais da nossa poesia.
3. Até agora, a literatura exaltou a imobilidade, o êxtase e o sono pensativos. Nós tencionamos exaltar a ação agressiva, uma insônia febril, o passo do atleta, o salto mortal, o soco e a bofetada.

<sup>141</sup> HARRISON; FRANCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*, p. 159.

<sup>142</sup> SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*.

<sup>143</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 40.



4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida cujo capô é adornado de grandes tubos, qual serpentes de hálito explosivo - um automóvel que ruga e parece cavalgar uma metralhadora é mais belo que a Vitória de Samotrácia.
5. Queremos cantar o homem ao volante, que percorre a Terra com a lança de seu espírito, traçando o círculo de sua órbita.
6. O poeta deve consumir-se de ardor, esplendor e generosidade; dilatar o fervor entusiástico dos elementos primordiais.
7. Não há beleza senão na luta. Nenhum trabalho sem caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um ataque violento às forças desconhecidas, deve reduzi-las e prostrá-las aos pés do homem.
8. Nós estamos no último promontório dos séculos! [...] Por que olhar para trás se o que queremos é arrombar as portas misteriosas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já estamos vivendo no absoluto, porque criamos a velocidade eterna e onipresente.
9. Glorificaremos a guerra - a única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutivo dos portadores da liberdade, as belas idéias pelas quais vale a pena morrer e o desprezo pela mulher.
10. Destruiremos os museus, as bibliotecas, as academias de toda sorte, combateremos o moralismo, o feminismo, toda covardia oportunista ou utilitária.
11. Nós cantaremos as grandes multidões entusiasmadas pelo trabalho, pelo prazer e pela insurreição; cantaremos as ondas multicolores e polifônicas da revolução nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e estaleiros iluminados por luas elétricas; nuvens ambiciosas pelas linhas arqueadas de sua fumaça; pontes que atravessam rios qual ginastas gigantes, reverberando o sol com o fulgor das navalhas; vapores aventureiros que farejam o horizonte; locomotivas de peito ancho, cujas rodas lavram os trilhos como os cascos de enormes cavalos de aço arreados com tubulações; e o vôo elegante dos aviões cujas hélices rascam aos ventos qual estandartes e que parecem levantar vivas qual uma multidão entusiasmada.<sup>144</sup>

Dessa maneira, o ponto central do futurismo concentra-se no ataque à herança italiana, associada à apologia ao tecnológico, à renovação da sensibilidade humana trazida pelas grandes descobertas da ciência, e os efeitos desta no cotidiano das grandes metrópoles; tudo isso direcionado para o núcleo da produção pictórica e da colagem por meio de uma síntese visual da representação da sensação de movimento e das percepções emocionais subjetivas.

Toda essa experiência configurada pelo movimento, pelo dinamismo e por uma *pseudo* ubiquidade determinava uma renovação das faculdades neurológicas ligadas à sua percepção e a uma consciência humana inquieta e multidimensional; que, adaptada a partir da interpretação cubista da forma e do espaço, da transparência e da multiplicidade de pontos de vista a seus interesses ideológicos e plásticos, chegara a uma representação verdadeiramente dinâmica e complexa da experiência individual de um mundo em constante aceleração. As obras, sejam estas pinturas ou colagens, consistiam em uma tentativa de exprimir visualmente sentimentos e/ou sensações experimentadas no tempo, ou seja, a “simultaneidade”, consistia em uma síntese que combinava experiências passadas, impressões presentes e a antecipação

---

<sup>144</sup> MARINETTI E FILLIA: “Manifesto of Futurist Sacred Art”, 1931, p. 245, *apud* HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 11.

de fatos futuros num todo orquestrado, assim como buscava revelar certos estados emocionais subjetivos.



**Figura 60** - Umberto Boccioni. (Italian, 1882-1916). *States of Mind I: The Farewells*. 1911. Oil on canvas, 27 3/4 x 37 3/8" (70.5 x 96.2 cm). Gift of Nelson A. Rockefeller  
 Fonte: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=78648](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78648)>. Acesso em: 03 abr. 2004.

Em 18 de março de 1910, é lançado o “Pintura futurista: manifesto técnico”, cujo conteúdo, segundo Humphreys, melhor provê “a direção estética que o movimento tomaria inicialmente, buscando criar uma arte sintonizada com a visão de Marinetti. São os seguintes os pontos mais importantes:”

O gesto a ser reproduzido na tela já não será um momento fixo no dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica.

Realmente, todas as coisas se movem, tudo corre, tudo está em rápida mudança. Um perfil nunca é imóvel diante dos nossos olhos, mas aparece e desaparece constantemente. Por força da persistência de uma imagem na retina, os objetos em movimento se multiplicam constantemente; suas formas se alteram como rápidas vibrações em enlouquecida disparada. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas, e sim vinte, e seus movimentos são triangulares [...]

Para pintar uma figura, não se deve pintá-la; deve-se apresentar o conjunto da atmosfera que a cerca [...]

Quem ainda pode acreditar na opacidade dos corpos, já que a nossa sensibilidade aguçada e multiplicada penetrou as obscuras manifestações do espaço? [...]

Os pintores nos mostravam os objetos e as pessoas colocados diante de nós.

Nós, daqui por diante, poremos o observador no centro do quadro.<sup>145</sup>

#### 4.2.1 A “pintura de palavras em liberdade” na construção do espaço pictórico nas obras dos futuristas italianos

O argumento de Marinetti para os manifestos “Destruição da Sintaxe”, “Imaginação Sem Fios”, “Palavras em Liberdade” e “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, todos sintomas da ideologia futurista, funda-se, segundo Perloff, na exigência de “uma arte verbal completamente nova”, que pode expressar “a completa renovação da sensibilidade humana trazida pelas grandes descobertas da ciência”.<sup>146</sup>

Objetivando impregnar a poesia com o ritmo da cultura “*tecno-urbana*” início-de-século, Marinetti, por meio do “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, “datado de 11 de maio de 1912, estabelece um programa de revolução sintática”, no qual coloca em questão a linearidade do texto poético:

1. Devemos destruir a sintaxe e espalhar nossos substantivos a esmo, exatamente como eles nascem.
2. Devemos usar o infinitivo, porque ele se adapta elasticamente aos substantivos sem subordiná-los ao “eu” do escritor que observou ou imaginou.
3. Devemos abolir o adjetivo a fim de permitir que o substantivo nu preserve sua cor essencial [...]
4. Devemos abolir o advérbio, antiga fivela de cinto [...]
5. Todo substantivo precisa ter o seu dublê; isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, pelo substantivo ao qual se relaciona por analogia. Exemplo: homem-torpedo, mulher-golfo, onda-multidão, praça-funil [...] Ele chega a propor, entre outros gestos iconoclastas, a abolição da pontuação e sua substituição pela matemática e pelos símbolos musicais. Uma de suas idéias mais importantes foi a extensão e o aprofundamento das analogias [...].<sup>147</sup>

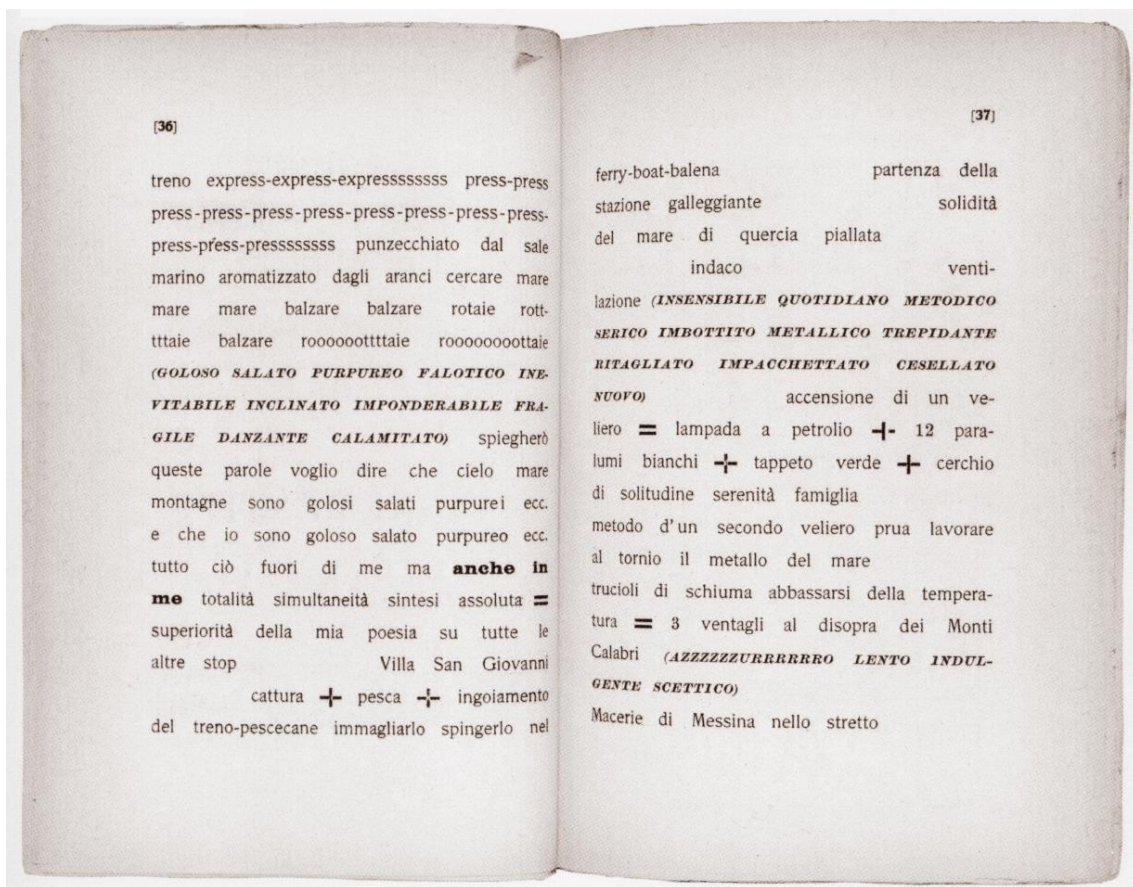
O “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, dessa maneira, enumera uma série dogmática de ações como proposição para uma nova construção do texto poético, objetivando “destruir a sintaxe” institucionalizada, permitindo aos substantivos que se apresentassem “nus e em posição livre, não relacionados por advérbios comparativos como ‘tão’ ou ‘como’, ou por conjunções, colocados lado a lado de seus ‘duplos’ – o que quer dizer, por substantivos análogos”; livres das ações dos adjetivos, “a fim de permitir que o substantivo nu preserve sua cor essencial”; assim como dos advérbios que os amarram como uma “antiga fivela de cinto”. Além disso, o Manifesto propõe a substituição da pontuação convencional pelo emprego do espaço em branco não convencional, e um formato tipográfico não menos inovador – uso de

<sup>145</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 24.

<sup>146</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 116.

<sup>147</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 38.

diferentes tipologias, tamanhos de letras/palavras, maiúsculas e minúsculas, negrito e o emprego de sinais gráficos e matemáticos – pretendendo, respectivamente, fragmentar a linearidade de leitura e tornar o espaço em branco um elemento ativo na composição da página, que permita expressar na língua escrita um espectro de matizes rítmicas e melódicas, indicando as pausas e as mudanças de cena e/ou imagem; e as indicações gráficas das variações de intensidades sonoras da língua falada.



**Figura 61** - F.T. Marinetti, “*O Music Hall, Dail Mail*”, nov. 1913.  
Fonte: BARTAM. *Futurism Typography and the Liberated Text*, p. 25.

Portanto, Marinetti, por meio dessas ações iconoclastas, propõe uma destruição da sintaxe e da linearidade clássica da escrita, para que uma imaginação sem o fio condutor da sintaxe conceda liberdade às palavras/substantivos, tornando a poesia “uma ininterrupta seqüência de novas imagens”.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 116-118.

Em 1913, Marinetti lança o manifesto “Destruição da Sintaxe – imaginação com cordas – palavras em liberdade”, no qual ele dilata o alcance dos artifícios futuristas a fim de incluir o “adjetivo semaforico”, a “onomatopéia”, a “revolução tipográfica”, o “lirismo multilinear” e a “livre ortografia expressiva”.<sup>149</sup>

De acordo com Humphreys,

O efeito desses termos recém-cunhados foi ampliar não só as possibilidades semânticas da linguagem, como também sua dimensão visual. As experiências tipográficas do celebrado livro de Marinetti *Zang Tumb Tumb*, de 1914 [...], foram, talvez, o mais bem-sucedido exercício de ruptura das barreiras entre as palavras e as imagens e, assim, de detonação do edifício das distinções conceituais, sobre o qual ele acreditava basearem-se os efeitos decadentes da tradição e da convenção.<sup>150</sup>

#### 4.2.2 ZANG TUMB TUMB

Em 1914, é lançado *Zang Tumb Tumb*, a primeira publicação importante que exemplifica a maior parte das enumerações dogmáticas advogadas no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista = Destruição da Sintaxe + Imaginação Sem Fio + Palavras em Liberdade*, de Marinetti, no qual o texto poético se estrutura como uma partitura vocal para o falante, por meio da exploração da composição tipográfica como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral.

[...] o extenso poema sonoro de Marinetti explora a capacidade do performer para usar voz, gesto e entonação a fim de recriar a imagem de mobilização de tropas, a partida para o front, o cerco da cidade e finalmente o terrível destino de um trem completamente carregado de soldados feridos deixados entregues à morte no calor.<sup>151</sup>

Isso decorre de uma verdadeira revolução de estilos tipográficos, cujos procedimentos estabeleceram uma desconstrução da linearidade da escrita tradicional, materializados em uma série de procedimentos como a

[...] não pontuação ou forma de verso, não verbos flexionados, adjetivos substituídos por nomes compostos (“montage-ventre”, treni-anguille”), conjunções substituídas por símbolos matemáticos (+), negritos de caixa-alta pesados usados para a ênfase (“**ZANG-TUMB-TUMB**”), grafia fonética (“**uuuuuurlaaare**” e “**crrrrrrepitare**”), onomatopéias (“**tatatata**”) e assim por diante.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 39-40.

<sup>150</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 39-40.

<sup>151</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 119.

<sup>152</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 119.



Os conceitos Palavras em Liberdade + Imaginação sem Fio foram absorvidos nas “pinturas de palavras livres” pelos pintores futuristas italianos, sendo que um dos exemplos mais significativos do gênero consiste na pintura-colagem “Manifesto Intervencionista”, de Carlo Carrà; uma obra dotada de um hibridismo explícito, uma obra que para ser compreendida deve ser antes de qualquer coisa lida + vista; uma obra que oferece ao leitor-observador e/ou exige deste uma intensa participação.

A colagem nos desafia a ler os signos e decodificar os símbolos, pegar as pistas desordenadas e colocá-las numa espiral tão estonteante de fragmentos, sons e cores que nos estimulam, uma torrente tão estridente de espetáculos e ruídos, que não podemos captar nunca a pintura como uma imagem coerente.<sup>153</sup>



**Figura 62 - Manifesto Intervencionista, 1914, Carlo Carrà; Colagem sobre papelão 38x30; Coleção Mattioli, Milão**  
Fonte: HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 66.

<sup>153</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 126.

### 4.2.3 As manifestações do futurismo russo na literatura: “a letra, ou a palavra, ou a página como tal” e a “a linguagem záum”

A versão do Futurismo manifesto na Rússia, em nome de um levante ideológico do qual brotara uma nova nação [União Soviética], apresentava-se ainda mais radical com relação à natureza das experimentações formais da linguagem e da sintaxe poética e visual. A natureza intersemiótica dessas experimentações, que, segundo Humphreys,<sup>154</sup> “foi o centro do projeto futurista”, decorrente de um “vínculo estreito entre escritores e artistas”, evidente “na onda de publicações de baixa tiragem de poesia em co-autoria”.



**Figura 63** - Pavel Filonov, página impressa em papel crème, Page: 8 3/4 x 6 5/16" (22.3 x 16 cm). Publisher: Zhuravl', St. Petersburg. Edition: 1,000. Gift of The Judith Rothschild Foundation  
Fonte: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=9999](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=9999)>. Acesso em: 04 jun. 2008.

<sup>154</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 60.

Do intercâmbio e da relação inextricável entre signos verbais e visuais, tais como, palavras e imagens, caligrafias e ilustrações, surge a “Linguagem Záum”, cunhada por Aleksiei Krutchonikh – “unindo partes de duas palavras que significam ‘além’ e ‘razão’”<sup>155</sup> –; a Linguagem Záum sugeria uma nova zona de tramitação na ordem da significação, a partir de uma criatividade “transracional” ou “transicional”, fundamentada, ainda segundo Humphreys, na decomposição das “estruturas consideradas convencionais dos processos mentais e da lógica da linguagem”, caracterizada por uma poesia construída a partir de “neologismos, ilogismos, o palavreado infantil e os erros intencionais, inclusive tipográficos [...] omissão de vírgulas e de pontos e espaçamento errático”.

Na “Linguagem Záum”, a palavra e a imagem, a letra e a pincelada inter-relacionam-se, tocam-se, “friccionam”-se<sup>156</sup> em tal intensidade, que se torna difícil afirmar se é o texto ilustrado pelas imagens ou se é a imagem reforçada pelo texto, mesmo que, às vezes, texto e imagem apareçam em páginas separadas.

A partir disso, surgem às manifestações conceituais: “A Letra como Tal” e “A Palavra como Tal”, das quais, segundo Perloff, em sua análise do projeto de Mikhail Lariônov para a capa de *Starinnaia liubov* [Amor Antigo] de A. Krutchônikh: “A *Letra como Tal*: é impossível separar sua existência da imagem visual.”<sup>157</sup>

O nome como tal pode, assim, ser um meio de evitar a “opressão” de uma poética dominante (neste caso, o “teatro contemporâneo”), que exige que as palavras contenham um núcleo de significados ocultos. No texto impresso de Vladímír Maiakóvski: *Uma Tragédia*, com a sua inovação tipográfica e jogo verbo-visual, essa ênfase na relação da palavra com uma imagem literal é ainda mais forte.<sup>158</sup>

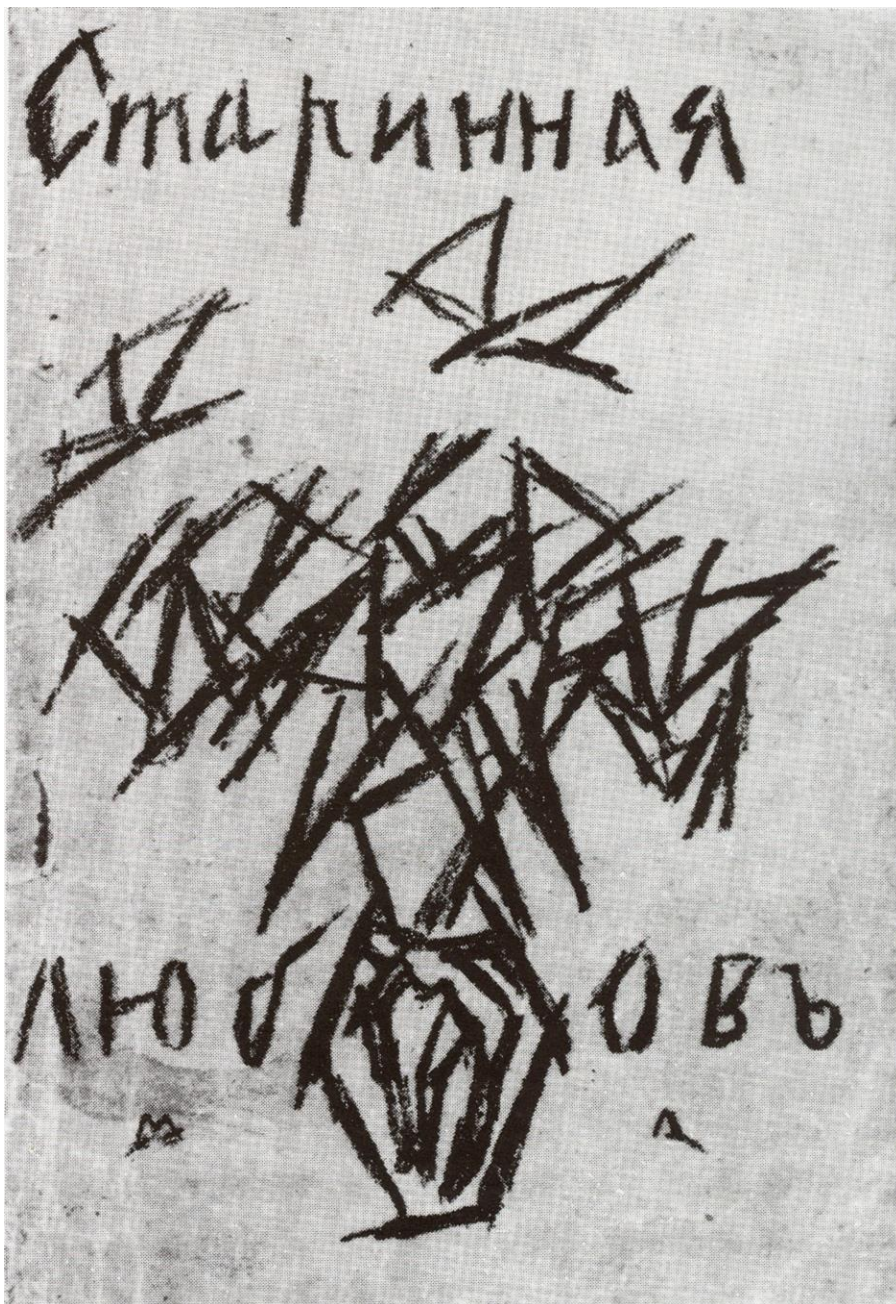
<sup>155</sup> HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 60.

<sup>156</sup> Termo cunhado por Vera Casa Nova, em *Fricções: traço, olho e letra*, p.111: “Friccionar: atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação dos textos. Operação que a partir da materialidade de língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriedade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias.”

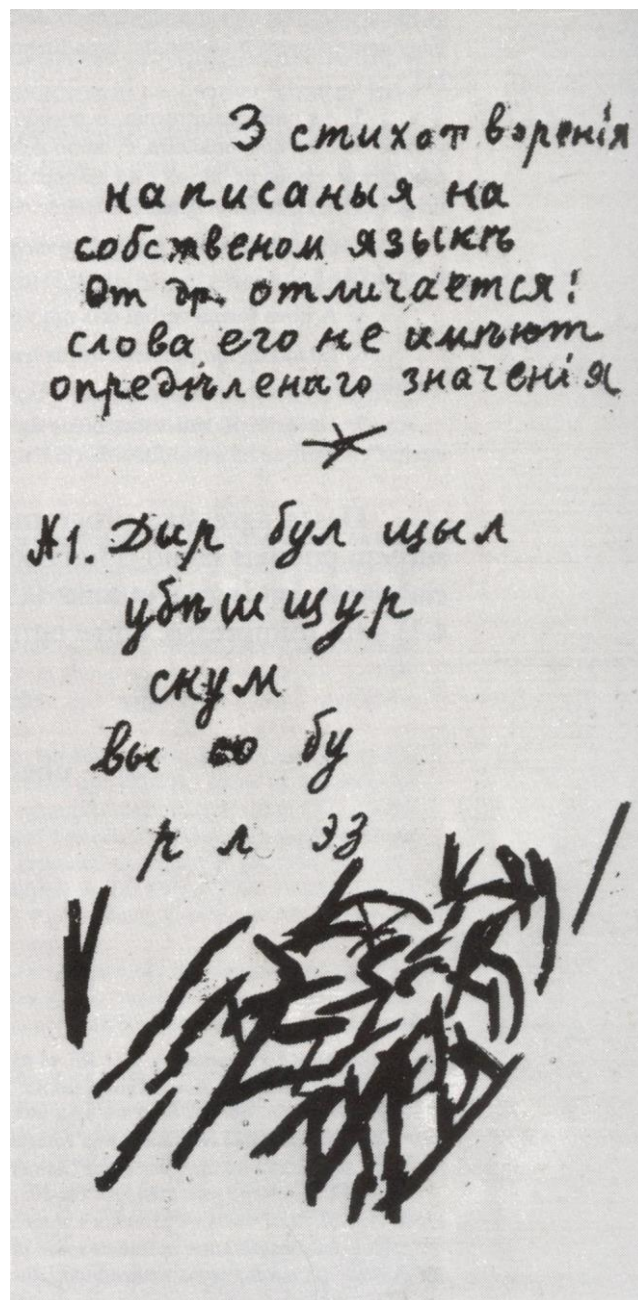
<sup>157</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 229.

<sup>158</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 267.





**Figura 64** - Aleksiei Krutchônick, “*Starinnaia liubov*” (poema), e Mikhail Lariônov. Desenho, Moscou, 1912  
Fonte: PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 232.



**Figura 65** - Aleksiei Krutchônick, “*Dir bul chtchil*” (poema), e Mikhail Lariônov. Desenho, em Pomada, Moscou, 1913. fl.2

**Fonte:** PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 216.

Em *Uma Tragédia*, o texto é composto numa grande variedade de tipos, com variações de corpos grandes/pequenos, romanos/itálicos, leves/pesados, “a página se torna assim uma unidade visual, e a própria delineação, tão central para o verso livre, é obscurecida”.<sup>159</sup> Em

<sup>159</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 267.

*Uma Tragédia* páginas operam como uma partitura vocal em vez de uma reprodução da fala; “isso se revela completamente apenas quando ela é enunciada pelo ator”.<sup>160</sup>

Outra significativa aplicação dos princípios de “A Letra como Tal” e a “Palavra como Tal” encontra-se em *Mirskontsa*, um importante conjunto de 28 litografias, resultado de uma parceria entre artistas e poetas da vanguarda russa. Os poemas de *Mirskontsa* foram compostos a partir de uma relação intersemiótica de ilustrações e textos, que se estabelece por meio da consonância entre os aspectos formais das imagens e da morfologia gráfica das palavras. A partir disso, Perloff afirma que, “para a vanguarda russa, escrever e desenhar – a produção das palavras e a produção das imagens – são parte do mesmo processo”.<sup>161</sup>

Dessa maneira, em *Mirskontsa*, as letras/palavras dos poemas são vistas “como uma configuração visual antes que o leitor identifique seu significado”.<sup>162</sup>

O letreiro sob a figura é igualmente ambíguo. A palavra MIRSKONTSA (o título significa não apenas “o mundo às avessas”, mas também “o fim do mundo” ou “o mundo do fim”, o que quer dizer seu começo) e as assinaturas “А. Крученных” e “В. Хлебников” são feitas parcialmente de letras manuscritas (grandes e pequenas) e parcialmente de letras tipográficas: por exemplo, o ОН no título e o ЕН de Krutchônikh. As letras estão propositalmente desalinhadas (observar o С no título, que está elevado) e os seus tamanhos variam. Por outro lado, as iniciais А e В estão nitidamente alinhadas, como estão o К e o Х, e a consoante final Ъ. Cada letra é, assim, “auto-suficiente”: *na verdade as formas das letras parecem versões em miniatura do desenho da “flor” de Gontcharova.*<sup>163</sup>

<sup>160</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 267.

<sup>161</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 241.

<sup>162</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 243.

<sup>163</sup> PERLOFF. *O momento futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*, p. 37 e 240.





**Figura 66** - *Mirskontsa* by Velimir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh. 1912. Cover with silver foil collage by Goncharova and lithographed manuscript text mounted on front; lithographed manuscript and rubber stamped text, page (irreg.): 7 3/8 x 5 7/16" (18.7 x 13.8 cm). Publisher: Unknown, Moscow. Edition: 220. Gift of The Judith Rothschild Foundation. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris  
 Fonte: <<http://www.moma.org>>. Acesso em: 04 jun. 2008.

#### **4.3 Fernand Leger, em Ballet Mécanique: a transposição do sistema de signos cubistas para o cinema**

Não foram muitas as investidas de artistas dos movimentos cubistas e futuristas na produção cinematográfica de vanguarda, contudo, uma ocorrência importante fora realizada pelo pintor Fernand Léger em seu *Ballet Mécanique*, em 1924. Um filme de 11 minutos, não narrativo, que consiste em uma transposição do “sistema de signos cubista” para o cinema; no entanto, deve-se observar que esse filme também associa elementos importantes de outro movimento vanguardista do período, o futurismo.

Dentre estes aspectos, pode-se ressaltar a negação da ilusória profundidade do suporte cinematográfico e a presença de elementos tecnológicos do mundo moderno, como a velocidade e o movimento mecanicista, tão caros aos futuristas. Tudo isso acontece por meio de uma justaposição de imagens multifacetadas, que evoluem segundo um ritmo frenético, e

com algumas repetições “catatônicas” da mesma imagem, contribuindo, assim, para a desconstrução do cinema como veículo máximo da representação da imagem verossímil.



Figura 67 - Alguns frames de uma sequência do filme *Ballet Mécanique*/Fra/1924, de Fernand Leger

Entre os planos que compõem as sequências do *Ballet Mécanique*, alguns são compostos por signos verbais e/ou numéricos que, baseados num suposto anúncio de jornal – “ON A VOLÉ UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLIONS” [foi roubado um colar de pérolas de 5 milhões] –, são “colados” juntamente aos demais planos de imagens filmográficas, aos moldes dos procedimentos do “sistema de signos cubista”. Dessa maneira, os planos e as sequências de planos de “zeros” que ocorrem em determinado momento da evolução do *Ballet Mécanique* podem ser interpretados com duplo sentido, ou melhor, como um tropo de linguagem, uma sinédoque dos “zeros, que assume uma função sígnica que evoca a representação iconográfica das contas de um ‘colar de pérolas’”, assim como os inúmeros zeros do \$5.000.000.

Entretanto, considerando o grau de experimentalismo dos poetas e artistas do cubismo e futurismo, com relação à potencialização da ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra – ou seja, seu caráter simbólico (verbal) associado a seu caráter icônico (imagem) –, *Ballet Mécanique* compreende um exemplo tímido de aplicação desses conceitos no cinema.

#### 4.4 O dadaísmo e o seu caráter nihilista aplicado à perturbação da ordem do signo verbal/visual

O Dadaísmo surge oficialmente em Zurique (Suíça), quando, no ano de 1916, o poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães Hugo Ball e R. Huelsenbeck e o pintor-escultor franco-alemão Hans Arp fundam o clube noturno *Cabaret Voltaire*, um espaço que oferecia

aos artistas condições e liberdades ilimitadas às mais diversas formas experimentais de manifestações artísticas.

Diferentemente das outras correntes vanguardistas que, segundo G. Argan, “nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dadá é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte”.<sup>164</sup> O irracionalismo psicológico e metafísico que regurgita por meio de algumas destas manifestações vanguardistas, no dadaísmo torna-se o eixo metodológico de um niilismo sem igual, que se serve de qualquer meio para conduzir seus discursos antidogmáticos.

Assim, sua negação é ativa não apenas contra a sociedade, já alvo do expressionismo, mas contra tudo aquilo que de alguma maneira está relacionado às tradições e aos costumes dessa sociedade. E a arte, justamente, como quer que se queira considerá-la, ainda continua sendo um produto dessa sociedade a ser renegada em sua totalidade. [...] Dada é, portanto, antiartístico, antiliterário, antipoético. [...] Dada é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral.<sup>165</sup>

E, para ser “coerente” aos seus princípios, “não havia unidade real entre os dadaístas”,<sup>166</sup> suas exposições eram notáveis por sua total incoerência e/ou diversidade de ações, gestos e produções: “nada há que seja um estilo dadá”.<sup>167</sup> Contudo, segundo Dawn Ades, mesmo com um caráter ligeiramente diferente nos diferentes lugares – Zurique, Nova York, Berlim, Colônia e Paris –, podemos distinguir dois tipos de “ênfases”:

Por um lado, havia aqueles como Ball e Arp, que buscavam uma nova arte a fim de substituir o esteticismo gasto e irrelevante; e, por outro lado, aqueles como Tzara e Picabia, empenhados na destruição pela zombaria, e também preparados para explorar a ironia de sua posição, burlando o público a respeito de sua identidade social como artistas.

Considerando que exista um conceito de arte, logo existem objetos e técnicas artísticas, e como que um contrassenso para um movimento artístico, o dadaísmo considera necessário contestá-los: “a verdadeira arte será a antiarte”.<sup>168</sup> Considerando essa premissa, a produção dadaísta não se interessava pela criação de obras de arte, mas em “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas e absurdas. E, assim, o movimento *dadaísta* seguia negando o sistema de valores por inteiro, inclusive negando a si mesmo como valor e também como função, reduzindo-se a uma pura ação, imotivada e

<sup>164</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 353.

<sup>165</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 134.

<sup>166</sup> ADES. Dadaísmo. In: STANGOS. *Conceitos da Arte Moderna: Dada e Surrealismo*, p. 83.

<sup>167</sup> ADES. Dadaísmo. In: STANGOS. *Conceitos da Arte Moderna: Dada e Surrealismo*, p. 83.

<sup>168</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 356.

gratuita, mas, justamente por isso, desmistificadora em relação aos valores institucionalizados.

O dadaísmo rejeita, sobretudo, todas as experiências formais e técnicas anteriores, todo impulso e ato estético inicial de toda a história da arte.

[...] isto é, contra o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo, julgando-os em última análise subprodutos daquilo que foi ou está para ser destruído, isto é, dos novos pontos de cristalização do espírito, o qual jamais deve ser aprisionado na camisa de força de uma regra, ainda que nova e diferente, mas deve estar sempre livre, disponível, solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua existência.<sup>169</sup>

Portanto, em seu rigor negativo é também contra o modernismo, fundamentava-se na objeção ao racionalismo e a pesquisa cognitiva dos demais movimentos de vanguarda. Considerando o “incessante dinamismo da liberdade”,<sup>170</sup> aos dadaístas o que importava era o “procedimento”, e não uma razão ordenadora, uma coerência estilística, um módulo formal que norteasse a “produção” da “obra” dadaísta.

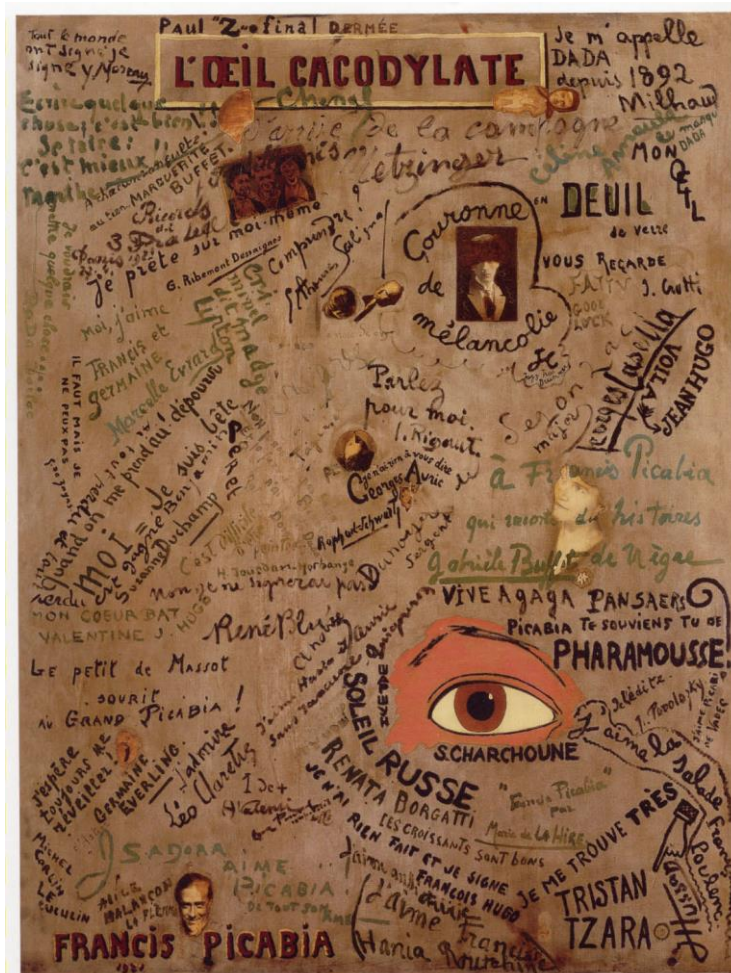
O que interessa nessa “fabricação” é sobretudo o significado polêmico do procedimento, a afirmação da força virtual das coisas, da supremacia do acaso sobre a regra, a violência rompente da sua presença irregular entre as “verdadeiras” obras de arte. Portanto, a esses “objetos” dadaístas liga-se essencialmente um gosto polêmico, uma arbitrariedade irreverente, um caráter de todo provisório, bastante afastado da idéia de constituir um exemplo estético, como era, ao contrário, o caso dos cubistas, dos futuristas, dos abstracionistas.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 135.

<sup>170</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 135.

<sup>171</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 137.



**Figura 68** - *L'Œil Cacodylate*, de Picabia, 1921 oil with photomontage and collage on canvas; 148.6 x 117.4 cm (58 1/2 x 46 1/4 in.). Centre Pompidou, Musées national d'art moderne, Paris  
 Fonte: <[www.ieeff.org/dadanypicabcacodylate21.jpg](http://www.ieeff.org/dadanypicabcacodylate21.jpg)>. Acesso em: 09 jul. 2008.

*L'Œil Cacodylate*, de Picabia, de modo exemplar, resume a atitude dadá perante a “idéia como procedimento”. Considerando que o valor comercial de uma pintura “baseia-se” na assinatura do artista, Picabia compõe uma obra que consistiu basicamente das assinaturas de alguns de seus amigos das *letras* e das *artes*.

Assim como a “idéia como procedimento”, ocorrem também os “gestos dadaístas”: intervenções inesperadas, paródicas e aparentemente gratuitas, que consistiam em ações perturbadoras, cujo objetivo primeiro era colocar em crise o sistema estabelecido mediante seus próprios procedimentos e/ou utilizando de maneira absurda/subvertida a ordem institucionalizada ou atribuída de valor. Dessa maneira, confere aos dadaístas a aspiração “a uma verdade que não estivesse sujeita às regras estabelecidas”.<sup>172</sup>

<sup>172</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 138.



#### 4.5 Man Ray, a aspiração à liberdade, as regras da casualidade, a atividade estética e o cinema

Com relação aos inúmeros “gestos”, “ações” e “procedimentos” antidogmáticos dos dadaístas, considerando De Micheli, “muitas ‘obras’ dadaístas foram ‘fabricadas’ [...] recolhendo os elementos mais disparatados e colocando-os todos juntos segundo a casualidade das suas formas, das suas cores, da sua matéria”.<sup>173</sup>

Associados à acima citada “aspiração à liberdade”, o acaso munuiu de recursos o fotógrafo Man Ray na produção de uma filmografia formada essencialmente por curtas-metragens, dentre os quais nos interessa ressaltar: *Le Retour à la Raison/1923/Fra (3min)*, *Emak-Bakia/1926/Fra (16min)* e *Les Mystères du Château du Dé/1929/Fra (27min.)*, devido à natureza do emprego da palavra como elemento fundamental para a construção de sentido.

A estrutura desses filmes segue, de certa maneira, alguns princípios da fotomontagem, ou seja, “estruturas bastante diversas, muitas vezes heteróclitas e de significado antagônico”<sup>174</sup> que, mesmo utilizando o registro visual do mundo à sua volta, “tendiam a uma desorganização poética da realidade”<sup>175</sup>

[...] A fotomontagem em sua forma primitiva, era uma explosão de pontos de vista e uma intravórtice de azimute. [...] A fotomontagem permite elaborar as fórmulas mais dialéticas, devido ao antagonismo das estruturas e das dimensões, a exemplo do áspero e do liso, da vista aérea e do close-up, da perspectiva e da superfície chata.<sup>176</sup>

Nestes filmes, a justaposição das imagens tomadas da realidade vai aproximar-se de um “*Merzbau filmográfico*”, onde, assim como no original de Schwitters, “são testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada, [...] esses fragmentos de realidade são apenas lembranças ou menções de coisas, muitas vezes deliberadamente confusas e incoerentes”.<sup>177</sup>

No entanto, na filmografia dadaísta, seja nos filmes de Man Ray, ou de qualquer outro artista dadá, nenhum dos procedimentos de perturbação/subversão da ordem do signo verbal, muito comum em suas colagens e fotomontagens, fora observado. Muito menos as formas experimentais de composição de tipografia como as realizadas por Raul Hausmann, na representação dos *Poemas Optofonéticos* – “letras menores e maiores, mais finas e de traços

<sup>173</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 138.

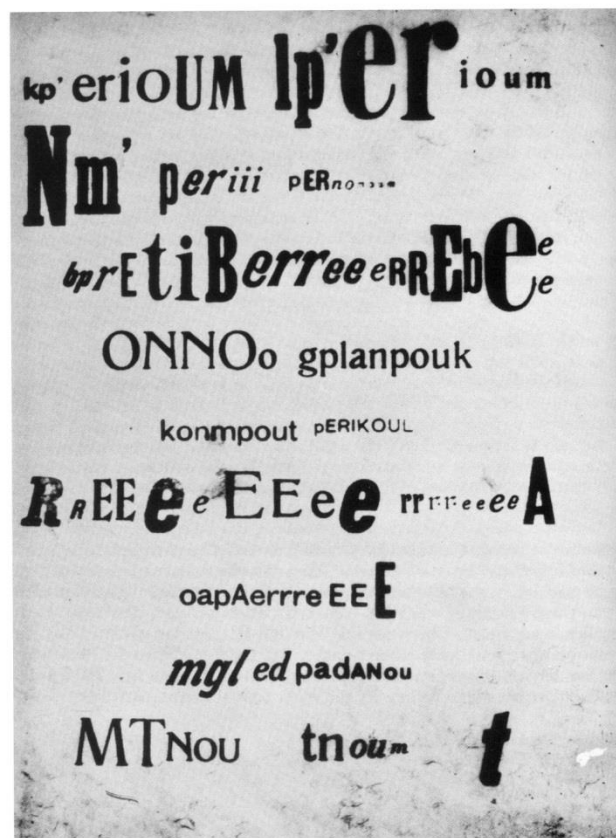
<sup>174</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 142.

<sup>175</sup> ADES. Dadaísmo. In: STANGOS. *Conceitos da Arte Moderna: Dada e Surrealismo*, p. 88.

<sup>176</sup> DE MICHELI. *As Vanguardas Artísticas*, p. 142.

<sup>177</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 359-360.

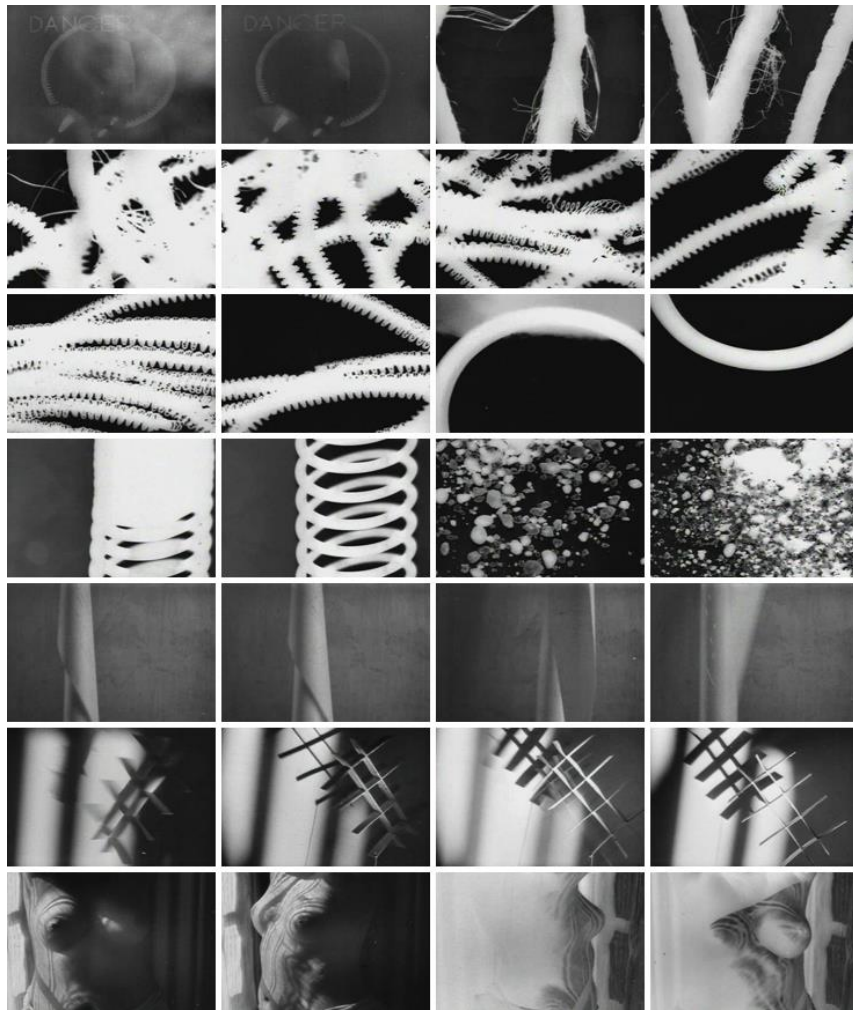
mais fortes, para dar-lhes o caráter de uma partitura musical” –, que, segundo Hausman, constitui “o primeiro passo para uma literatura abstrata, completamente independente do objeto.”<sup>178</sup>



**Figura 69** - *Poema Optofonético*, de Raul Hausmann, 1920  
 Fonte: BARTAM. *Futurism Typography and the Liberated Text*, p.76.

O que se observa, no entanto, em *Le Retour à la Raison*, é uma justaposição de imagens filmográficas de naturezas diversas, cuja leitura é posteriormente direcionada quando do surgimento da palavra “DANCER”, que surge no tempo de 01'03” de evolução do filme; um plano ligeiramente dinâmico e justaposto a uma iconografia de engrenagens. De certa maneira, essa palavra condiciona a leitura do fluxo de imagens posposto, uma vez que se observa o “movimento” da imagem como o aspecto dominante dessas; imagens formadas por diversos objetos em movimento e fotogramas que justapostos criam a sensação de movimento, e dessa maneira podem ser poeticamente associados a uma dança.

<sup>178</sup> RICHTER. *Dada: Arte e Antiarte*, p. 162.



**Figura 70** - Planos justapostos após o “intertítulo” “*Dancer*”, em *Le Retour à la Raison*/Fra/1923/Man Ray

Em *Emak-Bakia*, as ocorrências de signos verbais também não são abundantes, ocorrem logo no início do filme, como “Introdução de Créditos”, onde as palavras:



**Figura 71** -“Introdução de Créditos” e alguns planos justapostos em *Emak-Bakia*/Fra/1926/Man Ray

“*Emak-Bakia*”, “*cinépoème*” e “*de Man Ray Paris 1926*” sofrem uma distorção dinâmica que altera a *morfologia gráfica* dessas palavras, mas, no entanto, não interferindo na leitura delas. Posteriormente, ocorre por duas vezes o rolamento de um texto publicitário, proveniente de um luminoso dinâmico; esse realiza a passagem de uma dominante formal de uma imagem das luzes, em alto contraste, de um carrossel de parque de diversões para uma dominante de um movimento presente em objetos, nas imagens seguintes. No entanto, esses

planos consistem apenas em “fragmentos de realidade”, deslocados de sua origem, e, que segundo Argan, consiste em um gesto típico de um *ready made* dadaísta.<sup>179</sup>

Em *Les Mystères du Château du Dé*, o conteúdo da narrativa encarna o caráter *non sense*, e sobretudo irônico, do movimento dadaísta; cujo argumento consiste em uma viagem de um casal a um “castelo” no interior da França. Uma narrativa aparentemente linear, em que não há decupagem das ações em planos, como estabelece a linguagem cinematográfica clássica; mas a justaposição dos planos segundo um jogo dialético, aparentemente aos moldes da montagem da escola soviética. Contudo, todo elemento catalisador de sentido, em *Les Mystères du Château du Dé*, reside no texto narrativo dos intertítulos, que transitam entre seu emprego convencional e, principalmente, por meio de um jogo dialético com as imagens.

---

<sup>179</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 358.



**Figura 72** - Sequência inicial do filme *Les Mystères du Château du Dé*/Fra/1929/Man Ray

Como a produção dadaísta não se interessa pela criação de obras de arte, mas em “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas e absurdas, *Les Mystères du Château du Dé* repudia qualquer lógica. Este inicia-se em um *jogo de dados*, que ironiza “*Un Coup de dés...*”, de Mallarmé; ocorrem elipses temporais inusitadas; uma câmera que descreve estranhamente o espaço; um *insert* do plano de um “luminoso” – cujo conteúdo é textual, e que consiste no mesmo plano utilizado na montagem de *Emak-Bakia* – para, talvez, contextualizar o espaço como uma “*MAGIC CITY*”; a inauguração do “*Piscinéma*”, imagens de luzes, sombras e reflexos da água de uma piscina na parede; além de planos inusitados cujo sentido é “fixado” por meio do texto narrativo dos intertítulos, assim como em toda a narrativa de *Les Mystères du Château du Dé*.

Segundo Argan, ao dissertar sobre as acumulações de K. Schwitters, mas que cabe muito bem aqui quanto às relações entre as imagens e entre as imagens e o texto, “uma relação que não é a consecutio lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana”.<sup>180</sup>

Ainda em Argan, sobre o dadaísmo, e também deslocando sua leitura para de *Les Mystères du Château du Dé*, “É *nonsense* no *nonsense*, mas positivo porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico e é insensato, é um *nonsense* negativo e letal. Todavia, o *nonsense*, o acaso também podem ter uma coerência e um rigor próprios”<sup>181</sup>.

#### **4.6 A “dominante” e a montagem dialética aplicadas ao texto narrativo dos intertítulos no cinema da vanguarda russa**

Dentre as principais ocorrências do emprego criativo da palavra no cinema da vanguarda Russa, devem-se ressaltar aquelas presentes nas obras de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Apesar de empregarem, na maioria dos casos, os signos verbais somente como texto narrativo de forma convencional nos intertítulos ocorre que, em alguns casos, a relação texto/imagem de suas narrativas estabelece-se de acordo com os princípios fundamentais da montagem dialética – procedimentos esses desenvolvidos pela própria Escola Soviética, entre os anos 1920/1930, como uma subversão aos princípios orgânicos da linguagem clássica institucionalizada pela Escola Americana.

<sup>180</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 360.

<sup>181</sup> ARGAN. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, p. 353.

No entanto, deve-se observar que, independentemente do fato de os princípios de construção de uma narrativa por imagens em movimento ser fundamentado na montagem clássica ou dialética, em ambas a função primeira da montagem consiste na organização dos planos cinematográficos, segundo uma determinada lógica interna que estabeleça um processo de produção de sentido.

Considerando que a ordem apresentada na justaposição das imagens-movimento interfere diretamente na significação do discurso, tornando relativos os possíveis sentidos absolutos/concretos registrados em cada plano isolado, pode-se afirmar que a informação contida em cada fragmento; ou seja, a leitura dos planos isolados não é suficiente para a compreensão do campo diegético como um todo, uma vez que o sentido depende desta inter-relação ao longo desta série sintagmática. No caso da montagem clássica, a construção da série sintagmática fundamenta-se na justaposição de vários planos de uma mesma ação, segundo o princípio de continuidade espaço-temporal, ou seja, uma mesma ação é decupada em uma série de planos, configurando uma linearização do signo icônico. Esse consiste no aspecto mais simples, orgânico e elementar da montagem, ou seja, a construção de uma sequência lógica e/ou cronológica, que objetiva contar uma história a partir da reunião de planos detentores de um conteúdo factual, e que justapostos segundo essa lógica estabelecem um fluxo narrativo contínuo de fragmentos imagéticos que desfilam um após o outro num espaço/tempo contínuo, estabelecendo assim aspectos dramáticos e/ou psicológicos.

Diferentemente, na *montagem dialética* a construção de sentido é baseada na justaposição de planos de imagem-movimento, que colocados em “confronto” direto resultam e/ou exprimem um sentido, uma ideia, um conceito. Neste estágio, a narrativa por imagens dinâmicas atingiria a esfera da exposição do conceito sem a mediação dos princípios fundamentais próprios do cinema narrativo, numa relação ideogramática. Portanto, diferentemente da decupagem de uma mesma ação em planos discretos, que, justapostos, definem uma série sintagmática, essa se define por meio da justaposição de unidades discretas [planos], que a partir dessas inter-relações evocará no leitor-espectador conceitos; ou seja, a construção de sentido não ocorre de forma literal, com continuidade temporal e contiguidade espacial de uma mesma ação como na montagem clássica.

Portanto, o sentido na montagem dialética nasce do confronto entre dois planos, as imagens interagem, e a segunda adquire um “sentido” que vai além de seu conteúdo aparente; com efeito, é possível falarmos de um conteúdo aparente/explicito e um conteúdo latente/implícito, determinado pelo eixo sintagmático no qual as imagens encontram-se inseridas.



Outro procedimento importante no processo de construção do discurso narrativo cinematográfico das vanguardas russas consiste no “jogo dialético de ações dominantes”, ou melhor, na aplicação do conceito de “dominante”, desenvolvido pelo linguista Roman Jakobson.

A dominante pode ser definida como o elemento direcionador de um trabalho de arte: regula, determina e transforma os elementos remanescentes. É a dominante que garante a integridade da estrutura. [...] devemos, constantemente, ter em mente que este é o elemento que especifica certo tipo de linguagem, que direciona toda estrutura e desse modo desempenha um papel de mandatário e constituinte inalienável, dominando todos os elementos remanescentes e exercendo uma influência direta sobre estes.<sup>182</sup>

Na aplicação desse conceito às narrativas cinematográficas, esse consistirá na articulação de planos que possuem determinadas características similares, e que justapostos, a partir de um plano direcionador (*dominante*), chegam a efeitos expressivos determinados.

#### 4.6.1 A relação dialética entre texto e imagem na filmografia de Sergei Eisenstein

Nas realizações de Sergei Eisenstein, as narrativas estabelecem-se fundamentalmente por meio das construções de séries sintagmáticas de imagens cinematográficas, segundo os princípios dialéticos de produção de sentido. No entanto, ocorrências semelhantes são observadas nas inter-relações entre o texto narrativo dos intertítulos e as imagens fílmicas, assim como nas relações entre texto narrativo e texto narrativo dos intertítulos no processo de construção das narrativas cinematográficas produzidas por Sergei Eisenstein.

Em *A Forma do Filme*, Eisenstein apresenta alguns procedimentos teóricos de inter-relação dialética entre as “legendas” [função sígnica assumida pelo texto narrativo dos intertítulos] e as imagens cinematográficas,

Mesmo se temos uma seqüência de fragmentos de montagem.

Um velho grisalho,  
Uma velha grisalha,  
Um cavalo branco,  
Um telhado coberto de neve,

<sup>182</sup> “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transform the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. [...] we must constantly bear in mind that the element which specifies a given variety of language dominates the entire structure and thus acts as its mandatory and inalienable constituent, dominating all the remaining elements and exerting direct influence upon them” (JACKOBSON. *Language in Literature*, p. 41-46, tradução de Guilherme Guazzi Rodrigues).

Ainda estamos longe de ter certeza se esta seqüência está trabalhando em direção a uma indicação dominante de “velhice” ou de “brancura”.

Tal seqüência de planos deve prosseguir por algum tempo antes que finalmente descubramos aquele plano-guia que imediatamente “batiza” toda a seqüência em uma “direção” ou outra. Eis por que é aconselhável colocar este plano identificador o mais próximo possível do início da seqüência (numa construção “ortodoxa”).

Algumas vezes se torna até necessário fazer isto com – um letreiro.<sup>183</sup>

Assim sendo, podemos retornar ao conceito de “palavras-relais”, cunhado por Roland Barthes, em *A retórica da imagem*;<sup>184</sup> segundo o qual são duas “as funções da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica”, a primeira de fixação,

[...] toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. [...] Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas. [...] A função denotativa corresponde a uma fixação de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, através da nomenclatura.

E a segunda de *relais*:

A função de *relais* é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la, sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (na maioria das vezes um trecho de diálogo) e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmentos de um sintagma mais geral. Assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese [...]. Rara na imagem fixa, essa palavra-*relais* torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na seqüência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém.

Observa-se nas realizações de Eisenstein o emprego das funções *fixação* e *relais* como procedimento para uma inter-relação dialética entre os textos dos intertítulos, definido por S. Eisenstein como “*legendas*”, e que, no caso das suas produções, realmente operam como tal:

Hoje a legenda ainda narra discretamente “passagens de prosa que indicam mudanças de cena e exposição de enredo”, enquanto deixam a experiência lírica dos personagens ao elemento pictórico do filme.

Mesmo no cinema mudo fizemos tentativas de caminhar nesta direção através da composição das legendas no próprio centro da ação, dramatizando-as com a montagem e variadas proporções dentro do quadro.<sup>185</sup>

No entanto, observa-se que suas teorias são aplicadas em intensidades muito distintas em cada uma de suas produções, nota-se isso claramente ao compararmos *A Greve/URSS/1924* e *Outubro/URSS/1927*. No caso do primeiro, o emprego dos textos

<sup>183</sup> EISENSTEIN. *A forma do filme*, p. 73.

<sup>184</sup> BARTHES. *A retórica da imagem*: a mensagem lingüística. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III, p. 31-35.

<sup>185</sup> EISENSTEIN. *A forma do filme*, p. 170.

narrativos – que ocorrem grafados nos intertítulos convencionais, como falas e “legendas”, além das ocorrências como palavras cenográficas, em panfletos, sinalizações e faixas – causam menos dependência à evolução e compreensão da narrativa que em *Outubro*, onde as imagens são mais “abertas” e, dessa maneira, muito dependentes do texto narrativo, que exercendo a função de “legenda” direciona a leitura das imagens quando em planos isolados, ou em sequências de imagens justapostas. Isso ocorre principalmente porque em *A Greve*, na maior parte das vezes, as ações são decupadas em planos, aproximando a construção da narrativa dos princípios da linguagem clássica para: continuidade trajetorial, ações paralelas, plano e contraplano, plano detalhe como *insert* de um plano aberto, e sequências com continuidade espaço-temporal; e isso numa intensidade muito superior que em *Outubro*, o que torna sua narrativa muito dependente do texto narrativo (“legendas”), de tal forma que se fossem suprimidos tornaria a narrativa incompreensível, tamanho o grau de “abertura”, e do caráter *moldável* do conteúdo factual de suas imagens e sequências.



**Figura 73** - O texto narrativo dos intertítulo como “legenda” para a sequência de imagens no filme *Outubro/URSS/1927*, de Sergei Eisenstein

Ao contrário de *Outubro*, em *A Greve*, observam-se alguns “excessos” quanto ao emprego de palavras na construção da narrativa, além de procedimentos da montagem clássica numa intensidade muito mais acentuada. Como exemplo, ao apresentar os personagens dos olheiros dos industriais/empregadores, que possuíam pseudônimos de animais, como: Raposa, Macaco, Urso, Coruja etc.; as sequências foram construídas

apresentando a imagem do animal acompanhada de um *cross dissolve* com a imagem do ator, seguida pelo intertítulo com o substantivo que designa o nome do animal.



**Figura 74** - Sequências de imagens para a apresentação dos personagens dos olheiros de pseudônimo: “Raposa”, “Macaco” e “Coruja” no filme *A Greve*/URSS/1924, de Sergei Eisenstein

Ao longo de *A Greve* são observadas outras sequências com construções semelhantes a essas, ou seja, de uma reiteração excessiva e desnecessária. Em contrapartida, em *Outubro*, o que se torna excessivo, mas necessário para a inteligibilidade da narrativa, são as “*legendas*”. Neste filme, observa-se também a ocorrência de textos de contextualização espaço-tempo da narrativa e falas de “personagens”, cuja ênfase à intensidade vocal ocorre por meio do corpo das palavras e/ou letras maiúsculas.



**Figura 75** - O texto narrativo dos intertítulo como “legenda” para a sequência de imagens no filme *Outubro/URSS/1927*, de Sergei Eisenstein. Parte 01/02



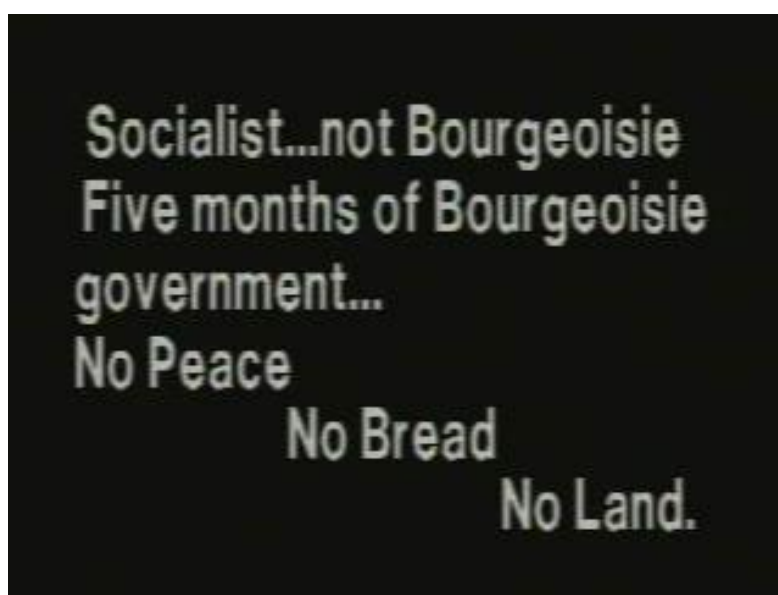


**Figura 76** - O texto narrativo dos intertítulos como “legenda” para a sequência de imagens no filme *Outubro*/URSS/1927, de Sergei Eisenstein. Parte 02/02

Em ambas as produções a construção formal, ou melhor, a morfologia gráfica das palavras do texto narrativo dos *intertítulos* não é nada inovadora, no entanto, podemos observar duas raras exceções, sendo uma em *A Greve* e a outra em *Outubro*. No prólogo do primeiro, ocorre uma sequência de imagens de uma fábrica em operação, quando surge a frase “Na fábrica está tudo calmo, mas”, seguida da palavra “mas”, que em russo é “HO”, essa em



um corpo muito superior ao das palavras no intertítulo imediatamente anterior. Nesse momento, as duas letras movimentam-se e sobrepõem-se, a sequência completa-se com imagens de operários, em *sombras chinesas*, confabulando. No segundo filme, o que difere dos demais intertítulos consiste na forma de diagramação do texto narrativo, que explora os espaços e as entrelinhas, o que não é nenhuma novidade para a filmografia contemporânea dos anos 1920, mas para a composição do texto narrativo dos intertítulos na vanguarda russa não é muito usual. Essa construção aproxima-se muito das pesquisas formais de Mallarmé e dos poetas futuristas italianos e russos, anteriormente citados.



**Figura 77** - O texto narrativo de intertítulo no filme *Outubro/URSS/1927*, de Sergei Eisenstein



#### 4.6.2 As relações formais do texto narrativo dos intertítulos na filmografia de Dziga

##### Vertov

Diferentemente da filmografia de Sergei Eisenstein, em Dziga Vertov, as ocorrências de signos verbais resumem-se a uma aplicação mais pragmática, contudo algumas apresentam-se dotadas de uma preocupação formal mais acentuada, talvez para atenuar a construção pouco inovadora do emprego das palavras no processo de produção de sentido.

Em *Câmera Olho/URSS/1924* – um filme de propaganda política do partido comunista –, observa-se em sua maioria, durante toda a sua evolução, a presença de intertítulos convencionais, assim como de palavras cenográficas – em cartazes e sinalizações. No entanto, ocorre uma diferenciação formal na construção do texto narrativo no quadro cinematográfico quando esse texto é a *voz em off* do *narrador filmográfico*, assim como quando se trata da fala de determinado indivíduo em cena. No primeiro caso, a *voz em off* apresenta-se construída por fontes tipográficas ou caligráficas; no entanto, no segundo caso, somente ocorre representada por *fontes tipográficas*, que surgem palavra após palavra no quadro dos intertítulos, como se materializassem o tempo de ocorrência da fala, contudo sem alterar seu ritmo. Assim também ocorre com o texto em *off*, quando *caligráfico*, ou seja, esse se constrói palavra por palavra nos intertítulos.

Deve-se observar que não fica claro o motivo da escolha por tipografia ou caligrafia nas falas do narrador *off*, nem mesmo o motivo para o texto, nesse caso, ser construído no tempo; talvez, para se tentar manter a dinâmica das imagens, e com isso não comprometer a diegese narrativa.

Não obstante, ocorrem variações no tamanho do corpo das palavras e em seu posicionamento no quadro, considerando isso para os intertítulos cujos textos surgem palavra após palavra no tempo de exibição do intertítulo, como nas falas de determinados indivíduos. No caso dos textos narrativos que são projetados completos, observa-se que podem ocorrer variações apenas no corpo das palavras, objetivando enfatizar os nomes próprios, uma maior intensidade das falas, assim como incorporar, por meio de sua morfologia gráfica, determinados aspectos da narrativa – como ocorre na sequência do *elefante*, na qual *um texto informa*: “*Tão pesado quanto 350 pessoas*”, as palavras são grandes, em *bold*, com uma tipografia mais arredondada e de ocupação máxima no quadro.



**Figura 79** - Intertítulos caligráficos dinâmicos que representam a “voz em off do narrador filmográfico” e intertítulos clássicos que incorporam tautologicamente por meio da morfologia gráfica da fonte tipográfica empregada o conteúdo da sequência, em *Câmera Olho*/URSS/1924, de D. Vertov

No entanto, a ocorrência mais interessante encontra-se no final da *terceira canção*, em *Réquim à Lênin*/URSS/1934: o *texto*, que parece estar grafado sobre uma coluna, é exibido através de um *travelling* da câmera que a circula. Com isso temos a sensação de que as palavras evoluem do canto inferior direito para o superior esquerdo. Talvez, essa solução tenha sido desenvolvida por se tratar de um texto composto por um número de palavras acima do usual e, dessa maneira, o texto pôde ser exibido na íntegra sem que se rompesse a dinâmica das imagens. Uma solução importante, principalmente por ser esse o clímax do filme, o momento de sua catarse final, quando uma quebra de ritmo poderia comprometer a dinâmica da narrativa.



Figura 80 - Sequência final de *Réquiem a Lénin/URSS/1934*, de D. Vertov

Deve-se observar que tanto Vertov quanto Eisenstein, apesar de contemporâneos das demais produções cinematográficas americana, francesa e alemã, estavam numa outra esfera, contrária a essas, quanto ao emprego de intertítulos em suas produções,

Na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, o cinema mudo preocupou-se bastante em fazer desaparecer os “cartões”, os letreiros da seqüência de imagens dos filmes. A problemática da “imagem sozinha”, de uma “língua só das imagens”, dominava amplamente os debates, levando certos cineastas, como Murnau ou Lupu Pick, a prescindir totalmente de letreiros (em *Der letze Man* e em *Scherben*), e no mais das vezes a se esforçar para inseri-los ao longo do filme da maneira mais “indolor” possível.<sup>186</sup>

No entanto, deve-se ressaltar que ambos concederam uma função mais complexa ao texto narrativo, seja em seu aspecto formal, seja no estrutural, respectivamente; isso ao transferi-los da condição de um elemento pragmático de informação à de um elemento de ligação fundamental entre os fragmentos de imagens-movimento, e até mesmo motor de determinadas seqüências de suas narrativas, tendo em vista os fundamentos da montagem dialética desenvolvida e implementada por esses realizadores.

---

<sup>186</sup> ALBERTA. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*, p. 257.

## CONCLUSÃO

A estética contemporânea aplicada às mídias dinâmicas, tanto cinematográficas quanto televisuais, apresenta-se, em vários momentos, composta de elementos cuja visualidade se constituiu a partir de uma poética de natureza intersígnica, estruturada por meio do entrelaçamento entre os signos formados por imagens em *motion picture*<sup>187</sup> associadas a imagens *still*,<sup>188</sup> animações em *motion graphics*<sup>189</sup> e *type motion* constituindo, assim, um sintagma de natureza híbrida.

Outra questão importante concentra-se na potencialização da exploração das inter-relações palavra/imagem no processo de construção do discurso narrativo; assim como na exploração dos aspectos simbólico/iconográfico da palavra, de maneira que os signos verbais passam a fazer parte da visualidade do *frame*, agregando e/ou potencializando o conteúdo semântico da palavra, além do caráter iconográfico de construção de sua morfologia gráfica. Ou seja, a valorização dos aspectos concretos da palavra, sua materialidade e morfologia gráfica, integrados às imagens justapostas e/ou a essas sobrepostas, como elemento de construção do espaço composicional da imagem fílmica e/ou televisual.

Além disso, como estamos tratando de mídias dinâmicas, deve-se observar que outros importantes parâmetros incorporados à *morfologia gráfica* das palavras devem ser considerados: a dimensão espaço-temporal e o caráter *motovisual*; o que lhes confere uma ampliação de seu campo semântico, como observa Machado:

Quando a palavra é colocada na tela de televisão, quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a sintaxe que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine.<sup>190</sup>

O movimento a que se refere o autor não é o das sonoridades, rimas e ritmos das palavras ao longo de um corpo textual impresso em uma página de um livro, mas o movimento real das palavras no suporte da tela, seja esse um monitor eletrônico ou um anteparo para projeções cinematográficas.

---

<sup>187</sup> Imagens dotadas de movimento captadas diretamente da realidade.

<sup>188</sup> Imagens estáticas como: desenhos, fotografias, símbolos gráficos etc.

<sup>189</sup> Técnica de animação que utiliza elementos visuais *still* na composição de suas imagens; o processo consiste em fazê-los deslocar-se ao longo da tela, podendo ocorrer ou não metamorfose na forma desses.

<sup>190</sup> MACHADO. *A televisão levada a sério*, p. 209.





**Figura 81** - GATORADE – peça publicitária para veiculação em mídia televisual, desenvolvida pelo estúdio americano *Imaginaryforce*, <[www.imaginaryforces.com](http://www.imaginaryforces.com)>



**Figura 82** - *M is for Man, Music and Mozart*/1991/Inglaterra, direção de Peter Greenaway

Observa-se que a convivência com as imagens em movimento, durante esse pouco mais de um século, desde as primeiras projeções dos Irmãos Lumière, em 1895, ao cinema digital contemporâneo – passando pela institucionalização da linguagem cinematográfica clássica, os experimentalismos das vanguardas alemã, francesa e russa, as variantes formais e conceituais dos diversos movimentos estilísticos do século XX, e a acessibilidade da imagem televisual –, configurou um espectador/leitor de imagens dotado de uma elevada capacidade de reconhecimento e decodificação dos códigos audiovisuais, mesmo que esses sejam apresentados segundo um formato segmentado, desconstruído e não linear. A exploração dessa elevada capacidade de recepção por parte de sua audiência e de produção de sentido por parte de seus realizadores intensifica-se hoje, principalmente, pelas infinitas possibilidades disponibilizadas com o advento contemporâneo do processamento digital de imagens dinâmicas.

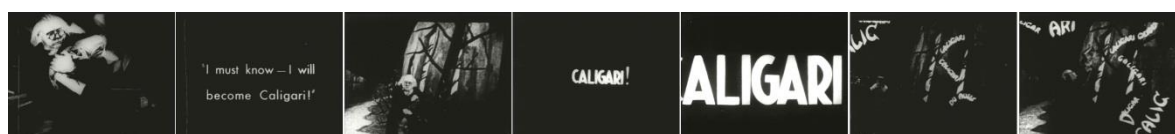
[...] Diferentemente das imagens fotográficas e cinematográficas, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa (o desenho animado é uma exceção no cinema), a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, dilúvel e manipulável como uma massa de moldar. Não por acaso, essas características anamórficas das imagens eletrônicas e digitais possibilitam a vídeo-arte e a computer art retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos (figurativismo, perspectiva, homogeneidade de tempo e espaço) herdados do Renascimento.<sup>191</sup>

Em meio a esse processo de construção das mensagens mediadas pelos novos recursos digitais de edição e composição, percebe-se, portanto, a potencialização da construção de uma outra realidade antinaturalista para as imagens fílmicas e televisuais, e, sobretudo, quanto às ocorrências da inserção de texto(s)/palavra(s) na composição visual dessas meios cinemáticos.

<sup>191</sup> MACHADO. *Metamorfose*. Pré-Cinema & Pós-Cinema, p. 248.

Contudo, deve-se observar que estas “inovações gráficas e plásticas assimiladas às estruturas figurativa e narrativa”<sup>192</sup>, nas palavras de Machado, já se faziam presentes no experimentalismo do cinema das vanguardas europeias – mais especificamente na filmografia de Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Murnau, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Hichter, entre outros –, e cujo processo fora interrompido com o advento e a evolução do “cinema sonoro”, a partir de 1927. Isso devido ao fato da necessidade pulsante de incorporação do elemento sonoro à narrativa cinematográfica como um passo importante para a conclusão do projeto original de captação/projeção da realidade e, como tal, apresentar-se como um recurso fundamental para agregar um caráter diegético mais intenso às narrativas mais complexas.

Dentre essas inovações gráficas e plásticas, destacam-se principalmente aquelas provenientes da subversão dos princípios clássicos de montagem e da construção da visualidade do quadro cinematográfico por meio do processo de *compositing* de imagens. No entanto, pode-se observar, ainda, o emprego criativo do texto narrativo dos intertítulos na inter-relação com a imagem-movimento configurando a formação de sequências “híbridas” e da palavra tratada como elemento visual na composição da imagem fílmica. Ambas estabelecem-se mediante relações de natureza intersemiótica, mais especificamente, nas ocorrências de elementos textuais inter-relacionados com as imagens filmográficas, que em muitos casos ocorrem como integrantes da própria composição do *frame* [quadro cinematográfico] no contexto de formação da imagem fílmica. Estas soluções, desenvolvidas com o experimentalismo do cinema das vanguardas, ampliaram as possibilidades de “contaminação” de uma mídia originalmente de natureza iconográfica, a partir do emprego de elementos de caráter simbólico justaposto e/ou sobreposto à imagem de forma criativa no processo de produção de sentido em suas narrativas e/ou “disnarrativas” cinematográficas; estabelecendo uma relação de cumplicidade entre imagem e texto que ultrapassa e subverte o emprego convencional dos intertítulos.



**Figura 83** - Sequência de *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinet des Dr. Caligari*/1919/Alemanha), direção de Robert Wiene

<sup>192</sup> MACHADO. *A televisão levada a sério*, p. 198.

As soluções criativas encontradas com o objetivo de fazer evoluir as narrativas desprovidas do recurso sonoro, como se pôde observar, foram desenvolvidas por meio de experiências intersemióticas de naturezas diversas, realizadas entre os anos 1910-1920, no contexto das vanguardas alemã, francesa e russa. Estas manifestações, por sua vez, apresentavam variações conceituais muito marcadas pelas diferenças ideológicas de cada manifesto nas diferentes escolas, variações que oscilavam entre os aspectos formais e estruturais em seus processos experimentais de materialização visual desses conceitos. Na escola francesa, as manifestações objetivavam a implementação de um processo de tradução intersemiótica para a mídia cinematográfica dos diferentes e diversos conceitos desenvolvidos, interpretados e empregados nas diversas vertentes dos movimentos artísticos das vanguardas históricas: Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo e Futurismo.

No caso da vanguarda alemã, as pesquisas voltavam-se para uma operação sobre os valores semiológicos da imagem-movimento, a partir dos elementos e fatores visuais que compõem o *frame* [ex.: encenação, cenografia, figurino, iluminação e... as palavras cenográficas], que no caso dos signos verbais manifestou-se por meio da materialidade gráfica da palavra como elemento tautológico da “coisa” representada. Além da aplicação de alguns dos conceitos fundamentais relacionados às práticas poéticas do período, tais como: a tipografia empregada na composição do texto narrativo dos intertítulos como representação visual dos elementos prosódicos da linguagem oral; a variação dos elementos tipográficos aplicados à morfologia gráfica da palavra e do texto narrativo dos intertítulos, nesse caso, com o objetivo de estabelecer uma ênfase no conteúdo dramático da sequência narrativa; assim como outras questões relacionadas aos princípios semiológicos, como a hipercodificação da função sígnica das palavras/texto narrativo nos intertítulos.

Na escola soviética, por sua vez, as pesquisas foram de ordem formal/estrutural, e podem ser observadas no processo de articulação das imagens-movimento como subversão da ordem clássica da montagem, no qual o conceito de montagem de atrações – cujo princípio para a construção de sentido consiste na aproximação dialética das imagens-movimento – encontrará ressonância nas relações entre o texto narrativo dos intertítulos e as imagens, assim como na relação entre os próprios textos dos intertítulos, mediante a aplicação dos conceitos de “*dominante*” e de “*palavra-relais*” – desenvolvidos, respectivamente, pelo linguista Roman Jakobson e pelo semioticista Roland Barthes – e da montagem dialética. Tais procedimentos objetivando a “fixação” do sentido “flutuante” das imagens e/ou das sequências justapostas de imagens, isso ocorrendo mais especificamente na filmografia de

Sergei Eisenstein. Assim como as novas relações formais, desenvolvidas por Dziga Vertov, para o texto narrativo dos intertítulos.

As experimentações vanguardistas, principalmente aquelas voltadas à aproximação de palavras e imagens-movimento, foram praticamente abandonadas com o surgimento do cinema “sonoro”<sup>193</sup> no final dos anos 1920, uma vez que os diálogos e a sonoplastia passaram a proporcionar soluções mais simples, objetivas e imediatas no processo de elaboração de um discurso narrativo cinematográfico mais complexo. No entanto, experimentações intersemióticas, não semelhantes a estas, mas também envolvendo a construção de composições híbridas, retornam mais tarde, após sucessivos hiatos – anos 1950/1960, com a *nouvelle-vague francesa*, mais especificamente, na produção do cineasta francês Jean-Luc Godard, e no *cinema marginal brasileiro* de Rogério Sganzerla; assim como nos anos 1950/1960 e a partir dos anos 1990, no formato específico das “*Seqüências de Introdução de Créditos*”, citadas no Capítulo I, e em algumas produções de alguns poucos cineastas contemporâneos, como o inglês Peter Grennaway e o dinarriquês Lars von Trier.

As ocorrências do registro gráfico da palavra como elemento de retórica na construção das narrativas e/ou experimentações cinematográficas das vanguardas dos anos 1920, quanto à aplicação do registro gráfico da palavra como elemento de expressão simbólico/icônico na produção de sentido, e do conceito de iconicidade da palavra, tiveram uma ressonância muito tímida em relação ao grau de experimentalismo vivenciado por outras manifestações artísticas e poéticas no mesmo período. Em contrapartida, deve-se ressaltar que os aspectos espaço-temporais [escala, rotação, opacidade e deslocamento] aplicados ao registro gráfico da palavra, a cinemática e o tempo empregados como elementos de criação de um discurso poético e/ou narrativo possibilitam outras perspectivas para o emprego de signos verbais na construção de um “discurso” de natureza híbrida e intersemiótico; permitindo potencializar a ambiguidade básica presente no registro gráfico da palavra, ou seja, sua função simbólica [verbal] associada a sua função icônica [imagem]; e inferindo ao observador/leitor uma experiência estética que redefine o comportamento dos atos de escrita e leitura.

---

<sup>193</sup> *The Jazz Singer*/1927/EUA, produzido pela Warner.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *ARTE MODERNA: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- BARTAM, Alan. *Futurism Typography and the Liberated Text*. London: The British Library, 2005.
- BARTHES, Roland. *A retórica da imagem: a mensagem lingüística*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.
- BELLANTONI, Jeff; WOOLMAN, Matt. *Moving Type: Designing for Time and Space*. Switzerland: Rizzoli, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Type In Motion: Innovations in Digital Graphics*. New York: Rizzoli, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única* in “Guarda-Livros Juramentado”. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: A Obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BLACKWELL, Lewis. *The end of print: the graphic design of David Carson*. London: Laurence King, 1995.
- BONEU, Antonio; SOLANA, Gemma. *Uncredited: Diseño gráfico y títulos de crédito*. Barcelona: Index Book, 2007.
- CÂMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *MALLARMÉ*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1991.
- CARTER, Rob. *Typographic Design: Form and Communication*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1985.
- CASA NOVA, Vera. Fricções. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

- CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim do visual do século XX & outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética dos meios e arte High Tech*. Lisboa: Veja, 1998.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 2001.
- CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COLOMER, Antoni; RÀFOLS, Rafael. *El diseño audiovisual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. Trad. Píer Luigi Cabra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DIAS-PINO, Waldemar. *Processo: linguagem e comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- DRUCKER, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- ECO, Umberto. *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ELSAESSER, Thomas. *Early Cinema: space, frame, narrative*. Great Britain: bfi Publishing, 1990.
- FARIAS, Priscila L. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *A Herança Escultórica da Tipografia*. São Paulo: Rosari, 2004.

- GOLDING, John. *Cubismo in Conceitos da Arte Moderna*. Org. Nikos Stangos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- HARRISON, Charles; FRANSCINA, Francis; PERRY, Gillian. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*: São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HOOKER, J. T. *Lendo o passado, do cuneiforme ao alfabeto: A história da escrita antiga*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo in A Dialética Oculta*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- JACKOBSON, Roman. *Language in Literature*. London: The Belknap of Havard University Press, 1987.
- LAUGHTON, Roy. *Televisión Graphics*. London: Studio Vista, 1966.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos: Guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MEGGS, Philip B. *Meggs' History of Graphic Design*. Alton W. Purvis. 4. ed. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2006.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado - modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poética e visualidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.



- MERRIT, Douglas. *Graphic Design in Television*. Inglaterra: Focal Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Television Graphics: from pencil to pixel*. Inglaterra: Trefoil Publications Ltda, 1987.
- MORAES, Anamaria de; BALSTER, Marcos; HERZOG, Pedro. Legibilidade das famílias tipográficas. *Anais P&D Design*, Rio de Janeiro, 96 (Estudos em Design), out. 1996.
- NUNES, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre A última tempestade e Anjo da noite*. Natal: Ed. UFRN, 1996.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa e modernidade*. Campinas: Papirus, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1938.
- REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999.
- RICHTER, Hans. *Dada: Arte e Antiarte*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Casa de Palavras, 1998.
- ROBERT, Greer Cohn. *L'Oeuvre de Mallarmé – “Un Coup de Dés*. Paris: Librairie Les Lettres, 1951.
- SAMARA, Timothy. *GRID: Construção e Desconstrução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras Ltda, 1998.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna: Dada e Surrealismo/Dawn Ades*. Trad: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: Prensa, Cine, Televisión*. Buenos Aires: Paidós Ibérica S.A., 1984.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

**ANEXO: FICHAMENTO DOS FILMES REPRESENTANTES DA VANGUARDA ALEMÃ**

*Aurora/1927/USA\_F. W. Murnau*

*Der Golem / 1920 / Fin\_Paul Wegener*

*Dr. Mabuse\_parte I: O Jogador/1922/Ale\_Fritz Langz*

*Dr. Mabuse\_parte II: O Inferno do Crime/1922/Ale\_Fritz Lang*

*Fausto/1926/Ale\_F. W. Murnau*

*Metropolis/1927/Ale\_Fritz Lang*

*O Gabinete do Dr. Caligari/1919/Ale\_Robert Wiene*

*Oktyabre / 1927 / URSS\_Sergei Eisenstein*

*Réquim para Lenin\_Canto 01 / 1934 / URSS\_Dziga Vertov*

*Stachka / 1924 / URSS\_Sergei Eisenstein*

*Woman in The Moon/1929/Ale\_Fritz Lang*