



Palavras escritas: do cinema mudo ao falado¹.

Isabella Ribeiro Aragão²

Universidade Federal de Pernambuco, professor substituto

Resumo

O cinema nasceu mudo, como sabemos, e logo cedo seus autores perceberam a limitação da representação através de imagens recorrendo às palavras escritas como elementos significantes. Os letreiros ou intertítulos, como eram chamados, apresentavam-se intercalados entre os planos imagéticos. Por ter sido desenvolvido de uma necessidade de representação visual do movimento, desde o início, críticos e cineastas atribuíram às palavras fílmicas um caráter não cinematográfico, uma inferioridade expressiva. O objetivo deste artigo é mostrar a importância das palavras escritas nos cinemas mudo e falado, assim como evidenciar seu uso em filmes contemporâneos.

Palavras-chave

Palavras escritas; cinema mudo; cinema falado.

Introdução

A busca pela representação de imagem em movimento começa muito antes da fotografia e do que poderíamos imaginar. O longo caminho do cinema iniciou-se com os homens pré-históricos e seus desenhos sequenciais em cavernas, passou pela invenção da câmara escura e da fotografia, até chegar a vários aparatos pré-cinematográficos que tentavam sintetizar o movimento, como o fenaquisticópio. No entanto, o ser humano teve que evoluir significativamente para aprimorar a representação da imagem em movimento e, conseqüentemente, o cinema, através do seu desenvolvimento tecnológico. Em um século de existência, o cinema passou por várias transformações, desde a introdução da narração, a possibilidade do uso da cor e do som, até a utilização da tecnologia digital. Pode-se afirmar que o cinema, como estamos habituados a assistir hoje em dia, diferencia-se muito das primeiras exibições cinematográficas. Mais interessante ainda é perceber que após a inserção do som como matéria de expressão, as

¹ Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom;

² Designer graduada pela UFPE no ano de 2002, na ocasião ganhou o Prêmio Gastão de Holanda pelo melhor projeto de graduação, que foi desenvolvido em publicações em congressos nacionais e internacionais na área de design. Em fevereiro de 2006 finalizou o mestrado em design na mesma instituição com uma dissertação sobre a linguagem gráfica no cinema. Atualmente exerce a função de professora substituta do curso de graduação em design da UFPE paralelo a atividade de designer gráfica. isabella.aragao@gmail.com



palavras escritas não desapareceram dos filmes e, segundo Bamba (2002, p.184), continuaram a ter os mesmos tipos de funções. Porém, “esta mobilização da escrita na estrutura discursiva dos filmes falados não responde mais a necessidades de suprir as deficiências do discurso das imagens”. Trata-se agora de uma opção de representação escrita.

Cinema mudo

As imagens do cinema mudo foram elevadas a um patamar santo e intocável, o termo “sacrossanta imagem cinematográfica” utilizado em alguns escritos, expressa bem essa primazia. Influenciados por essas idéias, houve tentativas bem sucedidas de filmes mudos, que não utilizaram palavras, *Der Letzte Mann* (Carl Mayer, 1926) e *Rotaie* (Mario Camerini, 1926), foram considerados como cinema “cinema” (cinema puro) por Barbaro (1965, p.19), pois não tinham texto para interromper a ação. Mais adiante, o próprio Barbaro (1965, p.22) assume o quanto essa visão purista de cinema não leva a nada, além de afastar o cinema das outras artes. A pintura é um exemplo de arte que passa por um processo semelhante, alguns quadros contêm palavras e, mesmo assim, não são considerados impuros e não se ouve a menção do termo pintura “pintura”.

Conforme Martin (1963, p.155), alguns teóricos russos (Pudóvkin, Eisenstein e Alexandrov) proclamaram os letreiros como um mal necessário, atribuindo às imagens a necessidade de uma explicação visual. O autor (ibid.) ao mesmo tempo em que caracterizou os letreiros como processos secundários de narração, não os excluiu dos fatos cinematográficos. Para ele (ibid.), os intertítulos ou traziam um comentário objetivo à ação ou exibiam os diálogos dos personagens. Porém, não eram somente esses os assuntos dos letreiros. Segundo Barbaro (1965, p.18), também se encontravam alguns aforismos e sentenças morais, assim como jogos de palavras e versos.

Pudóvkin (1956, p. 104) verificou a importância da linguagem verbal escrita destacando sua função narrativa e plástica. De acordo com ele (1956, p.105), um letreiro poderia ser supérfluo na mesma medida que toda uma seqüência imagética também poderia ser. Então, se os intertítulos fossem utilizados de maneira correta, ajudariam na construção do discurso fílmico. Porém, se um plano de palavras escritas substituísse uma ação



importante na história, seria considerado por Pudóvkin (ibid.) como uma maneira equivocada de uso.

Pudóvkin (1956, p. 106-107) ainda defendeu diferentes formas de escrita - com letras maiúsculas, com espaço maior entre as letras, por exemplo - para gerar significados diferentes. Equilibrar os letreiros com o ritmo da ação em que estão intercalados é, segundo o autor (ibid.), mais importante que o significado de suas palavras. Em vista disso, uma ação rápida exige letreiros curtos e explícitos, enquanto uma ação lenta pode ser interrompida com letreiros extensos e detalhados.

Portanto, coube a Pudóvkin (1956, p.105-106) dividir as palavras escritas, de acordo com sua funcionalidade, em duas categorias: os letreiros de continuidade (explicativos) e os letreiros de diálogo. Os letreiros de continuidade serviam para fazer economia de seqüências supérfluas e ofereciam ao espectador explicações necessárias de forma clara e concisa, substituindo, algumas vezes, uma parte da ação. Nessa mesma categoria se encontram as palavras que indicam espaço e tempo, por exemplo, “um ano depois”, que Pudóvkin (1956, p.105) argumenta como informações inevitavelmente escritas, pois se fossem representadas por imagens retardariam, sem necessidade, a narrativa.

Os letreiros de diálogos introduziam visualmente as falas dos personagens, o que não poderia ser feito por intermédio do som, levando Bamba (2002, p.54) a levantar a hipótese de que os filmes não eram tão mudos assim. Se fossem, não precisariam recorrer à linguagem verbal escrita.

Barthes ([1964] 1990, p.32), ao focalizar a relação entre texto e imagem, lembra-nos que as imagens das comunicações de massa sempre vêm conjugadas com palavras. O autor (ibid.) definiu duas funções das mensagens verbais escritas em relação à mensagem icônica: de fixação (ou ancoragem) e de relai. Na função de fixação, o texto conduz o leitor para o significado da imagem, “fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; (...), ele o teleguia em direção a um sentido escolhido a priori” (BARTHES, [1964] 1990, p.33). Já no relai, a imagem e o texto, que Barthes (ibid.) praticamente reduziu a diálogos, complementam-se para transmitir a mensagem. Segundo ele, o relai é mais difícil de se encontrar em imagem fixa, aparece em história em quadrinhos e charges, no entanto, “(...) 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” (BARTHES, [1964] 1990, p.34).

Na verdade, o recurso à linguagem verbal no cinema não pode ser tão desprezado assim, pois sabemos o quanto seria difícil representar certas informações somente com imagens, e os cineastas perceberam isso rapidamente; alguns letreiros tinham a intenção de direcionar o significado imagético. Portanto, fazendo um paralelo entre o que vimos sobre os letreiros cinematográficos e sobre a teoria de Barthes ([1964] 1990), podemos dizer que, no cinema mudo, os letreiros de continuidade com conteúdo explicativo tinham uma função de fixação; e os letreiros de diálogo, uma função de relai.

No cinema mudo, as palavras não se apresentavam somente como letreiros que se localizavam entre as imagens, também existiam uma grande variedade de mensagens gráficas filmadas: cartas, diários íntimos, jornais, etc. Em *O gabinete do doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, há uma seqüência (figura 1), com frases sobrepostas às filmagens, que se assemelha às inserções de palavras sobrepostas em filmes contemporâneos.



Figura 1 – Palavras escritas sobrepostas às filmagens em *O gabinete do doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Cinema falado

Para Tietzmann (2005), as “articulações tipográficas” existentes num filme foram estabelecidas desde a segunda década do século XX, isto é, ainda no cinema mudo. As palavras têm cinco atividades que persistem até hoje: os créditos de abertura, os créditos finais, os intertítulos de fala, os intertítulos narrativos e a tipografia endógena.

Tietzmann (2005) se contradiz quando afirma que essas funções estavam estabilizadas desde o filme mudo *O nascimento de uma nação* (David W. Griffith, 1915) e explana que os créditos finais passaram a se expandir além do “the end” apenas na década de 60, porém o termo “the end” não pode ser considerado como crédito final, pois não informa sobre os envolvidos na produção do filme.

Segundo o autor (ibid.), os intertítulos de fala dos filmes mudos “pontuavam a pantomima com diálogos” e perpetuaram como as “legendas de fala essenciais à distribuição internacional de produtos audiovisuais”. Porém, os letreiros de diálogos do cinema mudo não podem ser comparados conceitualmente às legendas de tradução dos filmes falados, que não se restringem somente a traduzir os diálogos dos personagens, traduzem também os intertítulos narrativos e as tipografias endógenas, que serão explicados mais adiante.

As legendas de tradução são informações que não fazem parte do filme como obra fechada, ou seja, não participam de seu “material gráfico original” (BAMBA, 2002, p.6). Portanto, não são legitimadas por seus autores. Elas não acrescentam ao enunciado fílmico, apenas comunicam em outra língua.

Se as legendas de tradução se limitassem a traduzir apenas as falas dos personagens, como, então, alguém que não compreende a língua inglesa entenderia a mensagem da configuração gráfica (figura 2) no final de *Os excêntricos Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001), que informa sobre o falecimento do personagem Royal Tenenbaum? Bamba (2002, p.136) afirma que a opção em traduzir certas palavras escritas filmadas “está longe de ser aleatória; muitas vezes, ela é determinada pela maneira como a informação escrita está destacada na tela e pela pertinência e o valor da informação na estrutura global da narrativa fílmica”.



Figura 2 - Configuração gráfica filmada em *Os excêntricos Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001) que deve ser traduzida para completo entendimento da mensagem.

Por outro lado, os letreiros de diálogos são tão partes dos filmes quanto as imagens em movimento, ou seja, são escolhas dos autores de representar por escrito algumas falas dos personagens. A organização dos letreiros de diálogos e legendas de tradução também se diferem, trazendo implicações para a leitura dos filmes. Os letreiros de diálogos se intercalam com as imagens filmadas e, por consequência, quebram o ritmo dessas, enquanto as legendas de tradução se sobrepõem aos planos visuais.

Os intertítulos narrativos, conforme Tietzmann (2005), “acrescentavam ao cinema informações que apenas a seqüência de imagens teria mais trabalho para comunicar”, concordando com a definição de Pudóvkin (1956, p.105-106) sobre os letreiros de continuidade. Porém, hoje em dia, esses intertítulos não precisam necessariamente estar intercalados com as imagens filmadas e podem conter qualquer tipo de informação, inclusive as informações que as seqüências imagéticas comunicariam melhor. A tipografia endógena se refere às palavras ou textos gráficos que são captados pela câmera.

Podemos concluir que, hoje em dia, as palavras escritas nos filmes aparecem captadas pelas câmeras, como créditos iniciais e finais e como os intertítulos narrativos. Já as legendas de tradução, ou de fala, conforme preferiu Tietzmann (2005), não podem ser comparadas aos intertítulos de diálogo pelos motivos explicados acima. Porém, se um filme falado utilizar letreiros de diálogo como forma de expressão de seu material original, consideramo-los intertítulos de diálogo.



Nosso olhar, assim, pretende dar conta das palavras escritas filmadas e dos intertítulos narrativos, ou seja, de qualquer configuração gráfica verbal que pertença à história propriamente dita.

Funcionalidades das palavras escritas

Sabemos que o cinema opera cinco matérias de expressão por meio de dois canais de comunicação. No primeiro canal, o da visão, percebemos informações por intermédio das imagens móveis e das configurações gráficas; e no segundo canal, o da audição, percebemos que as informações se estabelecem por intermédio da linguagem verbal, pelo ruído e pelo fundo musical.

Segundo Gardies (1993b, p.16), os cinco signos fílmicos não têm o mesmo valor, cabe apenas à imagem móvel o papel de caracterizar o cinema, sendo considerada a única matéria obrigatória, às outras matérias de expressão foi atribuído um caráter facultativo. No entanto, Gardies (1993b, p.17) distingue a prioridade semiológica da prioridade narrativa dos signos fílmicos. A imagem possui prioridade semiológica, porém nem sempre ela se torna prioritária nas estratégias narrativas.

Gardies (ibid.) define que um enunciado fílmico para ser produzido precisa tomar três decisões, diferentemente do enunciado verbal, que opera somente duas. A primeira decisão trata dos dados a serem utilizados; que imagem será exibida, qual será o enquadramento, que som, qual intensidade, entre outras. A segunda decisão lida com a ordem em que serão dispostas as informações. A terceira decisão concerne aos elementos que serão utilizados simultaneamente, por exemplo, qual som será sincronizado a que imagem. Comparando com a linguagem verbal, as duas primeiras decisões são necessárias para os enunciados falado e escrito. A primeira é uma escolha feita no eixo paradigmático, já a segunda se refere ao eixo sintagmático. Gardies (ibid.) afirma que a terceira decisão ainda se encontra no eixo sintagmático, porém os elementos não precisam estar numa relação de sucessão, e sim de simultaneidade.

Essa “tripla articulação” diz respeito a todo enunciado fílmico, permitindo ao cinema utilizar estratégias narrativas específicas. Gardies (1993a) divide os signos fílmicos em três grandes classes: signo icônico, signo lingüístico e signo musical. Cada classe possui

suas particularidades semiológicas e narrativas, “pode-se dizer que o filme não conta da mesma maneira segundo recorre a uma ou outra” das três classes (GARDIES, 1993b, p. 17). Como estamos interessados em nos aprofundar nas palavras escritas, destacaremos as características dos signos lingüísticos.

Gardies (1993b, p.19) menciona que após o final dos anos 20 do século passado, com o advento do som, o cinema integrou ao canal de comunicação oral o que já estava estabelecido no canal visual, ou seja, a linguagem verbal poderia ser utilizada também de forma oral, além da escrita. Sabemos que os signos lingüísticos são símbolos na definição de Peirce ([1866-1913] 2003, p.72), o que pressupõe uma relação de arbitrariedade entre o signo e o objeto representado, diferente das imagens, que mantêm uma relação de qualidade. Os dois signos encontraram no cinema, segundo Gardies (1993b, p.20), duas funções diferentes de se relacionar com o mundo. A imagem responsabiliza-se em “representar e figurar o mundo” (ibid.), enquanto as palavras têm a missão de “dizer o que é o mundo e, se necessário, dar-lhe sentido” (ibid.).

Nesse panorama, Gardies (ibid.) distingue três atos essenciais do material lingüístico num filme narrativo: dizer, contar e mostrar. Mesmo sabendo que essa distinção se aplica às palavras orais e escritas, nossos exemplos se limitarão ao canal visual ou, mais precisamente, a linguagem verbal escrita.

As palavras podem ser usadas para informar (“dizer”), por exemplo, a representação da capa de um livro nos fornece informações sobre ele. Ao exibir a placa de uma edificação, sabemos que o personagem entrou num determinado hotel; nesse ponto de vista, a placa nos “diz” alguma coisa. Porém, esta última informação também tem um valor narrativo, em outro nível, pois nos conta que o personagem entrou num hotel e não num supermercado.

O terceiro ato lingüístico da linguagem verbal, o de “mostrar”, apenas se refere ao canal visual. Gardies (1993b, p.21) destaca o filme *Napoleão* (Abel Gance, 1927), cujos intertítulos se tornam também “visualizáveis”. Em outras palavras, também decodificados e percebidos através da visão, “por suas variações de tamanho, por suas disposições no enquadramento e pela crescente largura de suas letras, a força de emoção das palavras transcritas”. O teórico (1993b, p.21) aponta o fato desse trabalho visual do



material lingüístico ter aparecido muito cedo na história do cinema, porém, hoje, atribui esse importante papel somente aos créditos.

Bamba (2002) faz uma extensiva exploração sobre as palavras escritas nos filmes, destacando seu caráter narrativo, plástico e discursivo. Para ele, os signos gráficos, muitas vezes chamados, erroneamente, de grafismos, podem assumir uma função descritiva, narrativa, plástica e discursiva, dependendo do tipo de informação que é dada a ler aos espectadores, sem que essas funções sejam excludentes (BAMBA, 2002, p. 123). O autor amplia os atos lingüísticos de Gardies (op. cit.) ao definir que as palavras escritas podem assumir uma funcionalidade discursiva.

Segundo Bamba (2002, p.132), a função narrativa intervém na construção da narrativa fílmica na “qualidade de procedimentos objetivos” (ibid.), ou seja, com finalidade de fazer avançar a narrativa. Em algumas situações, as configurações gráficas verbais apresentam informações que são ponto de partida ou desenlace da história, como em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1960) em que a palavra “Rosbud” torna-se o enigma do filme, desencadeando toda uma investigação sobre a vida do magnata. A revelação somente acontece nos momentos finais, quando a palavra aparece escrita num trenó em chamas (BAMBA, 2002, p.136-137).

Algumas das configurações gráficas verbais nos filmes têm valor descritivo, quando ajudam a situar um lugar na ação, por exemplo, as placas e indicações que informam as mudanças de espaço, do mesmo modo que as inscrições que mobilizam nomes de lugares como bares, restaurantes ou objetos. Para Bamba (2002, p.140), “a exibição em planos fechados destes textos na diegese corresponde à intervenção de planos mais descritivos do que narrativos”.

De acordo com Bamba (2002, p.142), a maioria das palavras escritas fílmicas se justifica por funções descritivas e narrativas, contudo existem experiências no cinema em que tais palavras não estão relacionadas diretamente com objetivos narrativos. Como qualquer signo gráfico, as configurações contêm uma dimensão plástica que pode ser tão explorada quanto as funções narrativas.



Muitos cineastas se tornaram conhecidos por utilizar as palavras escritas como recurso para falar de forma subjetiva, interpelando diretamente o espectador. Encontra-se com destaque nesse grupo Eisenstein e Godard, caracterizando as palavras escritas de seus filmes com funções muitas vezes discursivas. Eisenstein transbordava o nível da diegese com informação político-ideológica, criando um discurso particular da instância enunciativa (BAMBA, 2002, p.179-180).

Godard é reconhecido por utilizar todo tipo de representação escrita nos seus filmes. Segundo Dubois (2004, p.259), “se há um cineasta, ao longo de toda a sua atividade, em que a escrita – em todos os seus estados - está orgânica e sistematicamente presente na (e em torno da) imagem, ele é Jean-Luc Godard”. Godard compartilhou com os cineastas modernos a marca da subjetividade das palavras escritas com significados político, militante e/ou ideológico, atribuindo às palavras funções discursivas. Para Bamba (2002, p.189), todas as configurações gráficas verbais dos filmes dessa fase abrem a “brecha para a produção da subjetividade no discurso fílmico”.

Portanto, a função discursiva das configurações gráficas verbais tem a característica de significar além da diegese, conforme Bamba. “As funções escritas inseridas no filme de Godard e da maioria dos filmes modernos transbordam amplamente o âmbito da diegese e contrariam a transparência e o efeito de distanciamento tão inerente aos filmes clássicos” (BAMBA, 2002, p.188-189).

Como sabemos, o cinema sempre recorreu à língua natural para se comunicar com seus espectadores, seja de forma escrita ou oral. Para Gardies (1993b, p.116), ao tornar-se sonoro, o cinema mudou sensivelmente a maneira de se comunicar com o espectador. Investigaremos a seguir como se caracteriza a comunicação entre o filme e o espectador no cinema mudo e falado.

Tipos de comunicação entre o filme e o espectador

No cinema mudo, quando se interrompia as imagens com algum intertítulo, estava-se convidando o espectador a outro tipo de leitura, pois esses dois signos se caracterizam por ser formal e materialmente diferentes. Poder-se-ia pensar que a comunicação das palavras escritas era sentida pelo espectador de maneira desconfortável. No entanto,

essa se estabelecia apenas em um mesmo canal, o visual, e o caráter abrupto dos intertítulos eram corrigidos ou até apagados, pois, normalmente, traziam respostas às interrogações dos espectadores.

Para Gardies (1993b, p.116), acontecia um tipo de diálogo secreto entre o espectador e o filme. Os intertítulos respondiam diretamente a nossas questões: poderíamos supor ou imaginar o que está acontecendo num diálogo entre os personagens através dos gestos e reações, porém somente as palavras escritas nos diriam se nossas hipóteses eram as verdadeiras.

Acontece, portanto, o que Gardies (ibid.) denomina de convivência entre o filme e os espectadores, a sensação de que o filme fala diretamente para nós, que somos o destinatário dessas configurações. Em outras palavras, “o filme fala-nos, ao menos – temos a sensação – ele dirige-nos, no primeiro grau por intermédio do verbo (em sua forma escrita e oral)” (GARDIES, 1993b, p.119).

Ao tornar-se falado, o cinema não precisou recorrer às palavras escritas como material primordial para narração, agora, “o cinema impõe-se aos meus tímpanos” (GARDIES, 1993b, p.116). Gardies (1993b, p.117) considera essa forma de comunicação mais brutal que a interrupção das imagens pelas palavras escritas, pela realidade e pela presença física do som, a “voz toca mais diretamente nossa sensibilidade” (ibid.).

O modo de se dirigir aos espectadores não é mais o mesmo, difere daquele encontrado nos filmes mudos. No cinema falado as “vozes” se comunicam conosco de duas maneiras, Gardies (1993b, p.117) dividiu as mensagens lingüísticas em dois tipos, de acordo com seu endereçamento: a mensagem direta, comentários em off do narrador, por exemplo, e a mensagem indireta, quando ficamos numa situação de exterioridade, por exemplo, os diálogos dos personagens são destinados a outro e não a mim.

Segundo Aragão (2005, p.62), podemos dividir as configurações gráficas de um filme, considerando a maneira pela qual elas se incorporam no espaço fílmico, em:

- configurações gráficas inseridas sobre as imagens filmadas (figura 3);
- configurações gráficas inseridas entre as imagens filmadas (figura 4);
- configurações gráficas inseridas no filme (figura 5).



Figura 3

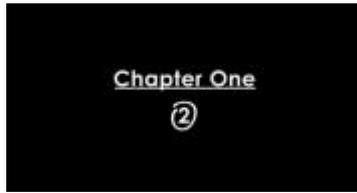


Figura 4



Figura 5

As configurações inseridas sobre as imagens filmadas são produzidas separadamente e depois conjugadas com os fotogramas, como a frase “*Four years and six months earlier in the city of El Paso, Texas*” (figura 3) em *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003). As configurações intercaladas com os fotogramas (entre as imagens filmadas) são produzidas à parte, porém aparecem sem sobreposição da matéria de expressão imagem, e podem ser filmadas ou não, como a divisão de capítulos (figura 4) de *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003). Também se encontram nessa categoria os letreiros dos filmes mudos e suas variações. Por fim, as configurações inseridas no filme são as que fazem parte do espaço fílmico e, nesse caso, necessitam de um suporte para serem filmadas, por exemplo, a lista de morte da noiva (figura 5) de *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003), personagem principal do filme, que está escrita num caderno.

Portanto, relacionando a maneira como as palavras escritas se inserem no espaço fílmico com os tipos de mensagens definidos por Gardies (1993b, p.117), percebemos que a maioria das palavras escritas é endereçada aos espectadores de uma forma direta. As intercaladas e as sobrepostas são explicitamente direcionadas, pois estão numa posição de exterioridade da diegese, como a frase (figura 3) e a divisão de capítulo (figura 4) de *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003).

As palavras escritas inseridas nos filmes podem ser mensagens diretas ou indiretas. Quando a câmera focaliza, em primeiro plano, a página de um livro, ela não o faz para os personagens, e sim para os espectadores. Porém, quando não conseguimos ler direito alguma informação escrita, esta se torna mensagem indireta.

A lista da noiva (figura 5) pode ser considerada configuração gráfica inserida nas imagens filmadas com mensagem direta, pois é a forma de representação visual mais

significante naquele momento, uma imposição do olhar do autor sobre o olhar do espectador.

Certas configurações gráficas verbais inseridas nos filmes são utilizadas com a intenção explícita de operar como representações gráficas, ou seja, de gerar significados propriamente lingüísticos e são consideradas mensagens direcionadas diretamente para o espectador, como a dedicatória do livro lida por Elvira (figura 6), uma das protagonistas do filme *Minha mãe gosta de mulher* (Daniela Fejerman e Inés Paris, 2002). Ao abrir um dos livros escritos por seu pai, Elvira se depara com uma dedicatória dedica a ela e as irmãs, enquadrada em close pela câmera, possibilitando os espectadores lerem o que está escrito. Já no momento seguinte da mesma cena, em que o pai da personagem lê uma poesia de um livro (figura 7), as mensagens escritas que aparecem na tela podem ser consideradas indiretas, pois temos que fazer um esforço enorme para entender qual o título do livro, seu autor, etc.

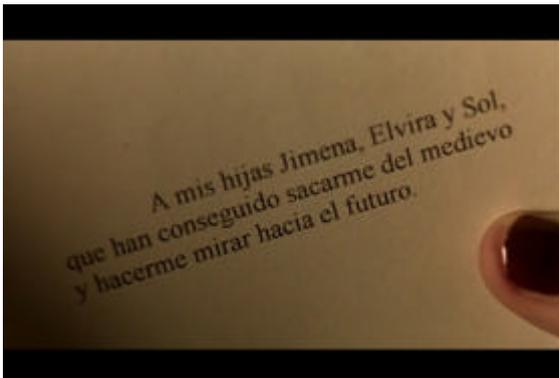


Figura 6 – Mensagem direta



Figura 7 – Mensagem indireta

Logo, os “parâmetros técnicos e formais” (BAMBA, 2002, p.172), movimento de câmera e tipo de enquadramento, são fatores fundamentais para determinar se as palavras escritas inseridas nos filmes são mensagens diretas ou indiretas. Dependendo do movimento de câmera e do tipo de enquadramento, as configurações gráficas podem passar de uma mera representação gráfica no mundo da ficção para se tornar a forma de representação visual mais importante da seqüência.



Considerações Finais

Ao longo da história do cinema, vimos os filmes deixarem de ser mudo e se tornarem falado, porém, durante todo esse percurso as palavras escritas permaneceram como configurações significantes ao lado das imagens.

Todos os signos fílmicos têm características e funcionalidades que lhe são peculiares. As palavras escritas podem assumir diferentes funções (descritiva, narrativa, plástica e discursiva) e, principalmente, carregam informações direcionadas para serem lidas. Dependendo da maneira como são inseridas no espaço fílmico, as palavras escritas podem ser classificadas como mensagens diretas e indiretas. As configurações gráficas verbais que se encontram sobrepostas ou intercaladas com as imagens filmadas são consideradas mensagens diretas, pois não participam do mundo proposto pelo filme e as configurações que se encontram na diegese, ou seja, inserida no filme, podem ser diretas ou indiretas dependendo do modo como são exibidas, como vimos nos exemplos anteriores.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, Isabella. A linguagem gráfica na banda visual do cinema. In: CUNHA FILHO, Paulo C. (Org.). **Simulacros & espetáculos: caderno de esboços**. Recife: bagaço, 2005. p. 55-72.

BAMBA, Mahomed. **Letreiros e grafismos nos processos fílmicos: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica**. 2002. 237 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARBARO, Umberto. **Elementos de estética cinematográfica**. Tradução de Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Lea Novais. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, [1964] 1990. p. 27-43.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade).

GARDIES, André. **L-espace au cinema**. Paris: méridiens Klincksieck, 1993a.

GARDIES, André. **Le récit filmique**. Paris: Hachette Education, 1993b.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Flávio Pinto Vieira



e Teresinha Alves Pereira. Minas Gerais: Itatiaia, 1963.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução Jose Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, [1866-1913] 2003.

PUDÓVKIN, Vsevolod. **Argumento y montaje: bases de um film**. Buenos Aires: Editorial futuro, 1956.

TIETZMANN, Roberto. Retórica visual e figuras de linguagem em créditos de aberturas de filmes. In: Congresso Internacional de Design da Informação, 2, 2005, São Paulo.
Anais do 2º Congresso Internacional de Design da Informação. São Paulo: SBDI, 2005.
1 CD-ROM.