



---

## INTRODUÇÃO

O Ciclo do Recife foi o primeiro movimento de produção cinematográfica da capital pernambucana, com cerca de cinquenta filmes realizados de 1923 a 1930, entre curtas e longas, documentais e ficcionais. Para Cunha (2008, p. 107), o movimento recifense consistiu no “maior ciclo cinematográfico regional do início do século 20 na América latina”. *Aitaré da praia* (1925)<sup>01</sup>, de Gentil Roiz, e *A filha do advogado* (1926), de Jota

---

<sup>01</sup> *Aitaré da praia* (1925) possui duas versões, como informa Cunha (2008, p. 108): “com a falência da Aurora, a Liberdade Filme, através de Edson Chagas, adquiriu o negativo já incompleto e refilmou algumas partes extraviadas. Na versão de 1927, a direção foi de Ary Severo, Jota Soares e Luis Maranhão”.

Soares, considerados clássicos do movimento, estão entre as versões completas remanescentes<sup>02</sup> da cinematografia pernambucana desse período. Como as películas do cinema silencioso contavam suas histórias?

Apesar da preponderância da imagem filmada na banda visual das narrativas, alguns elementos gráficos foram incorporados nos filmes logo no início das produções, em especial, por meio das cartelas (intertítulos ou letreiros), isto é, textos escritos em fundo preto intercalados às imagens filmadas. Segundo a revista *Cinearte*, “depois de escriptos, os letreiros são impressos em cartões, os cartões filmados e depois revelados e copiados, como as cenas, e introduzidos no film” (CINEARTE, n. 58, 6 nov. 1927, p.32). No entanto, os elementos verbais, considerados a principal informação das cartelas, também foram conjugados em várias ocasiões com elementos pictóricos e esquemáticos nos filmes analisados; formando configurações com os três modos de simbolização da linguagem gráfica definida por Twyman (1979).

As cartelas de *Aitaré da praia* e *A filha do advogado*, antes de exibidas na tela do cinema, foram produzidas pelos mesmos meios que os impressos da época. Enquanto grande parte dos textos foram compostos e impressos em tipografia, as ilustrações foram desenhadas à mão pelo artista gráfico Fausto Silvério Monteiro – o Fininho, segundo Constantino e Aragão (2019).

Dessa forma, propomos uma análise dos elementos verbais das principais configurações gráficas dos filmes<sup>03</sup> – títulos, cartelas e objetos gráficos filmados – à luz do campo tipográfico, com foco no desenho das letras fundidas e parâmetros compositivos,

---

02 A Cinemateca Pernambucana disponibiliza uma mostra online que inclui os filmes estudados e outras três películas do Ciclo no site <http://cinematecapernambucana.com.br/2021/03/mostra-ciclo-do-recife/>

03 Esta pesquisa é um desdobramento de uma parte dos resultados do mestrado de Larissa Constantino, *A dimensão gráfica nos filmes do ciclo do recife: Aitaré da praia e A filha do advogado*, cuja metodologia abordou tanto uma observação sistemática dos filmes quanto uma pesquisa documental em acervos públicos com acesso a materiais analógicos e digitalizados.

em relação com as narrativas. Embora este estudo não tenha tido intenção de averiguar o modo de produção de todos os textos das configurações gráficas dos filmes, identificar<sup>04</sup> os principais desenhos tipográficos dos títulos e cartelas em catálogos de fundições de tipos móveis de metal impulsionou a inserção desses artefatos gráficos em discussões do campo da cultura gráfica, pela relação intrínseca entre materiais tipográficos, impressos, empresas e agentes da cena gráfica brasileira.

---

## A TIPOGRAFIA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO 20 NO BRASIL

Palavras e textos podem ser produzidos graficamente de três maneiras distintas. As duas primeiras demarcações se relacionam com o fazer da mão humana – a escrita que configura a caligrafia e o desenho que conforma o letreiramento – e a terceira e última definição diz respeito a um sistema pré-configurado de reprodução de desenhos tipográficos e parâmetros compositivos que definem a tipografia, cujo marco inicial no Ocidente é atribuído à invenção de Gutenberg (SMEIJERS, 2011). Nessa perspectiva, como eram produzidos os textos dos artefatos gráficos no Brasil na década de 1920?

A tipografia e a litografia, instaladas em 1808 e meados de 1820, respectivamente, eram os processos de impressão mais utilizados para reprodução industrial dos artefatos gráficos da época, apesar do offset ter sido usado para imprimir a primeira revista, *Cinearte*, em 1926, e a rotogravura ter sido incorporada ao parque gráfico de *O Estado de São Paulo*, em 1928. (ANDRADE, 2009)

---

<sup>04</sup> É importante mencionar que os *screenshots* dos filmes assistidos pelos computadores não permitem a avaliação adequada, via ampliações, do processo de sobreposição dos caracteres em programas de edição de imagem proposto por Aragão (2016). No entanto, a comparação por fisionomia (SOARES *et al*, 2018), com exemplares lado a lado, foi suficiente para apontar desenhos tipográficos fundidos em metal e, por consequência, contribuir com as discussões sobre a relação entre as áreas gráficas e cinematográficas, além dos modos de produção dos textos exibidos nas películas.

Enquanto os tipos de chumbo da tipografia reproduziam a maioria dos textos, as imagens poderiam tanto ser impressas nessa técnica por meio de clichês como litografadas. No entanto, também era comum encontrar textos, em geral, conjugados com imagens, desenhados manualmente para as impressões tipográficas ou litográficas.

Pela preponderância da tipografia como principal meio de produção das palavras impressas da época, nos interessa, particularmente, as atividades anteriores à impressão. A composição tipográfica era considerada por Arezio como sendo a “[...] base fundamental da arte tipográfica” (AREZIO, 2017 [1936], p.93). Esta atividade era realizada por tipógrafos em cada editora ou imprensa, como a imprensa do importante *Diário da Manhã* inaugurado em Recife em 1927; ou em oficinas tipográficas que prestavam serviços para terceiros.

Embora Arezio (*ibid.*) se refira à composição como base fundamental da tipografia, a base da *arte tipográfica* é a fundição dos tipos, que no século 20 tanto estava relacionada com a fabricação das peças móveis para a composição manual, quanto à incorporação da etapa nas máquinas de composição.

Entretanto, Camargo (2003, p.50) comenta que no Brasil do início do século passado “a composição mecânica (*Linotype* e *Monotype*) era praticamente exclusividade dos grandes jornais das maiores cidades”, relegando a maioria dos tipógrafos à execução manual do ofício. Mesmo após a disseminação das máquinas compositoras, os tipos móveis

continuaram sendo utilizados, especialmente, para compor textos curtos e em corpos maiores de grande parte dos impressos.

Pelo pouco que é sabido sobre as empresas do setor de fundição de tipos móveis no Brasil no início do século 20, a Fundição de Typos Henrique Rosa produzia e comercializava seus tipos no Rio de Janeiro para todo o território nacional, segundo Aragão & Lima (2019); e a família Ardinghi se inseriu no ramo em São Paulo, possivelmente, a partir de 1910, consoante explicação de Aragão (2016).

As pesquisadoras (ARAGÃO, 2016; ARAGÃO & LIMA, 2019) apontam que ambas foram adquiridas na formação da Funtimod – Fundição de Tipos Modernos, que operou entre 1932 e 1997. É importante mencionar que, embora estabelecidas no Brasil, essas firmas fabricavam seus tipos por meio de moldes – matrizes – importados, ou seja, essa parcela da história tipográfica *brasileira*, no que se refere ao desenho das letras, se confunde com a história internacional.

Afora essas produções, tipos estrangeiros importados também circularam no Brasil através da distribuição de representantes. Em Pernambuco, a firma carioca C. Fuerst & Cia. Ltda. certamente teve uma grande representatividade por ter estabelecido filial em Recife na década de 1920 e comercializar<sup>05</sup> os tipos da importante fundição alemã D. Stempel com exclusividade.

.....  
05 Informações coletadas em anúncios publicados em importantes periódicos locais: *Diário da Manhã*, ano 1, n. 1, p.20, 16/04/1927; *Diário da Manhã*, ano 1, n. 219, p.20, 01/01/1928; *Revista de Pernambuco*, ano 3, n.22, p. 71, Abr./1926.

Segundo Aragão (2016), a D. Stempel e a C. Furest, de forma direta ou indireta, também estiveram envolvidas na fundação da Funtimod. O repertório tipográfico do catálogo da C. Furest (C. FUERST, [192-?]) pode ser considerado como uma transição entre as produções dos séculos, posto que exibe menos tipos ornamentados que Henrique Rosa (FUNDIÇÃO, ([190-?]) e mais que a Funtimod (ARAGÃO, 2016); em consequência, a empresa é uma das primeiras do início do século 20 a contemplar em seu repertório uma família de tipos sem serifa com muitas variações, a Grotasca Reforma.

Os tipos dessas empresas, em conjunto com as linhas das máquinas compositoras, conformaram grande parte dos textos de artefatos gráficos do início do século 20, assim como também compuseram uma parte das palavras da banda visual dos filmes analisados.

---

## O CICLO DO RECIFE

O Ciclo do Recife, que aparece na conjuntura de ciclos regionais de cinema que ocorreram em algumas regiões do país durante a década de 1920, era formado por amadores e fãs do cinema norte americano que desejavam se integrar no progresso que viria a fazer parte do cotidiano da capital pernambucana. Bernardet (1970, p.8) afirma que entre os participantes do cinema do Ciclo estavam “jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, atores de teatro; ou apenas não tinham profissão nenhuma”. Portanto, esses trabalhadores da pequena burguesia e sem conhecimento de cinema foram os responsáveis pela produção dos filmes. Entre as profissões podemos destacar também os operários de gráficas, como era o caso da maior parte dos funcionários da Olinda-film. Sobre a produtora, Araújo (2018, p. 156) informa que “era uma iniciativa de operários das oficinas gráficas locais, tendo como principais integrantes Chagas Ribeiro, Horácio de Carvalho e Lourenço Cysneiros”.

Para esses jovens o cinema era uma forma de simular a vida burguesa e ao mesmo tempo fazer parte desse processo. Curiosamente, Gentil Roiz, diretor de *Aitaré da praia*, na meninice quando ainda sonhava em fazer cinema adaptou com muito esforço

Figura 1. Cartelas de *Retribuição*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.

uma filmadora, a partir de um projetor, que futuramente seria utilizada com orgulho nas filmagens dos letreiros (figura 1) de sua primeira película, *Retribuição* (1924). (CINEARTE, n. 237, 10 set. 1930)



Como a máquina não deveria ter uma qualidade tão boa a ponto de ser usada para filmar as cenas, a falta de foco dos letreiros do filme, diferente das demais obras exibidas no site da Cinemateca Pernambucana, talvez seja fruto da precariedade de seu funcionamento. Apesar de desfocadas, as informações ainda conseguem ser lidas.

Se a linguagem gráfica também cumpria uma função narrativa nos filmes silenciosos, é possível analisar os elementos verbais de *Aitaré da praia* e *A filha do advogado* consoante o entendimento de suas narrativas fílmicas.

---

## AITARÉ DA PRAIA

*Aitaré da praia*, dirigido por Gentil Roiz, é um melodrama sobre a história do pescador Aitaré (Ary Severo) em um romance proibido com Cora (Almery Steves), a mocinha, na praia de Tatiá. A família da moça é contra o namoro e investe em razões econômicas e sociais para afastar o casal. Por isso, Cora e Aitaré se encontram e se desencontram diversas vezes ao longo do filme. Durante a história, Aitaré resgata um rico industrial e a sua filha Glória (Rilda Fernandes) de um naufrágio, que se apaixona por ele. O pescador, após enriquecer devido à recompensa pelo resgate, passa a fazer parte da vida burguesa recifense. O filme tem um final feliz clássico com o casamento de Cora e Aitaré.

Além das imagens filmadas, a narrativa de *Aitaré da praia* também é contada por meio das 27 cartelas informativas e 87 cartelas de diálogo. Logo no início, o filme apresenta cartelas informando que se trata de uma super produção sobre o nordeste (Figura 2). Segundo Cunha (2010, p.117), a obra de Ademar Tavares que baseia a narrativa “vai se caracterizar por três elementos muito importantes para o cinema do Ciclo do Recife: o romantismo, o lirismo e a sensibilidade exacerbada”. Portanto, os textos de *Aitaré da praia* são exagerados e carregados de sentimentos, como é comum ao melodrama. Por outro lado, o filme não deixa de expressar as mudanças relacionadas à modernização de uma cidade na periferia do progresso.

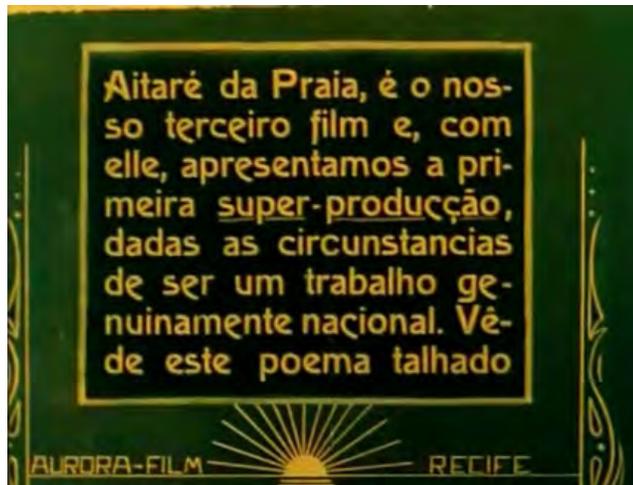


Figura 2. Cartelas iniciais  
de *Aitaré da praia*.  
Fonte: Cinemateca  
Pernambucana.



O tipo Columbus, uma versão negrita com caracteres alternativos lúdicos da Breite Grotesk, criada em 1890 pela fundição alemã J. G. Schelter & Giesecke (HOMOLA, 2004), se assemelha ao desenho tipográfico mais encontrado nos letreiros do filme. Tanto Columbus quanto Washington, sua versão normal, foram produzidos no Brasil, conforme apontaram Constantino e Aragão (2019), pela já mencionada Fundição de Typos Henrique Rosa (Figura 3).

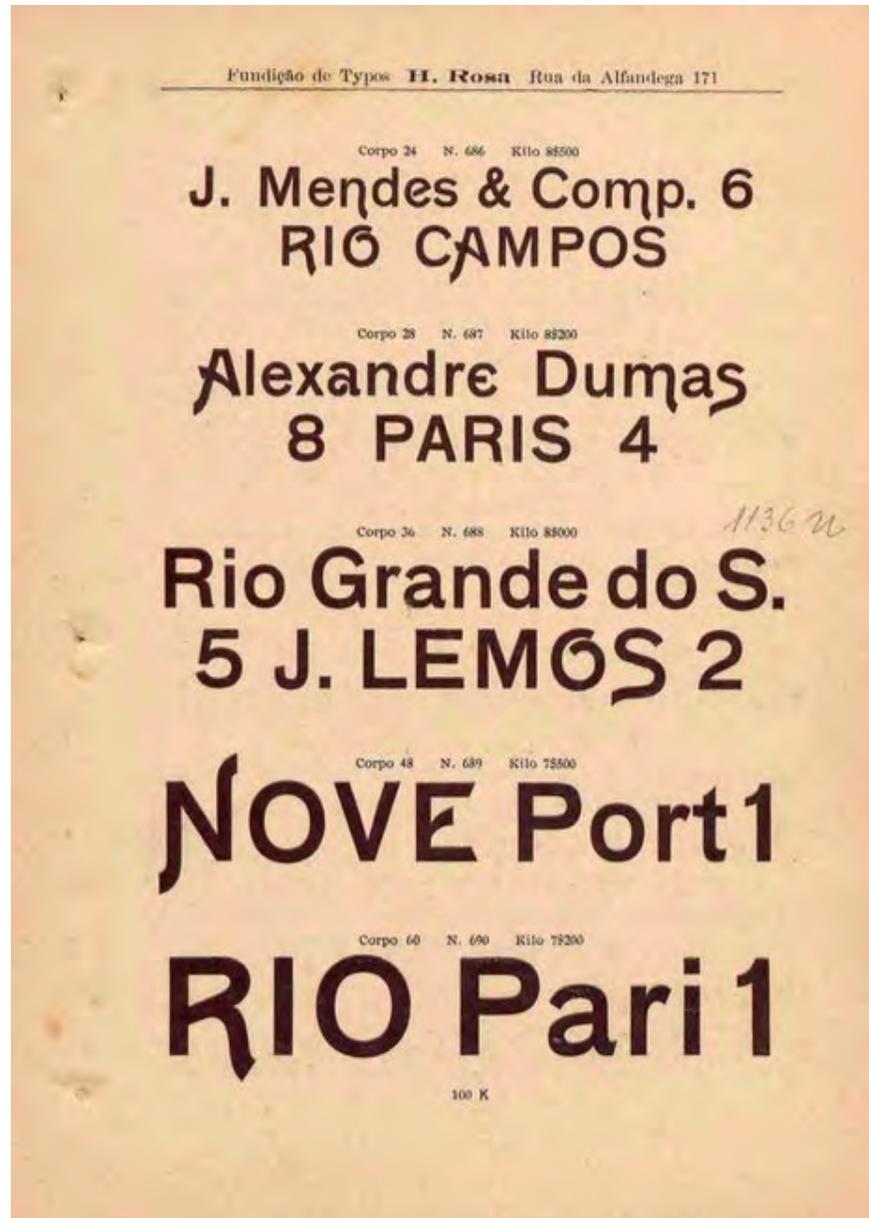


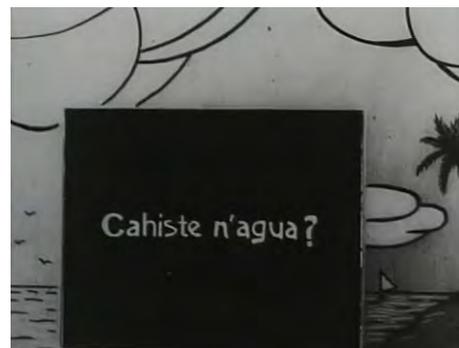
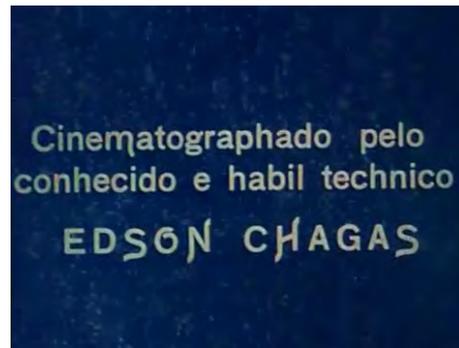
Figura 3. Tipo da Fundição de Typos Henrique Rosa. Fonte: FUNDIÇÃO ([190-?]).

O desenho tipográfico sem serifa que conforma a maioria das cartelas de *Aitaré da praia* estava em consonância com as principais criações do momento. Segundo Aragão (2016), os tipos sem serifa surgiram na Europa na virada do século 19 para o século 20, e foram considerados por Tschichold, um dos ilustres nomes da área tipográfica internacional da época, como a face característica do começo do século passado.

Nessa perspectiva, o tipo escolhido pode ser relacionado com o contexto de implementação do progresso na cidade do Recife e sua representação na película. O simbolismo moderno que tais desenhos significavam para o período deve ter sido levado em consideração na escolha visto que a produção estava repleta de trabalhadores das artes gráficas que deveriam estar atentos às estéticas tipográficas do momento: no meio da maioria de títulos com fontes serifadas, as Washington e Columbus brasileiras, por exemplo, figuraram várias páginas da revista *A Pilhéria*<sup>06</sup>, que era impressa na tipografia do *Jornal do Recife*, no mesmo período.

Entretanto, a falta de uniformidade nas letras de algumas cartelas suscitou o questionamento sobre o modo de produção: trata-se de letreiramento ou tipografia? Ao compararmos os letreiros, percebemos desenhos de letras mais regulares (primeira imagem da figura 4) e outros muito

irregulares (segunda imagem da figura 4). Sabendo da leve distorção da filmagem, da má qualidade da película atual e da refilmagem de pedaços em 1927 – a parte colorida pertence ao original – avaliamos que algumas composições mais regulares tenham sido, sim, impressas em tipografia. Por outro lado, é muito provável que alguns textos das cartelas P&B tenham sido desenhados à mão com base na Columbus no intuito de manter a consistência das configurações. Será que as cartelas foram danificadas e a refilmagem não teve mais acesso ao tipo?

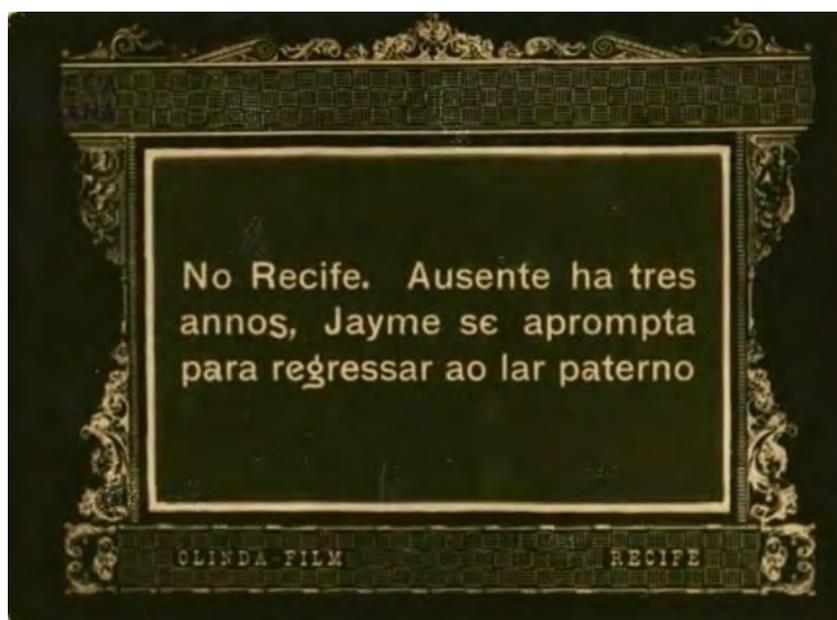
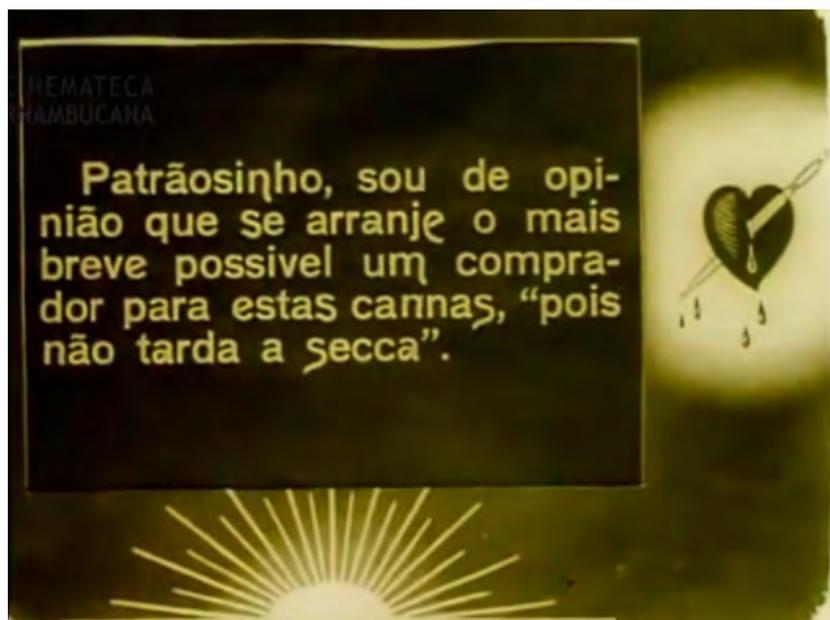


.....  
06 Ver *A Pilhéria*, ano 3, n.88, 02/06/1923, p.1; *A Pilhéria*, ano 5, n.153, 30/08/1924, p.20; *A Pilhéria*, ano 5, n.199, 18/07/1925, p.14.

Figura 4. Cartelas com desenhos tipográficos regulares e irregulares de *Aitaré da praia*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.

Figura 5. Cartelas de *Jurando vingar* e *Revezes...* Fonte: Cinemateca Pernambucana.

As irregularidades do desenho tipográfico das cartelas de *Aitaré da praia* ficam ainda mais latentes quando comparadas com exemplares bem-acabados de outros dois filmes do Ciclo do Recife que também usaram a Columbus brasileira (Figura 5) de forma preponderante – *Jurando vingar* (Ary Severo, 1925) e *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927).



De todo modo, a tentativa de manutenção das características formais do tipo nas cartelas feitas à mão, em *Aitaré da praia*, aponta para uma produção cinematográfica consistente. Além disso, a recorrência desse desenho tipográfico em vários filmes do movimento, provavelmente, reforça sua representatividade para o Ciclo do Recife no que se refere aos ideais modernos dos produtores, independentemente dos rumos das narrativas.

A peculiaridade dos caracteres alternativos da Columbus, por outro lado, semelhantes à produção do século 19, combina tanto com o “gosto pelo ornamento” (Araújo, 2013a, p.101) aplicado à linguagem fílmica de produções documentais do Ciclo – *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1925) e *Veneza americana* (1925) – que também utilizam o tipo; quanto com a intenção de embelezar os letreiros com os desenhos de Fininho, apontada por Soares (1951).

Após a popularidade nas telas do cinema pernambucano, a Columbus e Washington voltaram a sua versão original sem caracteres alternativos para serem manufaturadas e comercializadas no Brasil pela Funtimod ao longo de seus 65 anos, conforme apontado em Aragão (2016),

como Grotasca Normal Clara e Grotasca Normal Meia Preta, tornando-se, então, parte do grupo dos tipos sem serifa mais importantes da tipografia de chumbo do século 20 em terras tupiniquins.

No que diz respeito à composição, Pudóvkin (1956) defendeu os recursos compositivos das palavras – com letras maiúsculas, espaço maior entre as letras, por exemplo – como forma de transmitir diferentes significados. Segundo o teórico (PUDÓVKIN, 1956), o equilíbrio rítmico entre letreiros e cenas filmadas é 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.

O tom dramático da fala dos personagens de *Aitaré da Praia* é marcado por meio de letras em caixa alta em algumas cartelas (Figura 6). A dramaticidade da cena, então, é transmitida pela sequência da imagem fílmica e da mudança formal do conjunto de caracteres das palavras. Assim como pontuou Pudóvkin (ibid.), percebemos que o texto também foi utilizado no filme plasticamente para causar as sensações necessárias à história.

Figura 6. Diálogo de personagens em *Aitaré da praia* escritos em caixa alta. Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Citações literárias ufanistas, apresentadas por meio dos letreiros (primeira imagem da Figura 6) com outro tipo e alinhamento, “privilegiam autores nordestinos e contribuem tanto para reforçar a ambientação quanto a guisa de comentário para cena” (Araújo, 2013b, p. 15). O filme apresenta estratégia compositiva semelhante para demarcar outro conteúdo informacional, uma música sendo cantada (segunda imagem da Figura 7).

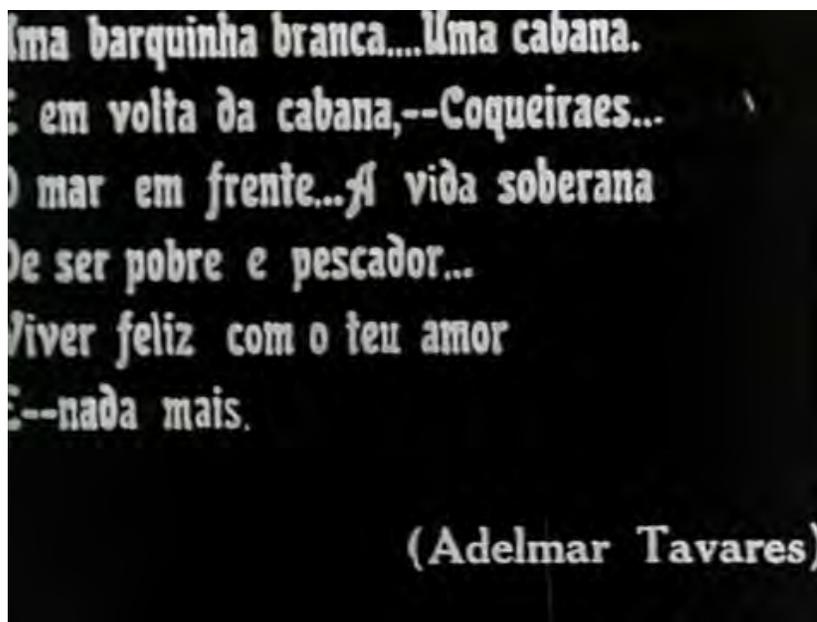
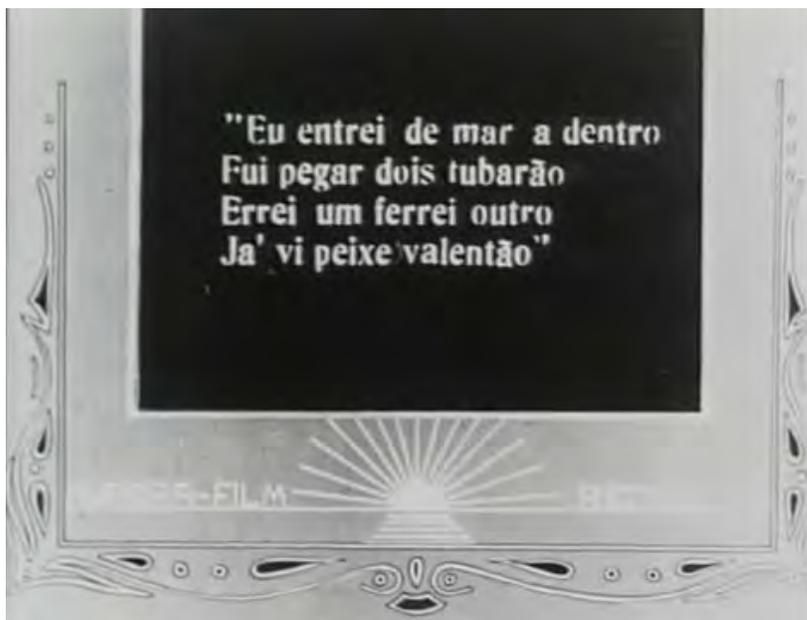
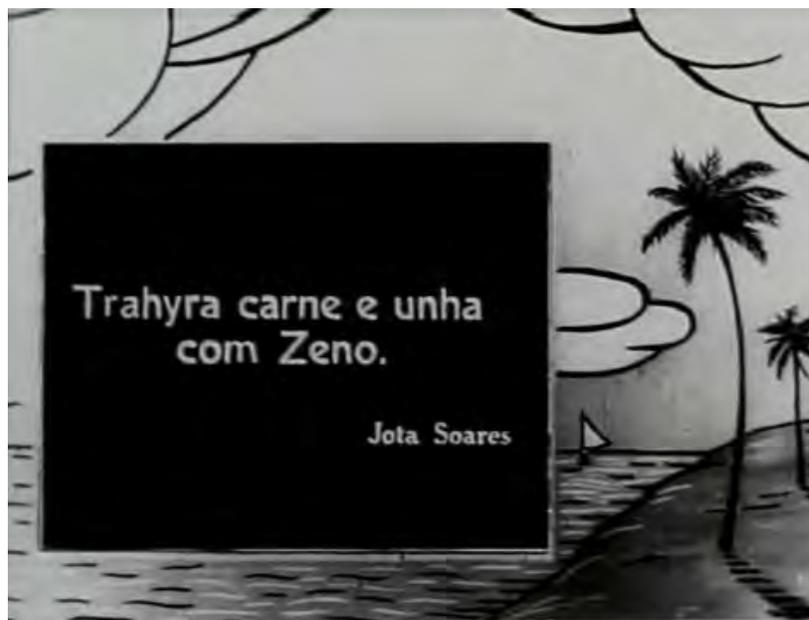


Figura 7. Cartelas com composições peculiares em *Aitaré da praia*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.



A diferenciação da informação em algumas cartelas foi realizada com estratégias hierárquicas pela articulação de tipos, posicionamentos e tamanhos diferentes (Figura 8). Enquanto um tipo sem serifa apresenta a informação principal (em tamanho maior), outra com serifa indica os atores que interpretam os personagens (em tamanho menor e em posição diferente).

Figura 8. Cartelas apresentando personagens em *Aitaré da praia*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.



As composições das cartelas estão em consonância com indicações de importantes publicações sobre a área tipográfica do século passado. Segundo Polk (1948, p.179), no *Manual do tipógrafo*, para que a composição fosse bem-sucedida o tipógrafo devia responder: “Qual a natureza do trabalho proposto e como poderá este preencher melhor a finalidade a que se destina?”

Para o autor (POLK, 1948), a resposta estava tanto na escolha de um estilo e tamanho de tipo adequado. No que concerne à hierarquização do texto, ele comenta que

O conjunto também pede que o trabalho seja manejado de modo que a escrita se encerre em linhas de unidades lógicas, que possam ser lidas e compreendidas à primeira vista. Deve-se dar ênfase aos itens mais importantes de um trabalho e cada grupo precisará ser disposto e “salientado” de acordo com sua importância. (POLK, 1948, p.180)

O posicionamento do texto centralizado no meio das cartelas é presente em praticamente quase todas as configurações, embora houvesse algumas mudanças de alinhamento e posição, conforme mencionado anteriormente. Desta maneira, o modo de organização dos principais elementos verbais das cartelas é consistente ao longo do filme e coerente com frases soltas e curtas de anúncios de revistas. *A Pilhéria*, por exemplo, igualmente apresenta alguns anúncios compostos com vários tipos centralizados (Figura 9). Além disso, variar o tamanho de fonte para *salientar* a importância de alguns textos era (e ainda é) comum na composição de artefatos gráficos.

**O Sabonete "RIALTO"**  
é o preferido por todas as pessoas  
de bom gosto  
De aroma delicadíssimo e cuidadosa  
confeção, o seu uso  
refresca e embelleza a pelle  
*Vende-se em toda parte*

---

**O SABONETE  
ZANUBIA**  
rivalisa-se com os mais finos sabonetes estrangeiros  
Uzal-o uma vez, é preferil-o sempre

---

**Tintas para tingir em casa  
SUMIOR**  
Tinge todos tecidos e em todas as cores  
E' a ultima palavra em tintas para tingir  
**Exijam sempre a marca "Sumior"**  
VENDE-SE EM TODA PARTE  
Unicos Agentes: **Martins Pires & Cia.**  
Rua do Livramento N. 110-1º andar

**Domingo 30 de Novembro**

---

VISITEM A  
GRANDE EXPOSIÇÃO  
DA  
**CASA EXCELSIOR**

---

Novos modelos  
"Enigma" e "Polar"  
para Dezembro

---

Livramento 53 — Phone 2568

Figura 9. Anúncios da revista *A Pihéria* de 29 de novembro de 1924. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 10. Título do filme *Aitaré da praia* com o tipo Constantia da Bauer & Co. Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A configuração gráfica que apresenta o título do filme é formada por três tipos distintos (Figura 10), provavelmente para diferenciar os níveis de hierarquia entre o nome da produtora, o título e as informações adicionais. As palavras *Aitaré da praia* foram compostas com uma versão da Constantia, tipo produzido pela fundição alemã Bauer & Co., em 1899, e que também esteve presente em anúncios da revista *Rua Nova*<sup>07</sup>. É interessante notar que Constantia e os caracteres alternativos da Columbus são semelhantes em alguns detalhes formais, por exemplo, o cruzamento da barra do “A” e interrupção do traço curvo do “a”.



A participação de vários funcionários das oficinas tipográficas da cidade na produção dos filmes também deve ter contribuído para a relação entre as produções gráficas e audiovisuais, como afirma Cunha (2010). Em entrevista para o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), em 1973, Ary Severo (SEVERO, [1973] 2006, p.175) declarou que um dos atores do filme, Oséias Torres de Lima, era dono de uma tipografia.

.....  
<sup>07</sup> Ver *Rua Nova*, n. 42, p. 35, 1926; *Rua Nova*, n.33, p.2, 1925;

Assim, é possível vislumbrar que esses trabalhadores da mídia impressa devem ter influenciado de maneira direta nas configurações gráficas dos filmes do movimento; não causou surpresa desvendar que o artista gráfico das ilustrações das cartelas, o Fininho, igualmente prestou serviços para *A Pilhéria* e o *Jornal do Recife* (CONSTANTINO & ARAGÃO, 2019). É igualmente provável que eles tenham sido os tipógrafos das composições das cartelas. Nessa perspectiva, tanto o uso dos caracteres alternativos da Columbus quanto à variedade de desenhos tipográficos compostos para exibir as diversas informações verbais do filme significam, no contexto do Ciclo do Recife, uma escolha estética que indica um esforço de produção gráfica.

A linearização da narrativa cinematográfica mantém relação direta com os textos literários e, conseqüentemente, a adaptação de ficções provenientes da literatura. Segundo Las-casas (2006), as cartelas do cinema norte-americano também refletem os formatos encontrados em livros. Se alguns filmes foram influenciados pelo texto escrito e pela literatura, as cartelas e créditos de abertura também seguiram caminhos similares.

No caso pernambucano, as influências visuais parecem ter advindo do mercado de periódicos, pois as composições das cartelas se assemelham mais com algumas organizações encontradas em páginas de revistas

que circulavam no período. Conforme Melo e Ramos (2011), o clima de modernidade no Brasil é movimentado pelas revistas que se multiplicaram logo no começo do século 20. Para Cardoso (2009),

os anos 1920 representam a consolidação de avanços técnicos e de linguagem promovidos ao longo das duas primeiras décadas do ‘velho’ novo século. Revistas como *Para Todos...* e *Ilustração Brasileira* – então em sua fase áurea sob a direção artística de J. Carlos – são fruto maduro da experimentação empreendida pelos muitos títulos que as antecederam. (CARDOSO, 2009, p.152)

Em uma das cenas finais do filme, Aitaré aparece na cidade como um típico representante da burguesia recifense lendo a revista carioca *Para Todos...* (Figura 11), de 29 de agosto de 1925, cuja a atriz americana Virginia Lee Corbin ilustra a capa. Destarte, essa possível influência estética, estampada nas telas do cinema, condiz com os ideais modernos desejados pelos membros do movimento e também pela representação que esses periódicos tiveram nas artes gráficas brasileiras do mesmo período.

Figura 11. Aitaré lendo a revista *Para Todos...*, de 29 de agosto de 1925. Fonte: Cinemateca Pernambucana e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Em contrapartida, a mesma edição da *Para Todos...* incluiu em suas páginas informações acerca das produções do Ciclo do Recife, além de exibir fotografias das atrizes no interior, entre elas Rilda Fernandes, Creusa das Neves e Almetry Steves, a Cora de Aitaré.

As cartelas de *Aitaré da praia* se relacionam com a narrativa fílmica na mesma medida que participam da cultura gráfica da época num movimento de influência mútua que retroalimentava os dois veículos de comunicação: revistas e filmes.

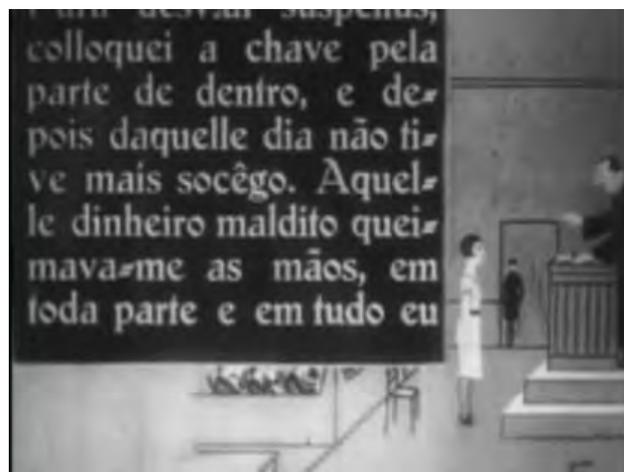
---

## A FILHA DO ADVOGADO

*A filha do advogado* (1926), dirigido por Jota Soares, é baseado em uma novela de Costa Monteiro. A história versa sobre o crime que Heloísa (Guiomar Teixeira), filha bastarda do advogado Paulo Aragão (Norberto Teixeira), comete ao assassinar em legítima defesa seu irmão, Helvécio Aragão (Euclides Jardim). O assassinato ocorre devido ao assédio cometido pelo mesmo, que não tinha o conhecimento de que Heloísa era sua irmã. Através de um longo julgamento, Heloísa é inocentada e a culpa recai sobre o jardineiro Gerôncio (Ferreira Castro). Ao final do filme, todos descobrem a verdadeira filiação de Heloísa, que é revelada por seu pai no meio do julgamento.

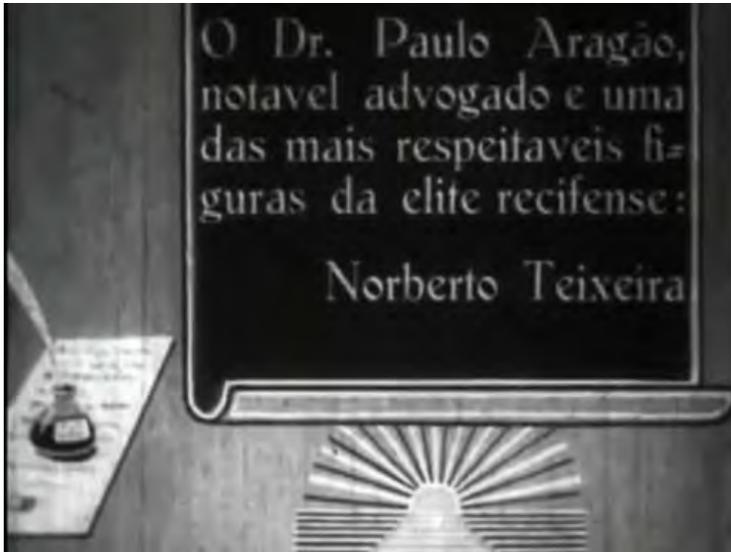
O melodrama de *A filha do advogado* é retratado com uma temática urbana e a discussão de valores morais. Essa dramaticidade também se reflete na composição dos textos, por exemplo, na cena em que o jardineiro Gerôncio está descrevendo o sentimento em relação a seu ato de aceitar o suborno de Helvécio, que resultou na morte do boêmio (Figura 12). A primeira cartela exibe uma mancha de texto menor com o início da história contada por Gerôncio. Logo após aparece uma mancha de texto densa carregado de sentimentos em torno da confissão. A cartela em sequência exibe apenas duas palavras em continuação ao texto anterior, reforçando assim o ritmo de composição e inserção das cartelas com o drama que a cena exigia.

Figura 12. Cartelas de diálogo em sequência de *A filha do advogado*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.



Em outras cartelas (figura 13), a hierarquia tipográfica é utilizada para apresentar os atores durante o filme, por meio de diferentes posicionamentos para separar as informações. Essa estratégia composicional ocorre em quase todas as cartelas que apresentam personagens durante a história.

Figura 13. Cartelas com apresentação dos atores em *A filha do advogado*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.



No que concerne ao desenho tipográfico, um tipo serifado conforma quase a totalidade das cartelas informativas e de diálogos. Em contraposição a *Aitaré da praia*, que suscitou discussões sobre o meio de produção do texto principal das cartelas, os caracteres regulares – apenas com variações formais decorrentes da filmagem – sugerem uma impressão com tipos móveis. À vista disso, o tipo mais utilizado em *A filha do advogado*, em 91 cartelas (Figuras 12 e 13), é Hölzel-Mediäval halbfett (HÖLZEL, 20--?), da fundição alemã D. Stempel, cuja distribuição era feita no Brasil pela firma C. Fuerst & Cia (C. FUERST, [192-?]), como Hoelzl-Medioeval Meio Preto.

Ainda que os integrantes do filme desajassem apresentar a modernidade, a escolha do tipo serifado não está de acordo com o que era considerado moderno à época. No entanto, pelas indicações de Polk (1948),

ao selecionar tipos para qualquer uso específico, escolha um que pareça mais propício para a ocasião e isto auxiliará a criar um efeito apropriado ou uma atmosfera adequada à ideia do texto. Não selecione tipos meramente pela sua beleza ou pela novidade do desenho, mas, se a mensagem puder ser também revestida de tipos bonitos, empregue-os. (POLK, 1948, p.173)

Como a Hoelzl-Medioeval Meio Preto tem características formais – inclinação do eixo da letra “o” e barra do “e” – que indicam uma origem de desenho influenciado pelo “uso da pena empunhada de modo oblíquo” (NIEMEYER, 2010, p. 21) sem ser um tipo escritural baseado na caligrafia; podemos associá-lo às profissões dos personagens principais, o advogado Paulo Aragão e o jornalista Lúcio Novaes. Vale a ressalva de que Hoelzl-Medioeval Meio Preto é o único tipo com essas características no catálogo da C. Fuerst. Ademais, a ilustração com representação de papel, tinteiro e pena que acompanha a maioria das cartelas também fazem referência à temática do ofício dos personagens.

Se observarmos os textos longos dos impressos que circulavam na cidade na época, como o *Jornal de Recife*, que também aparece no filme, as matérias são apresentadas em tipos serifados com alinhamento justificado. No decorrer do filme, grande parte dos textos das cartelas principais se apresentam de forma consistente no que concerne à justificação das linhas, em contraposição ao alinhamento centralizado de *Aitaré da praia*. Portanto, esse parâmetro tipográfico também pode ter sido usado em referência aos textos longos dos impressos.

A C. Fuerst, na primeira edição do *Diário da Manhã*<sup>08</sup>, em 16 de abril de 1927, informa em anúncio que forneceu a máquina de impressão e todo material tipográfico para o jornal. Logo, a Hoelzl-Medioeval Meio Preto

.....  
08 *Diário da Manhã*, ano 1, n.1, 16/04/1927, p.20

ter figurado com destaque em alguns títulos das capas das edições dos primeiros anos de veiculação do jornal (Figura 14), em conjunto com outros tipos<sup>09</sup> do catálogo, pode indicar uma popularidade na oficina tipográfica e, talvez, no repertório da firma.



09 A capa da edição *Diário da Manhã* (segunda imagem da Figura 13), ano 1, n.123, 10/09/1927, por exemplo, é composta, entre outras fontes dos títulos das matérias com Bravour magro e Bravour preto grypho, distribuídas pela C. Fuerst.

Figura 14. Capas de edições do *Diário da Manhã*. Fonte: CEPE.



Diferentemente das cartelas, com informações verbais impressas em tipografia, o título do filme é um letreiramento pintado à mão (Figura 15) acompanhado da imagem do símbolo da justiça, temática abordada no filme. A comparação do original e sua reprodução no filme, apresentados na figura abaixo, demonstra sutis diferenças entre os desenhos das letras. No filme o texto ficou levemente mais condensado e fino, além de espaços internos dos caracteres (olho) maiores.

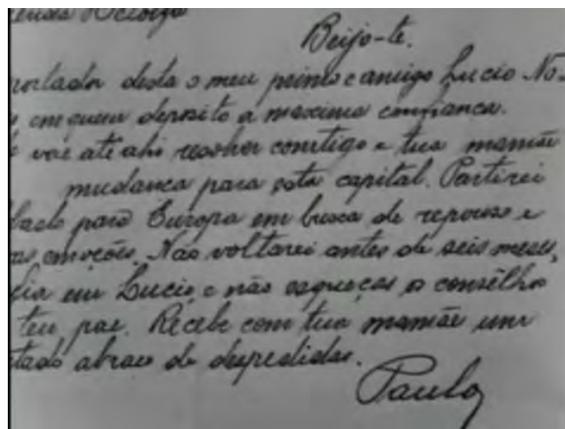


Figura 15. Letreiro com o título do filme *A filha do advogado* e sua versão filmada. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco e Cinemateca Pernambucana.

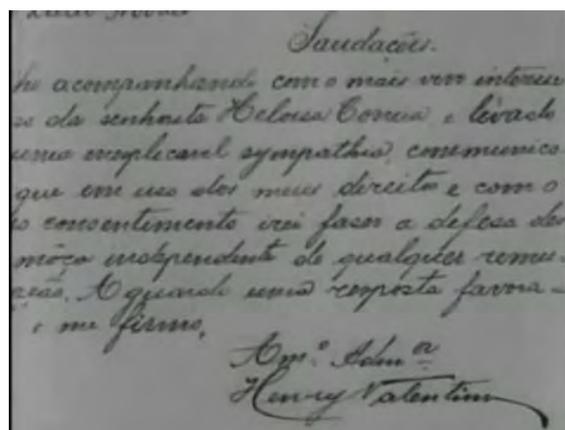


Para além de cartelas, em *A filha do advogado*, alguns objetos gráficos filmados ocupam papel de destaque em meio ao conjunto de configurações gráficas. A maioria dos objetos também contribuem significativamente com a narrativa, ajudando a criar verossimilhança no universo da história; as cartas que devem ser lidas, por exemplo, ficam o tempo necessário em tela para que o espectador entenda os conteúdos. A correspondência (primeira imagem da figura 16) que Paulo Aragão deixa para Heloísa antes de partir para a Europa é determinante para entendermos a presença de Lúcio na vida da protagonista, já que seu pai deixa claro que ele é confiável.

Figura 16. Cartas em  
A filha do advogado.  
Fonte: Cinemateca  
Pernambucana.



Beijo-te.  
relada desta o meu pai e amigo Lúcio No-  
vaes em quem deposito a máxima confiança.  
Vai até ali receber contigo a tua mãe  
mudança para esta capital. Partirei  
logo para Europa em busca de repouso e  
de negócios. Não voltarei antes de seis meses,  
dia em Lúcio e não esqueças o conselho  
teu pai. Recebe com tua mãe um  
abraço abraço de despedida.  
Paulo



Saudações.  
Eu acompanhando com o maior interesse  
os da senhora Heloisa Correia e leio com  
um sincero e simpático interesse  
que em uso dos meus direitos e com o  
consentimento irei fazer a defesa de  
vossa independência de qualquer forma  
e me firmo,  
Opi.º de  
Henry Valentim

O filme ainda exhibe uma outra carta (segunda imagem da Figura 16), de Henry Valentim para Lúcio Novaes, indicando que defenderá Heloísa no seu julgamento. Uma comparação entre os dois objetos gráficos filmados aponta que a caligrafia foi modificada, provavelmente, no intuito de manter o segredo do personagem. No que concerne a materialidade, a presença de diferentes escritas caligráficas nas cartas indica uma preocupação em torno da produção para transmitir a narrativa em seus detalhes.

A primeira carta serve como ponto chave para outro objeto gráfico filmado, uma notícia de jornal (Figura 17) sobre uma confusão que Helvécio causou durante um baile. O objeto gráfico reforça a figura do dândi libertino que na ausência do pai não se importa com as convenções sociais. Um olhar mais atento à configuração assinala que o tipo do título é a Hoelzl-Medioeval Meio Preto, o mesmo utilizado nas cartelas narrativas e de diálogos.

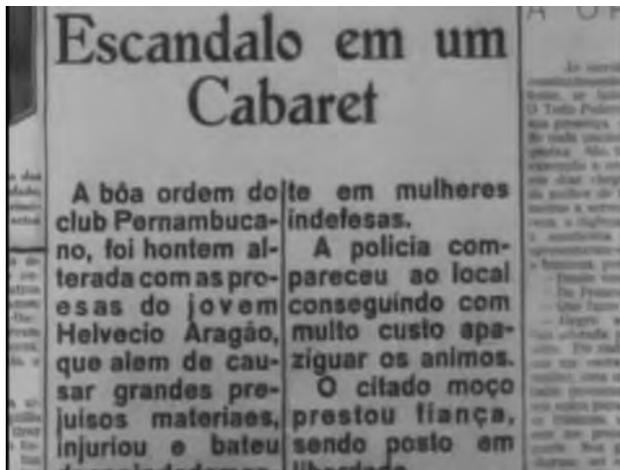


Figura 17. Notícia fictícia de jornal com confusão causada por Helvécio em *A filha do advogado*.  
Fonte: Cinemateca Pernambucana.

A partir da produção da notícia fictícia utilizando o mesmo tipo das cartelas, podemos perceber mais uma vez um cuidado em manter uma consistência tipográfica na feitura dos artefatos, além de uma possível prova de que Hoelzl-Medioeval Meio Preto deveria ser visto, pela produção do filme, como representante do mundo jornalístico, assim como observado por nós nos títulos do *Diário da Manhã*.

Esses elementos filmados funcionam como uma forma de complementar a história e criar um senso de semelhança com o mundo real, já que alguns dos objetos apresentados faziam parte do cotidiano da cidade do Recife. Assim, não surpreende que esse recurso tenha sido utilizado significativamente em *A filha do advogado*, com temática urbana de profissionais relacionados com a escrita, e esteve ausente em *Aitaré da praia*, cuja narrativa explora mais o litoral.

Essa diferença entre os dois filmes permite refletir que *A filha do advogado* se relaciona mais intimamente com os meios de produções de textos ao utilizar tipografia, letreiramento e caligrafia para gerar diferentes significados com os elementos verbais.

É igualmente relevante levar em consideração que Jota Soares, diretor do filme, era exigente com a diagramação e com a estética de seus filmes. Após o final do movimento, ele se tornou jornalista, colaborando com o *Jornal Pequeno*, *Diário da Tarde* e *Folha do Recife*. Durante a década de 1960, manteve uma coluna semanal sobre o Ciclo do Recife no *Diário de Pernambuco*, a qual fazia questão de ir para a redação organizar a sua própria diagramação utilizando vinhetas e decorações consideradas ultrapassadas para o período (CUNHA, 2006, p.11).

Sobre o assunto, Cunha (ibid.) informa o fato de “a direção do jornal não aprovar nem o estilo do texto [...] nem a forma da diagramação (controlada pelo próprio autor, que ficava junto aos gráficos na oficina do jornal para definir os seus curiosos negritos, itálicos e vinhetas)”. A estética gráfica *démodé* de Jota Soares, que deve ter sido influenciada pelas suas películas e artefatos gráficos que circulavam no Recife dos anos 1920, contribuíram significativamente com a cultura gráfica e cinematográfica pernambucana.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes do Ciclo do Recife são registros importantes da cena cultural e da burguesia recifense, sem mencionar a relevância para a produção cinematográfica de Pernambuco. Enquanto *Aitaré da praia* apresenta uma narrativa mais voltada ao retorno das tradições e a exaltação da vida no litoral, algo que já não era tão parte da realidade da vida na cidade, em *A filha do advogado* a cidade protagoniza, juntamente com os personagens, uma trama que indica o início da modernidade na periferia do capitalismo.

A influência estética da cultura gráfica no Ciclo do Recife é percebida de forma direta pela presença da mídia impressa nos filmes – a revista *Para todos...* em *Aitaré da praia* e o *Jornal do Recife*, em *A filha do advogado* – e de forma indireta pelo envolvimento de profissionais da imprensa na produção, entre eles, o artista gráfico Fininho. Por conta disso, entre outros fatores, igualmente conjecturamos uma influência em escolhas de tipos e composições tipográficas para as cartelas coerentemente com a narrativa ou os ideais modernos da época.

Nos anos 1920, a maioria dos impressos utilizavam a composição e impressão com tipos de metal para reprodução textual. Essa mesma ordenação foi observada nos filmes. Os principais tipos das cartelas eram manufaturados ou comercializados por importantes empresas instaladas no Brasil; em menor instância, igualmente nos deparamos com incidências de letreiramento e caligrafia nas películas. O tipo sem serifa com caracteres

alternativos de *Aitaré da praia* e o tipo serifado com influências caligráficas de *A filha do advogado* podem ser considerados populares pelo uso em outras importantes produções impressas e audiovisuais do período.

Por meio da comparação da arte final do título de *A filha do advogado*, salvaguardada na Fundação Joaquim Nabuco e sua reprodução no filme, constatamos que a filmagem transportava os artefatos gráficos para película com distorções dos originais. Portanto, as distorções e má qualidade dos filmes devem ser considerados como variáveis em processos de identificação de tipos em telas.

Estudar os filmes do Ciclo do Recife sob a perspectiva do Design da Informação permitiu salientar ainda mais o esforço de produção de um grupo de pessoas sem instruções na arte cinematográfica e nem recursos para tal. Se, aos olhos do cinema americano e europeu, os filmes analisados são considerados atrasados; para nós, apresentam uma estética que merece ser valorizada como parte da cultura gráfica e cinematográfica local.

---

## REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Isabella R. **Tipos móveis de metal da Funtimod**: contribuições para a história tipográfica brasileira. Tese (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ARAGÃO, Isabella R.; LIMA, Edna L. C. Um estudo comparativo entre a Fundação de Typos Henrique Rosa e a Funtimod. **Infodesign** (SBDI. ONLINE), v. 16, p. 419-433, 2019.
- ARAÚJO, Luciana C. de. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 26, p. 94-112, 2013a.
- ARAÚJO, Luciana C. Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. **Imagofagia**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Argentina, 2013b.
- ARAÚJO, Luciana C. O cinema em Pernambuco (1900-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro I**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. 947 p. E-book.
- ANDRADE, Joaquim M. F. de. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808 – 1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p.45-65.
- AREZIO, Arthur. **Dicionário de termos gráficos**. São Paulo: Com-Arte, 2017 [1936].
- BERNARDET, Lucilla. **Cinema Pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.
- CAMARGO, Mário de (Org.). **Gráfica: arte e indústria no Brasil**: 180 anos de história. 2 ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.
- CARDOSO, Rafael. (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- COSTA, Flávia C. **O Primeiro Cinema**. Espetáculo, Narração, Domesticação. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2005.
- CONSTANTINO, Larissa; ARAGÃO, Isabella R. Apontamentos históricos sobre material de divulgação e cartelas dos filmes do Ciclo do Recife: A filha do advogado e Aitaré da praia. In: Belo Horizonte. **Blucher Design Proceedings 9º CIDI/ 9º CONGIC**, 2019. [s.l.: s.n.], 2019, v. 6, p. 2132–2145.
- C. FUERST & Cia Ltda. **Catalogo de tipos, fios de latão e vinhetas**. Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, [192-?].
- CINEARTE. Rio de Janeiro, 1926-1942. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso em: 09 jul. 2021.

CUNHA, Paulo C. da (Org.). **A utopia provinciana**: Recife, cinema, melancolia. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

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

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

EMIL HÖLZL. [documento com os tipos desenhados pela designer de tipos Emil Hölzl]. Offenbach: Klingspor Museum, [200-?]. Disponível em: <<http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Hoelzl/EmilHoelzl.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

FUNDIÇÃO de typos Henrique Rosa: catálogo. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], ([190-?]). 267p.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. [s.l.]: Amsterdam University Press, 2006, p. 381–388.

HOMOLA, Wolfgang. **Type design in the age of the machine**. The ‘Breite Grotesk’ by J.G. Schelter & Giesecke. Dissertação (Mestrado do Department of typography and Graphic Communication). University of Reading, Reading, 2004.

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

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

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

POLK, Ralph W. **Manual do Tipógrafo.** São Paulo: Lepsa, 1948.

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

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

SOARES, Jota. Subsídios para história do cinema pernambucano. **Notícias de Pernambuco.** Recife, ano 1, n.3, abri. 1951, p.32-38.

SOARES, Loudovico; ARCANJO, Lucas; OLIVEIRA, Bruna; MACEDO, Vanessa; ARAGÃO, Isabella R. Identificando tipografias impressas na Revista de Pernambuco. In: **Blucher Design Proceedings 8º CIDI/ 8º CONGIC**, 2018, Natal. São Paulo: Editora Blucher, 2018. p. 1503-1509.

SMEIJERS, Fred. **Counterpunch:** making type in the sixteenth century designing typefaces now. 2 ed. Londres: Hyphen Press, 2011.

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

