

A arte do título

Milton Lando

O porte de documentos é obrigatório. Livro também usa **identidade**. Suas primeiras fôlhas sempre se referem às suas origens: título, autor, traduções, data e local de impressão; sem falar no conteúdo de suas orelhas, prefácios, contracapa. No automóvel, procurando no bloco do motor, no assento, no painel, encontramos sempre placas com letras e números. Resumindo: tudo o que o homem produz deve levar etiqueta, classificação, ficha.

Em termos de cinema, os dados sobre a produção do filme, seu nome, os da equipe, estão incluídos no setor chamado titulação. Que já foi coisa muito simples, como se pode ver nos filmes antigos.

Na década de 50, porém, agravou-se a concorrência da televisão e, daí, a virada para a superprodução, técnicas complexas, sofisticação geral. Os títulos cresceram muito em duração e importância: há muito mais gente a ser citada, tanto no setor do coadjuvantes como na área do som e da técnica fotográfica — a estereofonia de múltiplas faixas, os processos panorâmicos, os inúmeros **scopes**.

Há uma razão mais forte e — **pour cause** — mais marota, que é a necessidade de sofisticação como fator de **showbusiness**. Oferecer algo mais pelo mesmo preço, com aditivos coreográficos, hipnóticos, **tom-e-jérricos**, a acompanhar as letrinhas dos títulos. Os minutos do **mal necessário** são, então, esticados e valorizados, deixando entrever incontrolável tendência paricida em relação ao filme.

Gratuitamente. É muito gozado ver a Pantera Côr de Rosa brincando com as letrinhas, mas qual a ligação com a trama, com a linguagem do filme? Trata-se de uma pantera alienada... Apesar de sua personalidade. Seus criadores, De Patie & Freelang a tornaram mais tarde personagem permanente de desenhos animados, sem muito sucesso.

Na maioria dos casos, os títulos são tratados como um mal necessário. Antes, o Leão. Ou aquela senhora segurando a tocha. Ou o atleta batendo o gongo. Lento **fade-out**. Plano geral: cidadezinha pacata. Vemos o sujeito sair de



Arte de Saul Bass: 1. «Anatomia de um Crime» (Anatomy of a Murder), 1959. 2. «O Homem do Braço de Ouro» (The Man With the Golden Arm), 1956. As formas gráficas dos créditos convertidas em símbolo e expressão

casa, tirar o carro da garagem. Sobre essa imagem, o título do filme. Acorde dramático. Aí, ele sai chiando os pneus pelas esquinas, entra desenfreado na estrada, agora vista através do parabrisa. Começam a aparecer as letrinhas. Quanto mais coadjuvantes, eletricitas, cabeleireiros, maior o caminho. Mais nomes, e ele continua firme no volante. Lá pelas tantas, as palavras vão ficando miudinhas, arranjadas em listões enormes, de vida breve. O motorista muda de marcha, surgem algumas casas. A música, que, depois do acorde ficou ainda mais neutra do que a imagem, começa a arregaçar as manguinhas. Comparece o nome do diretor, em letras garrafais. Este sim, fica empertigado até o sujeito estacionar, saltar, bater a porta. Só então começa o filme.

Sabemos que o cinema tem meios de mostrar essa viagem (caso necessário) da maneira mais concisa e imaginativa. Assim, esta seqüência trai logo sua finalidade: encher linguíça. Fazer com que algo importante aconteça, também não resolve: por convenção, há um espectador lendo os títulos e não deve ser dispersado.

O primeiro contato com o filme é importante. O espectador ainda não foi envolvido pela narrativa, ainda não se identificou, pode ainda abarcar o filme como um todo, com isenção. Os títulos podem funcionar, então, como «ouverture», devem ser a preparação e o símbolo do que está para vir, e, naturalmente, conter clara e ordenadamente os nomes da equipe.

A criação do conceito de titulação perfeita e imaginativa se deve a Saul Bass, artista gráfico de Hollywood, colaborador infalível de Otto Preminger. Entre outras produções, beneficiaram-se de seu talento *Carmen Jones*, *Man With the Golden Arm* (O Homem do Braço de Ouro), *Vertigo* (Um Corpo que Cai), *Saint Joan* (Santa Joana), *Spartacus*, *Advise and Consent* (Tempestade Sobre Washington), *The Cardinal* (O Cardeal), *The Big Country* (Da Terra Nascem os Homens), *Storm Center* (Quando Passa a Tormenta), *Walk on the Wild Side* (Pelos Bairros



A revolução dos títulos de apresentação dos filmes começa com esse desenhista de 46 anos e se propaga por todo o cinema - já são inúmeros os imitadores de Saul Bass.

«A Grande Chantagem», de Aldrich (1955). Com Saul Bass, levaram a pior os técnicos e artistas: o espectador deixa de ler nomes quando a imagem gráfica lhe antecipa imaginativamente a história



do Vício), **Nine Hours to Rama** (Nove Horas Para a Eternidade), **West Side Story** (Amor, Sublime Amor), **In Harm's Way** (Primeira Vitória), **Around the World in Eighty Days** (A Volta ao Mundo em 80 Dias), **Bonjour Tristesse** (Bom Dia, Tristeza).

Para cada um desses filmes, Saul Bass usou a técnica mais adequada, num ecletismo característico de seu trabalho como artista gráfico. Pois, assim como os outros **cobras**, não veio do cinema e não faz cinema. Seu trabalho é pura arte gráfica. Mantém um grande escritório, projetando cartazes, logotipos, anúncios em revistas, ilustrações de livros para crianças, desenho industrial (embalagens, cerâmica, brinquedos). Continuando, alcançará a arquitetura (pois tem feito **stands**, exposições, **playground**), em trajetória inversa à dos arquitetos brasileiros, que, devido à enorme incompreensão, tem sobrevivido à custa de trabalhos aleatórios.

Assim, nos deparamos com o aparente paradoxo de serem os títulos produto do mesmo mecanismo capaz de idealizar capas de discos, cartazes, marcas. O que é **marca**? Um símbolo gráfico. Deve ser plásticamente bela, mas simples, quase primária, e conter algo de vital e intrínseco à natureza de uma determinada realidade — uma firma, uma cidade, uma comemoração, um serviço público. São entes complexos, por vezes abstratos, que, por meio de uma inocente marquilha vem ganhar nosso mundo visível.

É portanto, em termos de mecanismo de invenção, em tudo semelhante à moderna apresentação de filmes, que procura, como vimos, cristalizar visualmente sua atmosfera. Em termos de recursos, porém, o cinema leva sobre a marca, o cartaz, a ilustração, uma enorme vantagem: uma dimensão a mais, o **tempo**. É um cartaz — digamos assim — no qual tanto as palavras como as formas podem

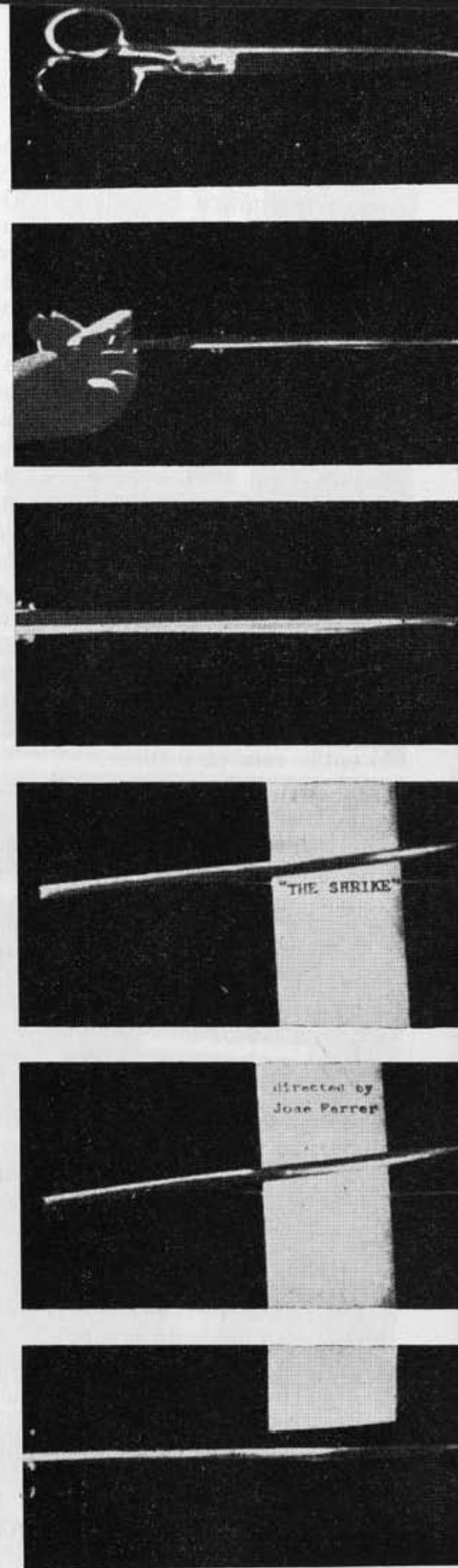
movimentar-se livremente, mudar de luz e cor, aparecer e sumir rápida ou lentamente. Se não fôsse a necessidade de palavras, estariam em plena pintura cinética...

A narrativa dos filmes se arma sempre de situações simbólicas em que, superpostos ao seu significado imediato, encontramos valores mais amplos, definitivos. Esse simbolismo tanto é verbal, herança do teatro e da literatura, quanto puramente visual, filho dileto do cinema: os mendigos da Ópera dos Três Vintens, que, em seu desfile, passam alternadamente entre a luz e a sombra; os dedos do Terceiro Homem forçando inutilmente o boeiro; a ponte destruída de **Jules et Jim**... Há objetos de eloquência imanente, prestando-se a infinitas variações: gaiolas, armas, berços, camas, flôres.

Assim, a apresentação de filmes faz pleno uso dessa linguagem, como a gráfica usa a pintura, a tipografia, a fotografia. Para **O Cardeal**, que relata muitos anos de uma vida, Saul Bass colocou os títulos sobre diversos **plongés** do personagem percorrendo grandes escadarias, espaços vazios calçados com materiais diversos, em seu caminho para o local da primeira cena. O símbolo não aparece apoiando parte da narrativa, exprimindo-a por inteiro. Essa apresentação, (assim como o filme) não é das mais brilhantes, porém há uma evidente diferença de conteúdo entre esta solução e a supracitada fórmula do automóvel.

Foi desenvolvida uma linguagem completa unicamente pela titulação, que começa, como veremos, a extravazar para outros campos. Resulta da convergência da tipografia e do cinema. Apareceu na tela um elemento novo, a palavra escrita, que deve ser legível e coerente com a imagem que a apoia. Como ambas, palavra e imagem, atuam no tempo, nasce o contraponto, o **pas de deux**, o dueto. Em **West Side Story**, por exemplo, um lento **travelling** desvenda os nomes rabiscados a giz e prego sobre placas, portas, paredes gastas e sofridas. Harmonia.

E chegamos a Mr. Brownjohn, que provavelmente ninguém conhece. Antes do cinema, ele era ainda



«Almas em Desespêro» (The Shrike), de José Ferrer (1955). Em geral, a inventiva plástica e cromática de Bass produz um curta-metragem autônomo, que sintetiza o drama e lhe atribui um clima próprio.

menos conhecido: na surdina, andava fazendo anúncios de revista à base de pernas, joelhos e outros setôres da anatomia humana. Nisto foi descoberto pelo vivíssimo produtor Harry Saltzman, que favorejava e reunia para o lançamento da série James Bond, pessoas aptas, mas obscuras, como o herói, Sean Connery. Brownjohn se pôs a fazer os títulos. Essa equipe vai de vento em popa. Depois de um **Dr. No** (Satânico Dr. No) apenas correto, nosso amigo inventou para **From Russia With Love** (Moscou Contra 007) aquela apresentação mediante **slides** com os nomes dos técnicos e atores projetados sobre o corpo da dançarina. Nesse caso, o encontro da tipografia com o cinema resultou em algo inesperado e original. Nem desenhos animados, nem símbolos visuais veiculando palavras, nem **solos** de tipografia, mas uma quarta e bizarra linguagem.

Em **Goldfinger** (007 Contra Goldfinger) Brownjohn foi mais adiante, projetando seqüências coloridas de filmes anteriores da série (**closes**, explosões), inclusive do próprio **Goldfinger**, sobre o corpo de mulher mortalmente pintado de ouro. Tais soluções tiveram a melhor repercussão e proporcionaram ao titular o primeiro lugar na premiação anual dos artistas gráficos ingleses. Porque sintetizam perfeitamente as coordenadas — sexo, ouro, violência — do filme em questão.

Os **louvores** dos colegas de Brownjohn não ficaram só nos prêmios. Agora, basta folhear uma revista européia de publicidade e damos com lindas mulheres cheias de letras nas costas nuas, fotografias projetadas em metais... A quem quiser aderir, vai aqui uma advertência: para Brownjohn a mágica não foi fácil — teve que usar um projetor de 500 **watts** superventilado para proteger os **slides** em uso contínuo nas tomadas. Seu maior problema foi evitar o desfoque das letras, fazer a tela **compreender** o que é dançar conservando as grandes superfícies sempre coincidentes com um plano imaginário perpendicular ao eixo geométrico de um duplo sistema ótico.

Interpretação e representação

José Júlio
Spiewak

A té hoje, muitos equívocos vem havendo ainda em tórno do que seja o ator cinematográfico. Muito ainda se confunde a interpretação propriamente dita com conhecimentos de arte dramática, prática de interpretação e habilidade histriônica. Vários atores pouco expressivos vêm ainda sendo levados em conta além do devido só porque sabem pronunciar um texto com eloqüência, movem-se em cena àgilmente ou são ricos de gestos. Tudo isso, entretanto, não faz o verdadeiro ator cinematográfico. Só o é realmente aquele que é humano e espontâneo em suas atitudes e, na verdade, ser humano e espontâneo num ator cinematográfico é mais importante do que todas as habilidades que pode adquirir com um aprendizado. O verdadeiro ator cinematográfico não representa, ou melhor, nunca dá a impressão de estar representando. Simplesmente coloca-se pessoa humana em tôdas as situações e as vive. Assim, entre os mais conhecidos hoje, não vemos atores cinematográficos em Marlon Brando, Toshiro Mifune, Hardy Kruger, Kirk Douglas, Jean-Paul Belmondo, Vincent Price, Max Von Sydow, etc. Estes só possuem a habilidade de mostrar que estão representando. Quem o são realmente: Edmond O'Brien, Raymond Burr, Ake Gronberg, Klausjorgen Wussow, Joachim Fuchsberger, Wolfgang Preiss, Renato Salvatori, Marcelo Mastroianni, Maurice Ronet, Jean Sorel, Eiji Okada, Tatsuya Mihashi, Tetsuro Tamba, etc.

Foi por volta de 1941 que começou a constatação, entre a crítica mais evoluída de então, do que faz o verdadeiro ator em cinema. Antes, já haviam sido reconhecidos vários grandes intérpretes do cinema alemão — Conrad Veidt, Werner Kraus, Elizabeth Bergner, Fritz Kortner, Heinrich George — sobre os quais o tempo mostrou não terem sido meros **monstros-sagrados** de uma época. Mas era quando se encontrava em plena hegemonia o cinema norteamericano. Neste, a começar pela extraordinária Greta Garbo, já havia um sem-número de grandes atrizes de méritos universalmente