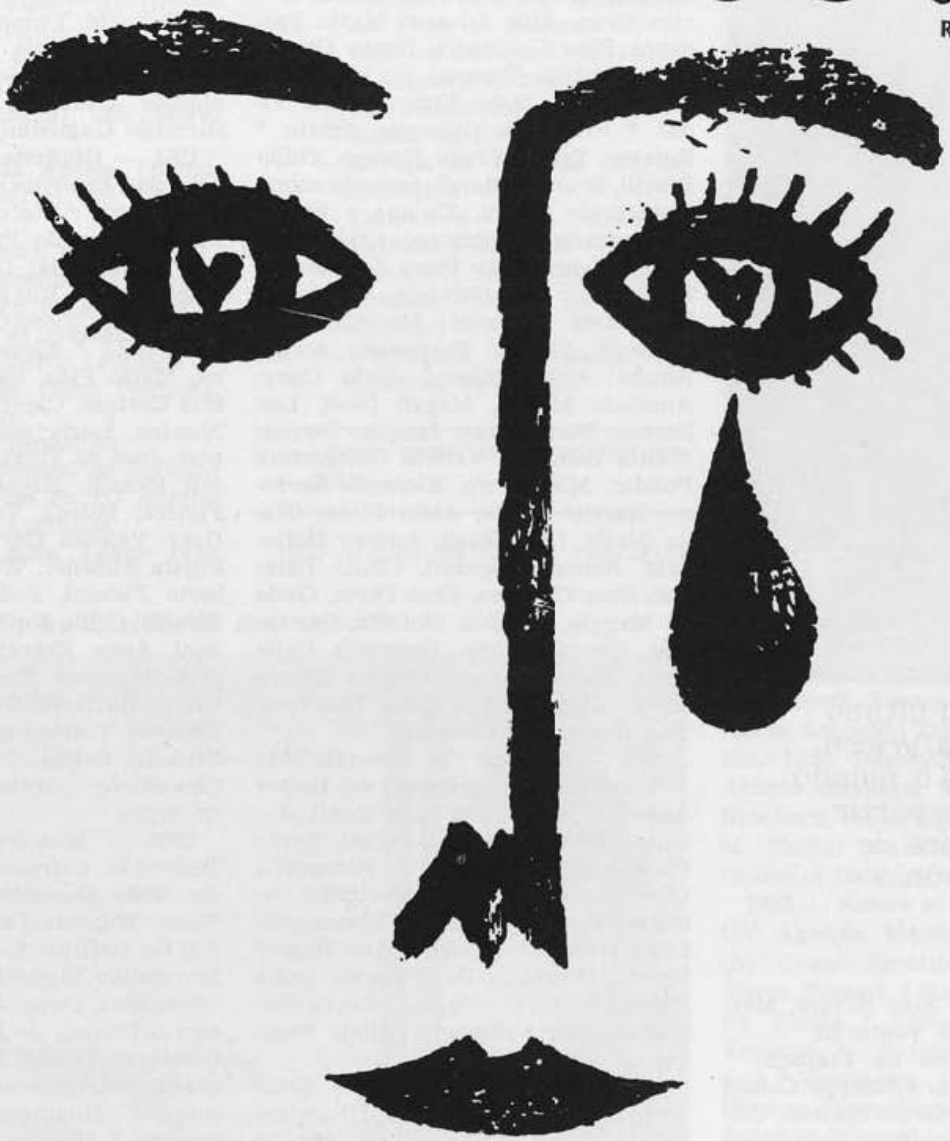
QUEM DESENHA OS TÍTULOS?

Ruy Castro



Na tela, em "close", o rosto de Kim Novak — em tonalidade avermelhada. A câmara o examina durante alguns segundos e, de repente, desvia-se para o alto em direção ao ôlho, tentando penetrá-lo. E é o que ela faz efetivamente em seguida: o ôlho de Kim torna-se cada vez maior à medida que a câmara se aproxima e parece vazá-lo e, então, transborda da tela. De repente, onde estava a pupila, surge a hélice, girando lentamente no centro do quadro, sôbre fundo negro. Girando e crescendo, a hélice irá depois lançar na tela os créditos do filme: **Vertigo** (Um Corpo que Cai) começa. A apresentação dos títulos dêsse filme de Hitchcock (talvez o seu maior, até hoje) não passou em branco a ninguém, contribuindo de saída para inocular no espectador a sugestão de um "plot" circular, girando em tôrno do seu próprio eixo. A hélice criada por Saul Bass iria acionar também a atenção do público para uma função quase sempre vista como apenas subsidiária, dentro do complexo industrial que produz o filme.

O nome de Bass, no entanto, já era bastante familiar à crítica mais atenta, na época de **Vertigo** (Um Corpo que Cai). Êle foi o primeiro, possìvelmente, a imprimir um sentido criativo à apresentação dos créditos — que, até então, limitavam-se a informar burocràticamente ao espectador o nome dos técnicos e atôres. A revelação de Bass se deu em dois filmes de Preminger, **Carmem Jones** (Carmer Jones)/1954 e **The Man With the Golden Arm** (O Homem do Braço de Ouro)/1956, parceria que permaneceu: **Saint Joan** (Santa Joana)/1957, **Bonjour Tristesse** (Bom dia Tristeza)/1957, **Porgy and Bess** (Porgy and Bess)/1958, **Anatomy of a Murder** (Anatomia de um Crime)/1959, **Exodus** (Êxodo)/1960, **Advise and Consent** (Tempestade Sôbre Washington)/1960, **The Cardinal** (O Cardeal)/1963, **In Harm's Way** (A Primeira Vitória)/1964 e **Bunny Lake is Missing** (Bunny Lake Desapareceu)/1965. Os filmes podiam ser piores ou melhores, variando segundo o termômetro criativo e administrativo de Preminger, um cineasta irregular, mas os títulos de Saul Bass mantinham sempre a mesma temperatura inventiva.

É óbvio que, se se fôr pesquisar a sério os antecessores de Bass na utilização do processo, pode-se topar, de surprêsa, com algum inventor primitivo já atento para as possibilidades de se desfechar a tensão no início do filme, valorizando o espetáculo. Mas, via de regra, a constante era a dos letreiros imobilizados, sucedendo-se em fusões, quando não era posta em prática a técnica, muito comum, dos títulos impressos nas páginas de um livro, que iam sendo passadas pouco a pouco. O próprio Hitchcock iria adquirir o passaporte para o cinema numa função paralela: o desenho dos intertítulos que ponteavam as narrativas dos filmes silenciosos. E, por coincidência (ou intuição de Hitch), seria sob a asa de Hitchcock que Saul Bass entraria para a história, com os títulos de **Vertigo** (Um Corpo que Cai), e, logo após, **North by Northwest** (Intriga Internacional)/1959 e **Psycho** (Psicose)/1960. Um jôgo de retas, cruzando e cortando a tela em tôdas as direções, formando e deformando os títulos, ou simplesmente um jôgo de figuras ou silhuêtas entrechocando-se — os títulos de Bass se constituem numa espécie de diabólico cartão de visitas para o filme, não com um sentido meramente de choque, mas adequado isomòrficamente ao que vai ser mostrado na tela. A sua atuação, aliás, não se limita à mera confecção dos títulos: abarca, por vêzes, a própria diagramação visual dos filmes, como em **Psycho** (Psicose) ou, sobretudo, em **West Side Story** (Amor Sublime Amor), de Robert Wise e Jerome Robbins. Com relação a êste último, é difícil determinar até onde foi a contribuição de Bass, mas pode-se-lhe creditar, além da seqüência do baile, o magnífico intróito do filme: um cruzamento esvanecido de pontos e linhas, que mudam de côr sucessivamente e, durando na tela vários minutos, vão se fundindo progressivamente com os arranha-céus de Nova York — depois, a cidade vista de cima, com os pequenos quadrados dos edifícios em tomada rigorosamente vertical. E não se pode omitir também os seus trabalhos em filmes como **Grand Prix** (Grand Prix), de John Frankenheimer, **Spartacus** (Spartacus), de Kubrick, e **It's a Mad Mad Mad World** (Deu a Louca no Mundo), de Kramer. Uma antologia de sua obra seria reveladora, no sentido de deixar claro o que pode ainda fazer o trabalho do artesão, do indivíduo, quando escorado por uma parafernália de efeitos e pelas técnicas de reprodução. Não é à toa que Saul Bass está hoje em todos os currículos das escolas de Desenho Industrial. Ver e crer.

A importância de Bass, contudo, não se limita à mera criação de algumas obras-primas: êle rasgou a trilha para tôda uma equipe de "designers" que, a partir dêle, se lançaram no mesmo caminho da invenção. O primeiro dêstes parece ter sido Maurice Binder, revelado nos filmes de Stanley Donen, desde **Indiscreet** (Indiscreta)/1958 e **Once more with Feeling** (Ainda Uma Vez, com Emoção)/1959. De lá para cá, estêve com Donen em **Surprise Package** (Presente de Grego)/1966 e **The Grass is Greener** (Do Outro Lado ... O Pecado)/1960, **Charade** (Charada)/1963, **Arabesque** (Arabesco)/1965, **Two for the Road** (Um Caminho para Dois)/1966 e **Bedazzled** (O Diabo é Meu Sócio) /1967. A linha de Binder difere da de Bass no aproveitamento mais constante da figuração, sem apelar para formas abstratas — o "charme", no entanto, quase o mesmo. Talvez o seu melhor trabalho ainda seja aquêle no **Satânico Dr. No,** a primeira aventura cinematográfica do agente 007: Bond na alça de mira, a imagem dançando segundo seus movimentos, depois o tiro — o sangue cobre a tela e surgem as dançarinas de calipso, alternando-se numa festa de côres e revezando-se com os títulos, até serem substituídas pelos três cegos, em outro compasso, e que irão iniciar efetivamente o filme. A série James Bond iria revelar, logo no filme seguinte, um outro "designer": Robert Brownjohn, autor dos títulos de **From Russia with Love** (Moscou Contra 007), presente também em **Goldfinger** (007 Contra Goldfinger), e novamente substituído por

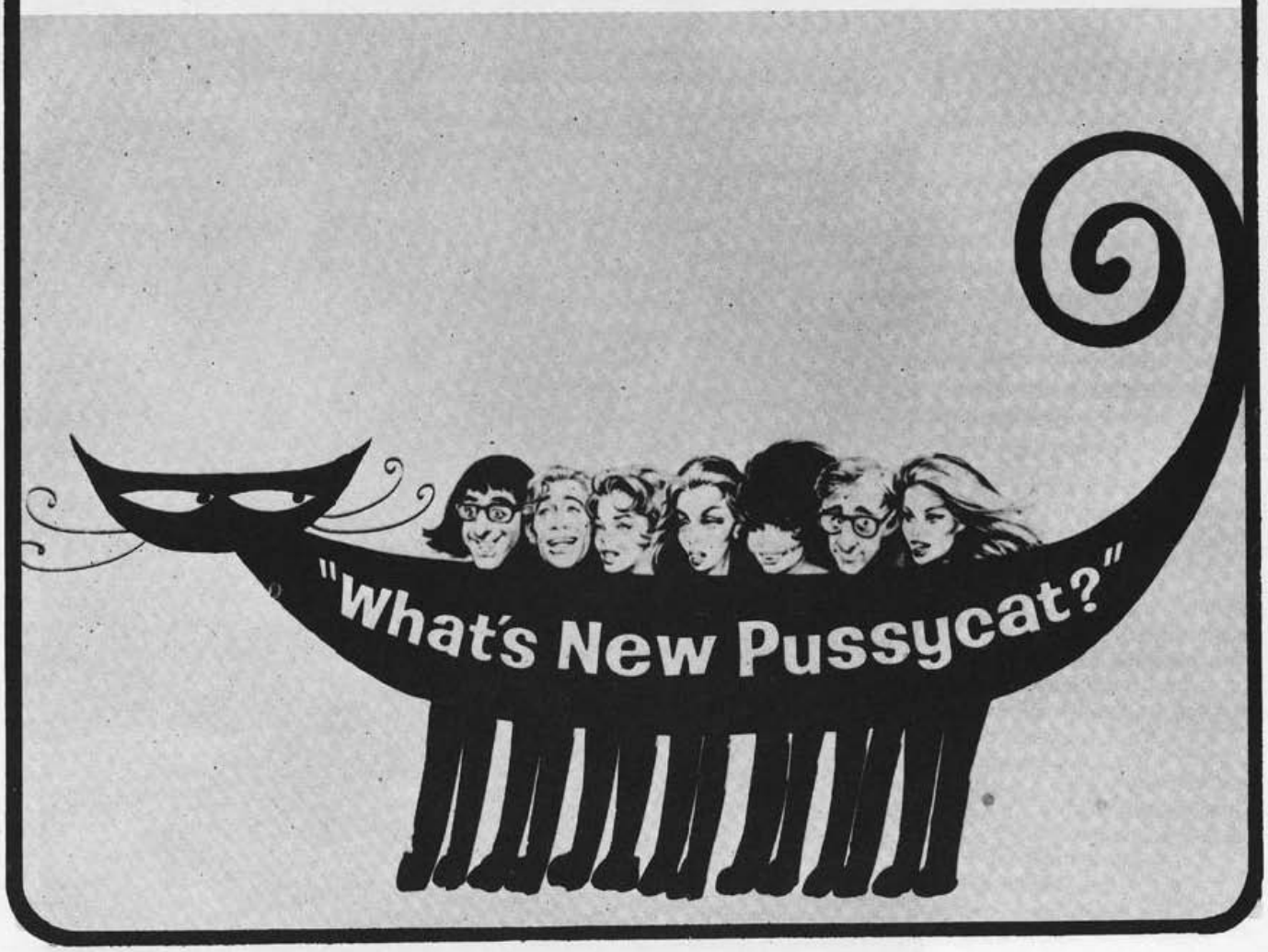
Maurice Binder em **Thunderball** (007 Contra a Chantagem Atômica) e **You Only Live Twice** (Com 007 Só se Vive Duas Vêzes).

O surto do cinema inglês, há alguns anos, juntamente com a nova safra de cineastas, atôres, músicos, fotógrafos, etc., trouxe um surto de "designers": além de Robert Brownjohn, revelado por James Bond surgiu o inventivo Robert Freeman, revelado pelos dois filmes de Richard Lester com os Beatles: **A Hard Day's Night** (Os Reis do Iê-Iê-Iê) e **Help!** (Socôrro!), em que os títulos tinham um cunho bastante pessoal, fugindo à linhagem Bass/Binder, e quem viu as fitas há de se lembrar. E também Richard Williams, o autor dos créditos de **What's New Pussycat?** (O Que é Que Há Gatinha?), de Clive Donner, **A Funny Thing Happened on the Way to the Forum** (Um Escravo das Arábias em Roma), de Lester, e do **Cassino Royale** (Casino Royale).

Nos Estados Unidos, há tôda uma multidão de "designers" trabalhando ativamente para o cinema. James S. Pollack, na ausência da Saul Bass, desenhou os títulos de **The Birds** (Os Pássaros), de Hitchcock, em que os pássaros em revoada esfacelavam as letras. George Nelson cunhou com bastante vigor os letreiros do filme de John Huston, **The Misfits** (Os Desajustados). E Blake Edwards, um dos cineastas que mais se preocupam com as soluções plásticas de seus filmes, tem a assistência permanente da dupla Fritz Freeleng (desenhista de Pernalonga) e David de Patie, autores dos títulos de **The Pink Panther** (A Pantera Côr-de-Rosa) (cujo sucesso obrigou-os a um longa-metragem estrelado pela

Desenhos de apresentação de *A Compadecida*

Pantera) e **A Shot in the Dark** (Um Tiro no Escuro). Saul Bass, o pioneiro, entre um e outro trabalho, partiu para a realização de um média-metragem, **From Here to There,** exibido aqui no I Festival Internacional do Filme. Robert Freeman, o parceiro de Lester, também vem incursionando na direção: vide **The Touchables** (As Tocáveis), lançado há pouco. E alguns filmes de Godard também contém soluções originais no tocante à apresentação dos títulos: **Une Femme est une Femme** (Uma Mulher é Uma Mulher), evocação aos antigos musicais da Metro, os letreiros se sucediam em pisca-pisca, à maneira dos luminosos da Broadway; em **Pierrot le Fou** (O Demônio das Onze Horas), êles se formavam com as letras do alfabeto sendo jogadas à tela pela ordem: primeiro os AA, depois os BB e assim por diante.

No Brasil, essa faixa da invenção permanece posta de lado, por motivos óbvios. Há casos isolados, como a magistral apresentação dos títulos da **Garôta de Ipanema,** cunhada por Glauco Rodrigues e David Zingg — a exceção que confirma a regra. Ou a, hoje, mais ou menos esquecida apresentação dos títulos de **Tocaia no Asfalto,** filme do baiano Roberto Pires, em 1962. A tônica, no entanto, é a da sobriedade: letreiros imobilizados jogados sôbre o espaço em branco. E não se diga que é falta de criadores em potencial, pois a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) está aí mesmo. A criação no cinema, no entanto, demanda um vasto complexo de fatôres, como equipes, capitais e planejamento, que vêm influir de forma decisiva sôbre o produto. É natural que, numa indústria ainda em fase de formação, não se possa exigir arroubos de invenção à Saul Bass.

Tudo isso, aliás, leva à inferência óbvia no que diz respeito ao papel do artesão, do criador isolado, no tempo das técnicas de reprodução. Uma antologia de Saul Bass tornaria inexistente ou, no mínimo, empalideceria o trabalho de tantos artistas de cavalete, debruçados sôbre os seus instrumentos para produzir objetos únicos, destinados ao consumo exclusivo de uma minoria e que se alimentam da redundância. Pelo contrário, os títulos de apresentação de **Vertigo** (Um Corpo que Cai) ou **It's a Mad Mad Mad World** (Deu a Louca no Mundo), em lances de invenção e surprêsa, demonstram o que se pode fazer, quando a máquina e as técnicas de reprodução industrial interferem no trabalho do artesão.