

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

Aluna: Jessica Hissa Hojron de Siqueira

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade

**O CRÉDITO DEVIDO: A sequência de créditos do filme  
enquanto elemento da linguagem cinematográfica –  
Uma análise através da obra de Saul Bass**

Belo Horizonte,  
2018.

**Jessica Hissa Hojron de Siqueira**

**O CRÉDITO DEVIDO:**

**A sequência de créditos do filme enquanto elemento da linguagem cinematográfica – Uma análise através da obra de Saul Bass**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia M. Andrade  
(EBA / UFMG)

**Belo Horizonte,**

**2018.**

SIQUEIRA, Jessica Hissa Hojron de.

*O CRÉDITO DEVIDO: A sequência de créditos do filme enquanto elemento da linguagem cinematográfica – Uma análise através da obra de Saul Bass / Jessica Hissa Hojron de Siqueira*

Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade

Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, EBA / UFMG, 2018.

60p.

Graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais - I. Andrade, Ana Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Créditos. IV. Saul Bass. V. Linguagem Cinematográfica. VI. Cinema Industrial.

**JESSICA HISSA HOJRON DE SIQUEIRA**

**O CRÉDITO DEVIDO:**

**A sequência de créditos do filme enquanto elemento da  
linguagem cinematográfica – Uma análise através da obra de  
Saul Bass**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA / UFMG).

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia M. Andrade (Escola de Belas Artes da UFMG) – Orientadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana Ribeiro Tavares (Pós-Doutoranda UFMG) – Membro Titular

Data de aprovação: 05 de julho de 2018.

## RESUMO

A presente monografia tem como objetivo discutir as potencialidades das sequências de créditos dos filmes enquanto elemento da linguagem cinematográfica através da análise da obra do designer Saul Bass. As sequências de créditos desenvolvidas por Bass para os filmes *Psicose* (1960), *Grand Prix* (1966) e *A Época da Inocência* (1993) foram escolhidas como objeto de análise por representar as diferentes formas e funções que as sequências podem assumir em relação aos filmes que antecipam. Como referencial teórico, foram utilizados livros específicos acerca da obra do designer, como *Saul Bass A Life in Film & Design*, de Jennifer Bass e Pat Kirkhan, e *Saul Bass – Anatomy of film design*, de Jan-Christopher Horak, além de teorias sobre linguagem cinematográfica dos autores Christian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin. O estudo objetiva colaborar para a discussão sobre a importância das sequências de créditos enquanto elemento de suporte à narrativa cinematográfica.

**Palavras-chave:** Créditos; Saul Bass; Linguagem Cinematográfica; Cinema Industrial; Sequência de Créditos.

## ABSTRACT

*The present essay aims to discuss the potential of the title sequences as an element of the cinematographic language through the analysis of the work of designer Saul Bass. The title sequences developed by Bass for Psycho (1960), Grand Prix (1966) and The Age of Innocence (1993) were chosen as the object of analysis because they represent the different forms and functions that the title sequences can assume in relation to the films which they anticipate. As a theoretical reference, books about the designer's work were used, such as Saul Bass A Life in Film & Design by Jennifer Bass and Pat Kirkhan, and Saul Bass - Anatomy of Film Design by Jan-Christopher Horak, as well as works on cinematographic language from the authors Christian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin. This study aims to contribute to the discussion about the importance of title sequences as an element of support to the cinematographic narrative.*

**Keywords:** Motion Graphics; Saul Bass; Cinematographic Language; Industrial Cinema, Titles Sequence .

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	07
<b>1. PANORAMA HISTÓRICO .....</b>	<b>11</b>
1.1. Os créditos do cinema mudo a Saul Bass .....	11
1.2. Saul Bass .....	14
1.3. Os créditos após Saul Bass .....	20
<b>2. AS SEQUÊNCIAS DE CRÉDITOS ENQUANTO ELEMENTO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA .....</b>	<b>25</b>
2.1. A sequência de créditos enquanto Paratexto Cinematográfico .....	29
2.2. A sequência de créditos enquanto Tradução Intersemiótica do filme .....	32
<b>3. ANÁLISES FÍLMICAS ATRAVÉS DAS SEQUÊNCIAS DE CRÉDITOS DE BASS .....</b>	<b>35</b>
3.1. <i>Psicose</i> .....	36
3.2. <i>Grand Prix</i> .....	44
3.3. <i>A Época da Inocência</i> .....	49
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

A sequência de créditos<sup>1</sup> nos filmes evoluiu de uma obrigação meramente textual, imposta pelo sindicato dos produtores, a um elemento mais robusto, possuindo diversas particularidades, utilizado como recurso expressivo nas obras cinematográficas, tornando-se parte fundamental. Podendo ou não fazer sentido sozinha, sem estar inserida no espaço do filme que apresenta, mesmo assim, a sequência de créditos pode se descolar da obra por possuir diversos elementos diegéticos e extradiegéticos, a tipografia, os nomes reais dos envolvidos na produção, a animação e os grafismos.

Na década de 1950 ocorre a mudança mais significativa na forma e, conseqüentemente, na função das sequências de créditos cinematográficos, quando diretores e a indústria passam a inserir elementos do design gráfico tradicional à composição da linguagem visual dos mesmos. Um dos nomes que se destaca quanto à realização de créditos no cinema é o do designer gráfico norte-americano Saul Bass (1920-1996). Já acostumado a produzir peças publicitárias para filmes, Bass foi convidado pelo diretor Otto Preminger (1905-1986) para fazer a sequência de créditos de *Carmen Jones* (EUA, 1954), após também ter construído o pôster para o mesmo filme do diretor. A partir de então, Bass colaborou e desenvolveu sequências em diversos filmes. As sequências realizadas por ele foram tão marcantes que conseguiram imprimir sua identidade mesmo em obras de grandes autores, como Alfred Hitchcock (1899-1980), Billy Wilder (1906-2002) e Martin Scorsese (1942-).

As sequências de créditos contemporâneas utilizam como padrão diversas inovações trazidas a partir do trabalho de Bass; dentre uma das mais importantes, a ideia de que poderiam cumprir funções além de apenas informar ao público o nome dos envolvidos na produção. De acordo com o próprio Bass (apud HASKINS, 1996, p. 12):

Meu pensamento inicial sobre o que um título poderia fazer era definir o humor e preparar o núcleo subjacente da história do filme; expressar a história de alguma forma metafórica. Eu vi o título como uma forma de condicionar o público, de modo que, quando o filme realmente

---

<sup>1</sup> Embora o termo mais utilizado seja “*Motion Graphics*” – “uma vertente do design gráfico que mescla princípios de design e cinema” – optou-se aqui por utilizar um correspondente na língua portuguesa. Cf. site disponível em: <https://designculture.com.br/motion-graphics-um-pouco-sobre-o-design-em-movimento> (Acesso em maio de 2018).

começasse, os espectadores já teriam uma ressonância emocional sobre ele.

O presente projeto pretende, a partir de uma análise das criações do designer gráfico Saul Bass, dar crédito aos créditos, investigando a utilização da sequência de títulos dos filmes enquanto elemento da linguagem cinematográfica, definindo seu papel extradiegético na obra e destacando sua importância na experiência estética.

A obra do designer gráfico Saul Bass representa para a História do Cinema um importante marco, um período de transição que, a partir de então, fez com que a simples sequência de créditos passasse a ser notada pelos espectadores e, de fato, fizesse parte do objeto estético, contextualizando, introduzindo e antecipando o *tom*<sup>2</sup> do filme que faz referência. Esse marco trouxe perguntas que ainda permanecem sem uma definição, como: Sua função na obra iria além de creditar os envolvidos na produção? Quais nomenclaturas poderiam ser utilizadas para se referir ao objeto? O que faria dos créditos um espaço possível para que se seja autor dentro da obra de outro autor?

Hoje, décadas após os primeiros trabalhos de Bass se tornarem referência, as sequências de créditos nos filmes estão cada vez mais elaboradas; ainda assim, o objeto escolhido se apresenta como coadjuvante no campo de estudo da linguagem cinematográfica. São poucas as produções acadêmicas comprometidas com seu estudo, e são ainda mais raras as referências bibliográficas que discutem a especificidade do tema, mesmo sabendo-se que este é um elemento essencial para uma produção cinematográfica, e, por isto, procura e emprega profissionais, de designers a animadores, que possam desenvolvê-lo. Dessa forma, o presente estudo se faz necessário para que a discussão continue sendo fomentada.

O procedimento metodológico utilizado consistiu na realização de uma pesquisa bibliográfica, compreendendo estudos sobre linguagem cinematográfica, experiência estética e sobre a obra do designer gráfico Saul Bass. O referencial teórico coletado norteou a realização de estudos de caso, utilizando como objetos de análise algumas

---

<sup>2</sup> O termo *tom*, utilizado no presente estudo, faz referência à maneira como o designer de créditos Saul Bass utiliza a palavra ao longo de sua carreira, como um conceito que diz sobre a atmosfera sensorial que o filme é capaz de evocar. Considera-se *tom*, o conjunto de elementos como o ritmo, o clima e a ambientação que, juntos, aparecem ao espectador enquanto o estilo narrativo do filme.

das principais sequências de créditos realizadas por Bass. Assim, esta monografia foi dividida a partir da seguinte estrutura:

No capítulo 1, apontou-se um breve histórico sobre as sequências de títulos de filmes, com uma apresentação da obra do designer Saul Bass, destacando o panorama antes e depois de sua participação neste processo histórico.

No capítulo 2, procurou-se apresentar uma sustentação teórica que fundamentasse o questionamento inicial acerca das funções da sequência de créditos nos filmes. Para isso, utilizou-se como referências autores que abordassem o tema da Linguagem Cinematográfica como objeto de estudo, como Jacques Aumont e Marcel Martin, além de autores que discutissem a Linguagem e seus códigos, como Christian Metz e Gérard Genette.

No capítulo 3, foram analisadas três sequências de créditos realizadas por Bass. Segundo o próprio autor, em entrevista realizada para o documentário *Bass on Titles* (EUA, 1977), de Bass e Stan Hart, é possível perceber três perspectivas de abordagem em relação a sua obra, a partir das diferentes funções que as sequências de créditos podem desempenhar. Na primeira delas, as sequências geralmente mais abstratas e apoiadas em grafismos e animações são utilizadas enquanto instrumento de tradução do tom do filme e ambientação do espectador; na segunda perspectiva, Bass passa a experimentar a utilização de grafismos junto à montagem de imagens em *live-action* e utiliza a sequência como um prólogo para o filme que antecipa; e, na terceira perspectiva, novos significados são dados a imagens comuns e, desta forma, ajudam na interpretação das diferentes camadas de significado dos filmes. Sendo assim, foram escolhidos três filmes: um que representasse a primeira perspectiva – a sequência de créditos de *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), de Alfred Hitchcock –, um que caracterizasse a segunda – *Grand Prix* (EUA, 1966), de John Frankenheimer (1930-2002) –, e um que configurasse a terceira perspectiva – *A Época da Inocência* (*The Age of Innocence* EUA, 1993), de Martin Scorsese (1942-).

Para tanto, utilizou-se o método de análise textual, sugerido por Jacques Aumont e Michel Marie, em *A Análise do Filme* (1999). O método em questão foi escolhido por, de acordo com os autores, ser um procedimento não avaliativo, nem normativo, mas que se atenta ao funcionamento significativo do filme. Um método que permite abordar a

pluralidade de significados da obra através da leitura dos códigos utilizados na sua construção.

Nas Considerações Finais, a partir das análises realizadas, alguns pontos discutidos nos capítulos anteriores foram retomados, no intuito de tentar responder às questões iniciais propostas na presente monografia.

## Capítulo 1 – PANORAMA HISTÓRICO

### 1.1. Os créditos do cinema mudo a Saul Bass

O processo de transformação das sequências de créditos cinematográficos está diretamente relacionado aos marcos que configuram a História do Cinema. Dos cartazes de título, pintados a mão e gravados no rolo de filme, às sequências de crédito realizados em computação gráfica utilizadas na atualidade, foram muitos anos de história. Entretanto, mesmo estando diretamente relacionada ao Cinema, uma abordagem própria e abrangente sobre o assunto ainda não foi devidamente explorada. O que existe de oficial são os poucos artigos e sites na *web* que se preocupam em construir essa trajetória através dos vestígios deixados pela História do Cinema. A contribuição do estúdio de Bass à indústria cinematográfica, a partir dos anos 1960, é um notável marco nesse processo histórico.

O cinema nasce no fim do século XIX, após as primeiras exposições públicas do Cinematógrafo, objeto capaz de capturar e projetar uma sequência de imagens, inventado pelos irmãos *Lumière*. Sabe-se, de acordo com a pesquisadora Flávia Cesarino, que os irmãos franceses não foram os primeiros a exibir publicamente um aparelho que capturasse e reproduzisse imagens; entretanto, foram eles quem conseguiram repercutir a invenção pelo mundo e despertar o interesse do público pelas imagens (In: MASCARELLO, 2006, p. 19). Durante esse momento de experimentação, as primeiras cenas filmadas e exibidas não possuíam sequências de créditos, os *Lumière* geralmente eram apresentados antes das exposições, juntos ao Cinematógrafo, e não pareciam se importar com a autoria das cenas que exibiam, mas, sim, com os créditos em relação à contribuição científica pela invenção do aparelho.

Da criação do Cinematógrafo até meados dos anos de 1920, o cinema se desenvolveu enquanto linguagem, e os filmes deixaram de se sustentar a partir de ações físicas, já que os códigos narrativos que representavam as dimensões psicológicas das personagens foram estabelecidos. Movimentos por todo o mundo desenvolveram a linguagem que caracteriza uma produção cinematográfica. As experimentações do francês Georges Méliès (1861-1938), a construção narrativa do norte-americano D. W. Griffith (1875-1948), a *mise en scène* particular do Expressionismo Alemão e a

montagem dialética do russo Sergei Eisenstein (1898-1948) são algumas das inovações desenvolvidas à época. É durante esse período que também se estabelece a noção de autoria em relação ao cinema. Dessa forma, os primeiros créditos surgem, trazendo para a tela o nome do autor, assim como o logotipo da empresa produtora do filme. Segundo Sarah Boxer (2000), os “cartazes de crédito” eram cartazes pintados a mão, gravados e inseridos no início dos filmes, onde se lia o título da obra e o nome do autor (Figura 1.1). Esse recurso já era utilizado ao longo das projeções, entre cenas, em intertítulos que indicavam diálogos, tempo, lugar, ações das personagens e, às vezes, sugeria um comportamento para o público, como fazer silêncio ou retirar os chapéus.



Figura 1.1 - Cartaz de título. Fotograma do filme *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith.

Ao final dos anos 1920, o cinema já era uma atração cultural bastante popular, os grandes estúdios ascenderam, filmes de alto orçamento eram comuns, atores e diretores foram lançados ao estrelato. Um grande número de produções ainda ignorava o uso da sequência de créditos inicial; entretanto, com o advento do “*Star System*” era fundamental que diretores e atores envolvidos nas produções fossem creditados. As sequências normalmente eram longas e em formato padrão: um cartaz preto com nomes escritos em tipografia branca. Alguns cinemas mantinham as cortinas fechadas durante a sequência de créditos, o público se acomodava na sala ou comprava pipocas durante este tempo e as cortinas só eram abertas quando se entendia que o filme havia de fato começado, ou seja, quando as primeiras imagens eram projetadas.

A partir da sonorização do cinema, em 1927, as sequências de crédito ganharam um elemento narrativo de união com o filme: a música. Através da trilha sonora, os créditos se colaram à narrativa dos filmes e, desta forma, ganharam novos significados. Além de puramente informativa, a sequência de créditos passou, de forma sutil, a introduzir a

narrativa que viria a seguir. Desse momento em diante, outras experimentações nesse sentido narrativo foram sendo testadas, principalmente em relação à tipografia escolhida. Os diferentes estilos tipográficos eram utilizados de modo a definir o gênero de cada filme: a tipografia gótica e o uso de capitulares, em filmes com temática histórica (Figura 1.2); as letras que faziam alusão aos cartazes de “procura-se”, nos Westerns (Figura 1.3); a caixa alta em filmes de terror e ficção (Figura 1.4); dentre tantos exemplos. Criou-se um vocabulário visual que, tanto nas sequências quanto nos materiais promocionais dos filmes, representava e introduzia elementos da narrativa que viria a seguir (KRASNER, 2008, p. 21).

É notável também que algumas produções já adotavam a sequência de créditos de maneira mais inventiva. Algumas experimentações, além da tipografia, apesar de poucas, já estavam sendo realizadas no sentido de adicionar elementos da narrativa à sequência. Um exemplo é a abertura do filme *As Mulheres* (*The Women*, EUA, 1939), de George Cukor, que apresentava as atrizes com uma fusão entre suas imagens e imagens de animais que representavam suas personagens: a imagem da atriz Joan Crawford, por exemplo, era misturada à de um leopardo selvagem, introduzindo um pouco da personalidade da personagem que se veria a seguir (Figura 1.5). Assim, nesse período, as sequências de créditos passaram a ser notadas tanto pelo público quanto pelos produtores.

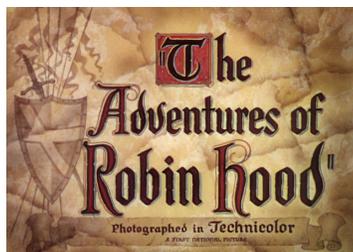


Figura 1.2 - Fotografia do filme *The Adventures of Robin Hood* (EUA, 1938). Dir. Michael Curtiz, William Keighley.



Figura 1.3 - Fotografia do filme *Destry Rides Again* (EUA, 1939). Dir. George Marshall.



Figura 1.4 - Fotografia do filme *King Kong* (EUA, 1933). Dir. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack.



Figura 1.5 - Fotografia do filme *The Women* (EUA, 1939). Dir. George Cukor.

É após os anos de 1950 que o cinema volta a passar por transformações, o período da Segunda Guerra Mundial foi também um período difícil para a indústria cinematográfica. De acordo com Mascarello (2006, p. 341), três fatores influenciaram o surgimento de uma “Nova Hollywood”: a batalha legal que os grandes estúdios perderam contra o governo dos Estados Unidos em 1948 – conhecida como “*Paramout Case*”, em que, a partir das leis antitruste, o governo obrigou os estúdios a se desmembrarem, deixando de ser responsáveis por todos os processos de produção e distribuição dos filmes –; a popularização dos aparelhos de televisão e o afastamento do grande público das salas de cinema (apud KRAMER, 2000 p. 64); o número de produções independentes e profissionais *freelancers* cresceu de maneira considerável, surgindo a necessidade de creditar profissionais que não tinham vínculo com os grandes estúdios; e, aos diretores, surgiu a oportunidade de experimentar um pouco mais em suas produções. Foi um período em que era preciso criar estratégias para atrair o público de volta às salas de cinema.

## 1.2. Saul Bass

Nesse contexto pós-guerra, surge o nome do designer gráfico nova-iorquino Saul Bass. Um número significativo de designers gráficos e artistas haviam emigrado da Europa em direção aos Estados Unidos<sup>3</sup>, levando com eles a filosofia da escola europeia de design moderno, Bauhaus<sup>4</sup>. É do encontro de Saul Bass com essa arte moderna que nasce a identidade pela qual o estúdio de Bass seria reconhecido. Jan-Christopher

---

<sup>3</sup> “A ascensão do nazismo na Alemanha, a partir de 1933, causará o fechamento da Escola de Bauhaus, e seus professores e alunos serão perseguidos pelo Estado, que considerará a arte por estes produzida como um elemento degenerado e degenerador. O Terceiro Reich colocou fim na experiência da Bauhaus alemã, mas seus ideais já estavam difundidos pelo mundo. Muitos de seus professores e alunos emigraram para os Estados Unidos e outros países da Europa dando continuidade às atividades desenvolvidas pela experiência alemã.” – Cf. texto disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/bauhaus/index.html> (acesso em maio de 2018).

<sup>4</sup> “Constituída na Alemanha, em 1919, após a fusão das Escolas de Artes e Ofício e Belas Artes de Weimar, teve como principal idealizador e articulador o arquiteto Walter Gropius, que no famoso programa da Escola de Bauhaus, lançava as bases da nova arquitetura, que marcaria o século XX, além do desenvolvimento de designers ligado à produção industrial. [...] Centro irradiador de novas tendências, a Bauhaus foi composta por um corpo de docentes que causou profundo impacto na arte do século XX, entre os quais Walter Gropius, Johannes Itten, Lyonel Feininger [...] Paul Klee [...]” – Cf. texto disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/bauhaus/index.html> (acesso em maio de 2018).

Horak (2014, p. 50) cita três ideias centrais da Bauhaus que foram traduzidas ao contexto norte-americano e absorvidas à identidade do trabalho de Bass:

Primeiro, a Bauhaus enfatizou a arte na produção de utilitários, para reverter a percepção de que a fabricação de seus produtos era algo sem alma e feio; o design tinha que ser elegante e próximo da vida cotidiana. Em segundo lugar, a Bauhaus procurou reunir atividades intelectuais e teorias da estética com habilidades práticas. Os artistas da Bauhaus se viam como artesãos resolvendo os problemas de uma sociedade industrial moderna. A velha hierarquia das artes, que colocou pintura e as belas artes acima de tudo, foi considerada obsoleta e inadequada para o século XX. Finalmente, o sistema de oficinas da Bauhaus que privilegiava a experimentação não por si só, mas para resolver problemas reais do mundo.

A vida profissional de Bass começa no final dos anos 1930, trabalhando como designer gráfico em um pequeno estúdio que prestava serviços de publicidade para a United Artists. A partir de então, ele passou por diversos escritórios e sempre teve seu trabalho, de alguma forma, relacionado ao cinema. Ao longo de sua carreira como designer, Bass desenvolveu, além de identidades visuais, marcas e diagramações, diversos pôsteres e materiais promocionais de filmes e festivais de cinema.

Em 1952, Saul Bass fundou seu escritório de design independente que ficou conhecido como Saul Bass & Associates. Mais tarde, com a entrada de seu sócio Herb Yager, passaria a se chamar Bass/Yager & Associates. Influenciado pelo movimento modernista, Bass fundou seu escritório a partir de estratégias de mercado sugeridas pela Bauhaus para o pós-guerra. O escritório se apresentava para seus possíveis clientes com uma identidade definida – a própria identidade de Bass enquanto autor. A designer Lorraine Wild (apud HORAK, 2014, p. 08) sugere essa prática desenvolvida pela escola modernista:

Eles descobriram que a maneira mais eficiente de se conectar com seus clientes era atrelar suas identidades de artistas e autores com o trabalho comercial que produziam. Como estrelas de cinema ou artistas famosos (figuras mais facilmente compreendidas pela cultura comercial / popular), os trabalhos foram cada vez mais definidos com base na autoria pessoal (mesmo se o trabalho fosse na verdade o produto de um escritório de 30 pessoas).

Bass entendia e cuidava do seu nome como uma marca. Dessa forma, todo trabalho assinado pelo escritório passava por sua interferência e sua identidade era assegurada em tudo produzido. Mesmo assim, é importante ressaltar que esse trabalho era

resultado do esforço coletivo de um escritório formado por diferentes indivíduos e não de um só autor. De acordo com Jan-Christopher Horak (2014, p. 64): “Um design simples e com forte apelo emocional era o fundamento da marca de Bass”. A partir desse preceito, o escritório foi o responsável pela criação da identidade visual de marcas gigantes, como a Quaker, AT&T, Dixie, United Airlines, Warner Communications, entre tantas outras.

Mesmo tendo alcançado sucesso com seu escritório de design, Bass nunca deixou de trabalhar com o cinema. Seguindo a mesma filosofia aplicada ao seu escritório, ele passou a encarar o filme para o qual desenvolvia materiais promocionais enquanto uma marca. Dessa maneira, segundo Horak (2014, p. 65), Bass buscava criar uma imagem única, um logotipo que pudesse ser utilizado através de diferentes mídias e servisse ao produto como um elemento iconográfico que adicionasse identidade. Para ele: “A marca ideal é aquela elevada aos limites da abstração e ambiguidade, mas, ainda assim, é legível. Marcas são, usualmente, um tipo de metáfora. E são, de certa maneira, o pensamento traduzido em visualidade” (BASS e KIRKHAM, 2011, p. 281).

Saul Bass entendia que o bom design poderia solucionar problemas de qualquer tipo de empreendimento comercial. No cinema, suas soluções passaram a ser incorporadas a um modo de fazer da indústria. Dos pôsteres sempre inventivos e modernistas, foi natural a inserção de alguns elementos do trabalho gráfico de Bass aos filmes para os quais ele oferecia soluções publicitárias. A primeira experiência veio através do que se tornaria uma longa parceria com o diretor Otto Preminger. Segundo Pat Kirkhan e Jennifer Bass (2011, p. 115), o primeiro contato do diretor com o designer foi em 1953, após a campanha publicitária para o filme *Ingênua Até Certo Ponto* (*The Moon is Blue*, EUA, 1953) ter sido apontada por alguns jornais como imoral. Preocupado com a proposta para a campanha do filme, que envolvia mulheres quase nuas, Preminger decidiu procurar Bass para pensar uma nova abordagem publicitária. O resultado – um pôster desenhado em que se via uma janela de um quarto com a cortina quase fechada e dois passarinhos, um macho e uma fêmea, encostados um no outro no canto da janela – chamou a atenção de Preminger pela sutileza de Bass em abordar o tema, sem apelar para elementos, segundo ele, vulgares.

Em sua produção subsequente, *Carmen Jones* (1954), Preminger voltou a chamar Bass para desenvolver os pôsteres do filme. O designer criou uma identidade visual forte,

que ressoava a personalidade da personagem Carmen, e a utilizou em todos os elementos da campanha: uma rosa preta em chamas. O diretor gostou da identidade criada por Bass, a ponto de querer inseri-la no próprio filme. Foi assim que surgiu o convite para que o designer desenvolvesse a sequência de créditos de *Carmen Jones*.

A rosa preta e as chamas na sequência do filme de Otto Preminger chamou a atenção de outros diretores. Billy Wilder foi o primeiro a procurar o estúdio de Bass para criar exclusivamente a abertura de *O Pecado Mora Ao Lado* (*The Seven Year Itch*, EUA, 1955), na sequência completamente gráfica e com design modernista, diferentes retângulos coloridos, de diversos tamanhos, ocupam a tela e, à medida que caem, revelam os textos com as informações dos créditos dos envolvidos – uma sequência cheia de pequenas surpresas e piadas sutis, que representa bem o estilo de Billy Wilder. Apesar de essa ter sido a única sequência de créditos realizada por Bass para Wilder, o designer continuou desenvolvendo a maioria dos pôsteres e materiais promocionais dos filmes do diretor, como *Um Amor na Tarde* (*Love in the Afternoon*, EUA, 1957), *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some Like it Hot*, EUA, 1959), e *Cupido Não Tem Bandeira* (*One, Two, Three*, EUA, 1961).

Foi também em 1955, depois do filme de Wilder, que o estúdio de Bass criaria o que se tornaria um marco na História do Cinema. Saul foi convidado, mais uma vez por Otto Preminger, para desenvolver a campanha e a sequência de créditos de *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*, EUA, 1955). Dessa vez, ele foi solicitado a desenvolver todo o material gráfico e promocional do filme, criando uma marca, de fato. Tanto Preminger quanto Bass acreditavam que tudo relacionado ao filme precisava chegar ao público de maneira que o espectador pudesse enxergar uma unidade. Dessa forma, ele foi responsável por realizar, além da sequência de créditos, papéis timbrados, pôsteres de diversos tamanhos, trailers para TV e cinema, capa do álbum com as músicas do filme, materiais promocionais para jornais e revistas, além de cartazes para ônibus e metrô (Figura 1.6). De acordo com Bass e Kirkham (2011, p. 107), esse pacote de serviços passou a ser o padrão oferecido por Bass aos estúdios e produtores de cinema. A campanha de *O Homem do Braço de Ouro* foi muito bem-sucedida e a sequência de abertura, por sua distinção de tudo que já havia sido feito, ficou marcada como a mais importante da História do Cinema (BOXER, 2000).

No filme, Frank Sinatra (1915-1998) interpreta um viciado em drogas que é transformado pelo vício – um tema complexo de ser abordado à época. Bass criou um símbolo que representava toda a intensidade do filme: um braço esticado e distorcido que tenta alcançar alguma coisa, desconectado do corpo (Figura 1.7). Na sequência de créditos, linhas brancas e tortas se movimentam por um fundo preto, guiadas pelo balanço do jazz composto por Elmer Bernstein (1922-2004) para o filme e que se tornou parte da cultura popular. As linhas se juntam e se transformam no braço distorcido, símbolo do filme. A sequência foi muito marcante e Bass tinha intenções claras com ela: “A intenção dessa sequência era criar uma sensação – de poupar, de desolar, com uma intensidade que transmitisse a distorção, a irregularidade e a desconexão da vida de um viciado” (BASS e KIRKHAM, 2011, p. 116).

Quando foi lançado, Preminger escreveu uma nota, encaminhada junto ao rolo do filme, para que os projetoristas só iniciassem a projeção depois que as cortinas do cinema estivessem abertas, evitando que a sequência de créditos fosse cortada, prática que ainda era muito comum.



Figuras 1.6 - Capa do álbum e pôster do filme *The Men With the Golden Arm* (EUA, 1955). Dir. Otto Preminger.



Figura 1.7 - Fotogramas do filme *The Men With the Golden Arm* (EUA, 1955). Dir. Otto Preminger. Disponível em: [artoftitle.com](http://artoftitle.com)

Ao longo de sua carreira, Bass desenvolveu a sequência de créditos de outros oito filmes de Preminger: *Santa Joana* (*Saint Joan*, EUA, 1957), *Bom Dia, Tristeza* (*Bonjour Tristesse*, EUA, 1958), *Anatomia de um Crime* (*Anatomy of a Murder*, EUA, 1959), (*Exodus*, EUA, 1960), *Tempestade sobre Washington* (*Advise & Consent*, EUA, 1962), *O Cardeal* (*The Cardinal*, EUA, 1963), *A Primeira Vitória* (*In Harm's Way*, EUA, 1965) e *Bunny Lake Desapareceu* (*Bunny Lake Is Missing*, EUA, 1965).

Tendo desenvolvido diferentes sequências de créditos para filmes diversos, Bass ficou cada vez mais familiarizado à linguagem cinematográfica e, em algumas produções, sua função ia além dos créditos, criando *storyboards* e, por vezes, dirigindo cenas do corpo dos filmes, geralmente que dependiam fortemente de elementos visuais para funcionar. Bass foi creditado como “Consultor Visual”, cargo criado no cinema especialmente para ele, em filmes como *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), de Alfred Hitchcock; *Spartacus* (EUA, 1960), de Stanley Kubrick; *Grand Prix* (EUA, 1966), de John Frankenheimer; e *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, EUA, 1961), de Robert Wise.

Uma importante, porém pouco reconhecida, personagem na história das sequências de créditos cinematográficos e também na trajetória de Bass foi sua esposa, Elaine Makatura Bass (1927-), com quem se casou em 1961. Ela entrou como secretária no escritório em 1956 e, em pouco tempo, já participava da criação de peças. Pouco se sabe sobre como Elaine começou a trabalhar na criação dos créditos junto a Bass, mas, segundo Horak (2014, p. 11), ela dirigiu a sequência de créditos de *Spartacus*, em 1960, enquanto o marido viajava, além de participar da produção de quase todas as sequências realizadas pelo estúdio durante esse período. Porém, somente ao final dos anos 1970, Bass passou a mencionar em entrevistas a participação de Elaine no processo, e apenas em 1979, no documentário *Bass on Titles*, o designer assumiu a importância e a coautoria da esposa. Horak (2014, p. 12) diz que, de acordo com membros do escritório, Elaine lutou para que passasse a ser creditada em determinadas produções. Ele sugere que isso explica o porquê de a versão para o cinema do curta-metragem dirigido pelos dois, *The Solar Film* (EUA, 1980), ter apenas o crédito de Bass, enquanto na versão lançada para exibição doméstica, havia o nome dos dois. Seu reconhecimento, ainda que tardio, é justo para que Elaine Bass também figure na História dos créditos cinematográficos – embora não pareça ter sido suficiente para que ela pudesse ter sua carreira desassociada ao nome do marido.

Entre meados dos anos 1950 e o fim dos anos 1990, o estúdio de Saul e Elaine Bass foi o responsável pela realização de mais de 50 sequências de créditos para o cinema, de diretores importantes como Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, John Frankenheimer, entre outros, além de produzirem filmes próprios, documentários, curtas e vinhetas para a televisão. As aberturas, que em alguns

momentos foram consideradas pela crítica melhores que alguns dos filmes a que antecipavam, ficaram marcadas e mudaram parte da História da sétima arte.

### 1.3. Os créditos após Saul Bass

Segundo Sarah Boxer, no artigo para *The New York Times*, “Making a Fuss Over Oppening Credits”, de 2000, outros nomes importantes também figuraram na História das sequências de créditos no cinema. Alguns anos após a realização das primeiras sequências de Bass, em 1962, Stephen Frankfurt (1931-2002) criou a sequência de *O Sol É Para Todos* (*To Kill a Mockingbird*, EUA, 1962), de Robert Mulligan, em que uma câmera passeava por brinquedos e objetos preciosos das crianças, personagens do filme, enquanto ouvia-se um piano, uma flauta e uma criança murmurando uma canção (Figura 1.8).

Ainda em 1962, Maurice Binder (1925-1991) realizou a sequência que, talvez, mais faça parte do repertório da cultura popular cinematográfica: *007 Contra o Satânico Dr. No* (*Dr. No*, Reino Unido, 1962), de Terence Young, em que o agente 007 pela primeira vez atira em direção à tela e deixa o sangue escorrer, enquanto os créditos são exibidos. Essa sequência se tornou parte da iconografia de James Bond, estando presente em todos os filmes do espião (Figura 1.9). Desde então, as sequências de crédito de 007 sempre foram tão aguardadas pelos espectadores quanto os filmes, servindo, inclusive, como *videoclips* para as canções originais especialmente compostas por artistas célebres da indústria da música, em cada novo filme do agente. São diversos os exemplos de sequências de créditos importantes ao longo da filmografia de James Bond. Um dos maiores exemplos é o realizado por Robert Brownjohn (1925-1970), em *007 Contra Goldfinger* (*Goldfinger*, Reino Unido, 1964), de Guy Hamilton, em que imagens do filme são projetadas no corpo de uma mulher nua junto aos créditos dos envolvidos na produção. Além de ousado para a época, traduzia de maneira clara o clima sedutor, ainda que questionável, do personagem James Bond.



Figura 1.8 - Fotograma do filme *To Kill a Mockingbird* (EUA, 1962). Dir. Robert Mulligan.



Figura 1.9 - Fotograma do filme *Dr. No* (EUA, 1962). Dir. Terence Young.

Em 1963, Fritz Freleng (1906-1995), que trabalhava como animador nos desenhos animados dos *Looney Tunes* e nos *Merrie Melodies* da Warner Bros., criou a sequência de créditos do filme *A Pantera Cor de Rosa* (*The Pink Panther*, EUA, 1963), de Blake Edwards. Freleng criou uma personagem em animação que brincava com os nomes dos atores e dos produtores do filme, ao som da música composta por Henry Mancini (1924-1994) (Figura 1.10). De acordo com Krasner (2008, p. 22), a sequência imediatamente se tornou um ícone da cultura *pop*, a ponto de sair do lugar de onde havia sido criada e se tornado uma série de animação de sucesso. É possível dizer que a personagem da Pantera se tornou mais popular que os filmes para os quais ela aparecia na abertura, justamente no período histórico em que as sequências de créditos demonstravam todo o seu potencial.

Uma das sequências de créditos mais subversivas da História do Cinema foi a criada por Pablo Ferro (1935-) para *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, EUA/Reino Unido, 1964), de Stanley Kubrick. O designer cubano é um dos poucos que, como Saul Bass, teve reconhecimento notório pelas sequências de crédito realizadas. Em *Dr. Fantástico*, segundo Sarah Boxer (2000), os aviões mais importantes da aeronáutica norte-americana, os B-52, aparecem sendo abastecidos no ar, enquanto uma tipografia frágil exibe o nome dos envolvidos. O movimento dos aviões, os tubos de abastecimento e a música que toca sugerem um ato sexual, uma sátira ao fetiche norte-americano pela corrida armamentista – discussão fundamental no filme de Kubrick (Figura 1.11). Ferro também foi o responsável pela sequência de créditos de diversos filmes, como *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, EUA/Reino Unido, 1971), também de Kubrick; *Filadélfia* (*Philadelphia*, EUA, 1993), de Jonathan Demme; *Ensina-me a Viver* (*Harold and Maude*, EUA, 1971), de Hal Ashby; entre outros.



Figura 1.10 - Fotografia do filme *The Pink Panther* (EUA, 1963). Dir. Blake Edwards.



Figura 1.11 - Fotografia de *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (EUA, 1964). Dir. S. Kubrick.

Sarah Boxer (2000) aponta os anos de 1970 como um período de estagnação da inventividade das sequências de crédito, sugerindo que esta estagnação aconteceu porque os filmes já não estavam sendo realizados para serem exibidos apenas nas telonas do cinema, mas também nos pequenos aparelhos de televisão domésticos. Dessa forma, os créditos não ficavam tão legíveis quanto precisavam ser. Ainda assim, esse período não impediu que alguns nomes de destaque também aparecessem, como o de Terry Gilliam (1940-), responsável pelas animações de recorte e *stop-motion* do grupo de comédia inglês Monty Python – e que, eventualmente, acabaria se tornando parte do grupo de atores. Suas animações faziam parte das sequências de créditos do programa de TV e dos filmes do grupo inglês.

É também nos anos de 1970 que Richard Alan Greenberg (1947-2018) funda o *R/Greenberg Associates*, estúdio de design direcionado à criação de sequências de créditos para o cinema. O estúdio foi o responsável pelas primeiras experimentações de realização de créditos com o uso da computação gráfica. O primeiro grande sucesso veio com *Superman: O Filme* (*Superman*, EUA, 1978), de Richard Donner. O estúdio de Greenberg – que, até sua morte, em junho deste ano, ainda estava ativo – desenvolveu um número significativo de sequências de créditos ao longo de sua história. Sobre seu processo, Greenberg (apud KRASNER, 2008, p. 23) comenta:

O que eu faço nos filmes é o oposto do que eu faço com a imagem gráfica. *Drácula* é um ótimo exemplo do processo. Existe muito pouca informação na tela de cada vez, e você deixa os efeitos irem revelando as informações aos poucos, de modo que a audiência não saiba o que está vendo até que chegue ao final da sequência... O público é cativo em um filme e eu posso brincar com isto.

Os anos de 1980 foram marcados pela consagração do uso da computação gráfica, o que acarretou novas possibilidades de experimentação por parte dos designers. As

sequências de créditos de filmes, como *E. T. O Extraterrestre* (*E. T. The Extra-Terrestrial*, EUA, 1982), de Steven Spielberg, e *A Guerra dos Rosas* (*The War of the Roses*, EUA, 1989), de Danny DeVito, foram marcantes pelo uso da tecnologia, mas o marco da mudança de paradigmas veio através da abertura de *O Mundo Segundo Garp* (*The World According to Garp*, EUA, 1982), de George Roy Hill, também realizada pela *R/Greenberg Associates*, em que um bebê aparece flutuando e sorrindo em direção ao espectador, enquanto ouve-se a música *When I'm Sixty-Four*, dos *Beatles* (Figura 1.12).

Abertamente influenciado por Saul Bass e Pablo Ferro, de acordo com Krasner (2008, p. 24), Kyle Cooper (1962-) apareceu nos anos de 1990 como o terceiro dos grandes designers de sequências de créditos. Segundo Sarah Boxer (2000), o *grunge* foi a tendência do design nos anos 1990 e, em *Se7en: Os Sete Crimes Capitais* (*Se7ven*, EUA, 1995), de David Fincher, esta tendência fica evidente. Kyle utiliza técnicas, como sobreposição de imagens, edição não-linear e animação, para criar o clima e antecipar os acontecimentos do filme. Na sequência, objetos são manipulados, anotações vão sendo feitas e analisadas – imagens que sugerem a preparação do assassino para o início de suas ações apresentadas ao longo do filme (Figura 1.13). Suas sequências de crédito chamaram a atenção e foram elogiadas por diversos diretores, como Jean Luc Godard (1930-):

Os títulos de Cooper para *Se7en* transformaram a palavra escrita em um intérprete. Cooper trouxe uma nova sensibilidade para uma linguagem do cinema – um gosto pelos detalhes de uma tipografia sutilmente desordenada, em vez de efeitos especiais feitos em grande escala. (GODARD apud KRASNER, 2008, p. 24).

Kyle fundou, em 1996, junto a outros dois designers, a *Imaginary Forces* que é, hoje, o principal estúdio de produção de sequências de créditos para o cinema e a televisão.



Figura 1.12 - Fotograma do filme *The World According to Garp* (EUA, 1982). Dir. George Roy Hill.



Figura 1.13 - Fotograma do filme *Se7en* (EUA, 1995). Dir. David Fincher.

As sequências de créditos contemporâneas são uma mistura de todas as técnicas e inovações desenvolvidas ao longo dessa história. Sempre em ligação com os filmes que antecipam, elas passaram a fazer parte da experiência cinematográfica. Entretanto, sua utilização, hoje, parece estar limitada a um número de diretores que fazem questão da sequência de créditos no início de seus filmes. Em *Amor Sublime Amor*, pela natureza da narrativa e devido ao seu encerramento trágico, Saul Bass sugeriu que os créditos fossem exibidos ao final da película, como uma forma de manter os espectadores na sala de cinema por mais alguns minutos e fazê-los absorver a história que acabaram de testemunhar, antes de saírem da sala e se dispersarem daquela realidade.

Através desta pesquisa, ainda não é possível identificar se as intenções por trás da ação se dariam pelas possibilidades narrativas ou por imposições mercadológicas, mas é notável que a grande maioria das sequências de créditos contemporâneas têm sido inseridas ao final dos filmes, fazendo com que as sequências, muitas vezes, percam algumas de suas funções já consagradas e, ao mesmo tempo, assumam novas funções ainda pouco discutidas.

## Capítulo 2 – AS SEQUÊNCIAS DE CRÉDITOS ENQUANTO ELEMENTO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

*“O todo sem a parte não é todo,  
A parte sem o todo não é parte,  
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,  
Não se diga, que é parte, sendo todo.”*

(Gregório de Matos)

Independente de ser considerada parte de uma narrativa ou apenas uma obrigação textual estabelecida pelos sindicatos dos produtores cinematográficos, as sequências de crédito permeiam toda a História do Cinema e se fazem presentes em um número significativo de produções, muitas vezes de forma significativa. Entretanto, essas sequências não estão presentes na totalidade dos filmes produzidos, o que demonstra uma relação heterogênea em que as sequências de créditos se apresentam enquanto elemento prescindível para a forma do filme, ou seja, como mais um dos recursos de construção disponível. De uma maneira ou de outra, quando um diretor opta por utilizar uma sequência de créditos, esta imediatamente se comporta como parte de um todo. Sendo assim, o filme não precisaria de uma sequência de créditos para ser entendido como tal, mas quando esta é utilizada com funcionalidade, liga-se de maneira intrínseca ao filme ao qual faz parte, só sendo capaz de produzir sentido quando assistida em conexão.

Saul Bass considerava a sequência de créditos como um pequeno apêndice do filme, sendo necessário que se aproximasse de maneira consciente e também responsável da estrutura do mesmo e de todas as suas particularidades. “É, afinal de contas, o rabo do cachorro, e não é o rabo que faz o cachorro balançar” (BASS apud BASS, KIRKHAM, 2011, p. 109). Ele pensava o design enquanto um processo de solução de problemas e, assim, para desenvolver uma sequência de créditos apropriada e que, de fato, fizesse parte do filme, era necessário entender não só o roteiro, mas também a visão do diretor para aquele roteiro.

O roteiro são apenas os ossos; eu preciso saber como o diretor vai preenchê-los com carne, qual é o ponto de vista dele e como ele vai articular esse roteiro... Meu trabalho é sempre precedido por muitas, muitas discussões meticulosas com o diretor sobre o que ele vai fazer para que eu possa entendê-lo, ser receptivo a ele e apoiá-lo (BASS apud BASS e KIRKHAM, 2011, p. 109).

Dessa forma, a quantidade e a qualidade das sequências de créditos desenvolvidas são tão diversas quanto os filmes para os quais elas foram criadas. Tanto suas formas quanto suas funções variam de acordo com os filmes, os diretores e os designers envolvidos na produção. Essa diversidade, talvez, possa ser entendida como uma possível causa para a pouca definição estabelecida em relação às sequências de crédito e, conseqüentemente, à escassa bibliografia existente sobre o assunto. É uma parte do filme que possui pouco espaço de discussão fora dele. Assim, para discutir as potencialidades dessas sequências e compreendê-las enquanto recurso expressivo, é preciso criar conexões entre outras teorias relacionadas ao próprio cinema, ao design e às diversas outras formas de linguagem.

Um filme é definido, de maneira simplista, por ser uma representação audiovisual constituída por uma série de imagens estáticas que, quando assistidas em sequência em um determinado espaço de tempo, criam a sensação do movimento. Para Jacques Aumont (1995) e outros teóricos do cinema, esse movimento é o responsável por criar no espectador uma sensação de realidade; a partir dessa sensação nova que, até então, não havia sido experimentada por nenhuma outra forma de arte, o cinema passou a ser interpretado como um objeto com linguagem própria. Para Christian Metz (1980, p. 81), os códigos cinematográficos comuns – ou seja, o conjunto de regras e princípios geradores de sentido que aparecem na maior parte dos filmes realizados através da História – são os princípios que compõem e definem a Linguagem Cinematográfica:

Definiremos linguagem cinematográfica: conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum por ficção, com um sistema real unitário.

Ainda sobre as particularidades que fazem do cinema uma arte que possui uma linguagem própria, Marcel Martin (2003, p. 22) discorre:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte.

Por sua repetida utilização através da História do Cinema, é possível sugerir a interpretação das sequências de créditos enquanto elemento da Linguagem Cinematográfica, ou seja, como um recurso expressivo capaz de gerar significado e auxiliar o desenvolvimento de uma narrativa que pode, ou não, ser utilizado numa produção fílmica.

Entretanto, mesmo que seja possível entender as sequências de créditos como um recurso da Linguagem Cinematográfica, suas características peculiares, que muitas vezes resultam numa quebra visual em relação ao restante do filme, sugerem que as mesmas possuam um conjunto de regras próprias. Seus elementos de constituição, por vezes, diferem dos elementos de uma narrativa fílmica clássica<sup>5</sup>, pois utilizam recursos pouco comuns, como o design da tipografia, a colagem, as transparências e as animações, fazendo com que este espaço se assemelhe a uma construção experimental. As sequências de créditos aparecem como um elo entre a linguagem cinematográfica clássica e a experimentação audiovisual.

De acordo com a teórica, realizadora e artista experimental Maya Deren (1917-1961), o cinema é uma profusão de potencialidades em que, num único espaço, todas as outras formas de arte podem se misturar. Entretanto, ela afirma que essas potencialidades do cinema raramente são alcançadas, já que a maior parte dos realizadores estruturam seus filmes a partir de uma ou duas formas de arte, como a Literatura e o Teatro, e acabam deixando de lado as formas restantes:

O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem (DEREN, 2012, p. 136).

O caráter experimental característico das sequências de créditos ao longo da História do Cinema se deve, em grande parte, pela influência de Saul Bass. O designer, que ao

---

<sup>5</sup> Cf. BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II* – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.

final dos anos de 1940 vivia na cidade de Los Angeles, teve por lá o contato com a obra de proeminentes artistas do cinema experimental que, com seus trabalhos, chamavam a atenção para as diversas outras potencialidades do cinema – Maya Deren era uma destas artistas. O contato com as obras de Maya afetou profundamente a percepção e, conseqüentemente, a obra de Bass que passou a enxergar o cinema experimental como o futuro das artes.

Com referências distintas, que permeavam as diversas formas de comunicação e artes, Bass, como dito, compreendeu uma maneira de utilizar as experiências das vanguardas norte-americanas, nascidas pós-Segunda Guerra Mundial, de maneira comercial, atrelando o experimentalismo ao design, que já era sua área de atuação – com o que, segundo a autora Katia Canton (2009, p. 27), os artistas experimentais contemporâneos a Bass só passaram a se preocupar por volta dos anos de 1980. Dessa forma, o designer antecipa, através de sua obra comercial, aspectos de alguns movimentos artísticos que só surgiram décadas depois. Canton (2009, p. 17) sugere o conceito de “narrativas enviesadas” para caracterizar uma produção artística típica dos anos de 1990, em que as obras dão indícios de uma história, mas se recusam a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado nela mesma. Sobre *narrativas enviesadas* ela discorre:

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo – meio – fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas (CANTON, 2009, p. 17).

As características comuns a essas narrativas, mesmo tendo sido observadas apenas a partir do movimento da arte contemporânea, nos anos de 1990, já podem ser percebidas através das sequências de créditos realizadas por toda a História do Cinema e, de forma muito presente, através da obra de Bass. Essa percepção permite pensar as sequências, mesmo fazendo parte de um filme, como uma obra por si só. Analisada sob seu sentido prático – suas funções –, uma sequência de créditos não se basta: ela só faz sentido se relacionada ao filme que antecipa. Entretanto, analisando sob seu sentido artístico – suas formas e conteúdo –, ela é, muitas vezes, uma peça completa.

Uma problemática em relação à possível teorização acerca das sequências de créditos estaria justamente nessa independência artística que elas podem possuir, diferente de outros recursos da Linguagem Cinematográfica. Ao desempenharem suas funções de maneira muito facilmente perceptível aos olhos do espectador, muitas vezes colocam em evidência sua autoria.

O diretor é quem tem a visão do todo e quem guia os demais profissionais para que esta visão seja percebida na tela. O designer das sequências de créditos também se guia a partir dessa visão, mas a alguns deles, como no caso de Bass, é permitido, e até esperado, que possuam uma visão própria sobre o filme, trabalhando como uma espécie de tradutor. Na parceria com Martin Scorsese, por exemplo, o casal Saul e Elaine Bass teve total liberdade para desenvolver suas sequências. O roteirista e produtor Nicholas Pileggi (1933-), quem colaborou com Scorsese em dois filmes, fala sobre a surpresa relação de confiança entre o diretor e os designers:

Para um diretor como Scorsese, que é totalmente comprometido com todos os mínimos detalhes de seus filmes, não existe tributo maior do que entregar a abertura de um filme a eles [o casal Bass]. Doar parte do que é mais sagrado a ele é um extremo elogio aos 'Basses' (apud BASS e KIRKHAM, 2011, p. 270).

O diretor Quentin Tarantino (1963-) também discorre sobre a relação de confiança completamente necessária ao processo e adquirida pelo casal Bass:

Saul Bass foi sem dúvida o maior realizador de sequências de títulos. Brilhante – simplesmente brilhante. Ele tem sido um “herói” por anos. E é um grande, mas eu nunca poderia fazer o que Scorsese fez – abrir mão da abertura do meu filme para outra pessoa, nem mesmo Saul Bass. Eu imagino que devo dizer Saul e Elaine Bass. Eu preciso ter controle de tudo e Scorsese é um realizador muito bom para não saber a importância do controle. Isso só pode significar uma coisa: Scorsese devia confiar absolutamente, ab-so-lu-ta-men-te, neles. E isso não é menos que incrível para mim (apud BASS e KIRKHAM, 2011, p. 270).

Outra problemática estaria no hibridismo das vozes narrativas que podem estar presentes numa sequência de créditos. De acordo com o teórico da literatura Gérard Genette (1995, p. 227), a voz é a maneira como a narração se encontra dentro da narrativa, sendo dividida em três subdivisões: o tempo narrativo, os níveis e também a pessoa responsável pela narração. As sequências de créditos podem ser, usualmente,

o único espaço em nível extradiegético assumido durante um filme, ou seja, um espaço que se situa fora da história narrada, já que sua função prática é creditar textualmente e apontar os nomes reais dos envolvidos na produção cinematográfica. Entretanto, é possível que, de acordo com a intenção do diretor e do designer, as sequências também assumam o nível narrativo diegético, ou seja, que se integrem e façam parte da história narrada pelo filme.

É o caso das sequências que assumem funções semelhantes à de um prólogo, utilizadas para narrar eventos que antecedem a história do filme. Em *Da Terra Nasceram os Homens* (*The Big Country*, EUA, 1958), de William Wyler, por exemplo, Saul Bass retrata, em sua sequência de créditos, os três meses de viagem que o personagem de Gregory Peck levou para atravessar, de carroça, os Estados Unidos de leste a oeste e chegar ao vilarejo onde a história do filme se passa. Assim, a sequência assume funções diegéticas, mesmo sendo um elemento essencialmente extradiegético.

Dessa forma, uma sequência de créditos pode ter suas formas e funções completamente dependentes das especificidades de cada diretor, filme e designer envolvido, possuindo sua idiossincrasia – o que torna complexa a tarefa de desenvolver uma teoria que a generalize.

### **2.1. A sequência de créditos enquanto Paratexto Cinematográfico.**

Uma teoria capaz de abarcar as particularidades inerentes às sequências de créditos pode ser encontrada voltando-se aos estudos linguísticos e literários, através do conceito de “*paratexto*”, proposto pelo teórico Gérard Genette (1930-2018). Como diria Marcel Martin (2003, p. 23), a linguagem fílmica é única, sendo necessário que seus estudos estejam separados dos estudos da linguagem verbal. Entretanto, é possível recorrer aos termos da sintaxe e da estilística linguística para facilitar a discussão sobre a linguagem cinematográfica:

É com efeito possível estudar a linguagem fílmica a partir das categorias da linguagem verbal, mas qualquer assimilação de princípio seria simultaneamente absurda e vã. Creio que é necessário afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2003, p. 26).

A proposta não é utilizar o conceito linguístico no campo cinematográfico, mas, sim, expandir o conceito de *paratexto* de Genette, trazendo-o para o contexto da linguagem fílmica, mais especificamente, no que se refere às sequências de créditos. Segundo Genette (2009) um texto raramente se apresenta sozinho; junto a ele existem elementos extras, os paratextos, que podem possuir diversas funções, de comunicar informações a direcionar o leitor a uma possível interpretação da obra:

Esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em sentido mais forte; para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo (GENETTE, 2009, p. 9).

O paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser; o texto. Qualquer que seja o investimento estético ou ideológico (belo título, prefácio-manifesto), qualquer coquetismo, qualquer inversão paradoxal que o autor coloque nele, um elemento de paratexto está sempre subordinado a "seu" texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência (GENETTE, 2009, p. 17).

De acordo com Genette (2009, p. 11), os paratextos se modificam e adquirem formas e funções distintas de acordo com o período histórico, o gênero, os autores e as obras aos quais fazem parte: “A situação espacial, temporal, substancial e pragmática de um elemento paratextual é determinada por uma escolha, mais ou menos livre”. Dessa forma, suas possibilidades e variáveis são inúmeras. Um paratexto possui um caráter irregular e sua existência não é considerada obrigatória. Em contrapartida, um leitor não é obrigado a ler os paratextos da obra para que a compreenda, mas, quando lido, ele acrescenta informações e interpretações ao texto e, conseqüentemente, interfere na recepção do mesmo. Essas são características que também podem ser percebidas nas sequências de créditos cinematográficas.

O texto é de responsabilidade do autor; já o paratexto pode ser função de outro profissional, assim como na relação do filme com seu diretor e designer – o que possibilita e explica as múltiplas vozes presentes tanto nos paratextos quanto nas sequências de créditos.

Saul Bass (1977) explica que, ao longo de sua carreira desenvolvendo sequências de créditos, encontrou três perspectivas distintas de análises em relação às funções de suas sequências, além de sua função essencial de creditar os envolvidos numa produção cinematográfica. A primeira das perspectivas seria formada pelas sequências mais abstratas, apoiadas em grafismos e animações e utilizada por Bass enquanto instrumento de tradução do tom do filme para ambientar o espectador. Na segunda perspectiva, Bass utiliza recursos de montagem de imagens em *live-action* e faz uso da sequência como um prelúdio para o filme. Já na terceira perspectiva, a sugestão do designer é traduzir o filme de forma aberta, elucidando diferentes significados e, desta forma, ajudando o espectador na interpretação das diferentes camadas de significado dos filmes aos quais as sequências antecipam.

A teoria de Genette acerca dos paratextos expandida para o campo da linguagem cinematográfica é abrangente o suficiente e permite abarcar a questão das sequências de créditos sob os aspectos percebidos por Bass, como um agente que pode se passar por prólogo, prefácio e até mesmo como uma tradução do filme que antecipa.

## **2.2. A sequência de créditos enquanto Tradução Intersemiótica do filme**

Uma tradução é, de acordo com o dicionário *Michaelis* (2014): “a) Ato de transladar palavras, frases ou obras escritas de uma língua para outra; b) Imagem, reflexo, repercussão; c) Explicação, interpretação”. A partir do conceito da semiótica moderna, apresentado pelo filósofo Charles Peirce (1839-1914), que estuda os diversos tipos de linguagem através da ideia de signos, Julio Plaza (2003) apresenta o conceito de *tradução intersemiótica* como uma possibilidade de produção de linguagens com funções estéticas, ou seja, uma produção artística.

A tradução intersemiótica pode ser compreendida como uma *transcrição* de formas com o objetivo de criar novos objetos estéticos. “Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte: assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON apud PLAZA, 2003, p. 72). De acordo com Plaza (2003, p. 72), a tradução intersemiótica não se pautaria pela relação de fidelidade a qual se compreendem as

traduções comuns; o interesse estaria na tradução de sensações, de aspectos subjetivos:

A tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sóico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos.

Dessa forma, é possível entender a tradução intersemiótica enquanto um processo em que um tradutor, o artista, é responsável pela criação de um novo objeto a partir de uma proposta de reordenação dos elementos constituintes de outro objeto previamente existente.

Plaza propõe uma tipologia das traduções: a *Tradução Icônica* que produz significados a partir das semelhanças, fazendo analogias através das qualidades e da aparência dos objetos; a *Tradução Indicial* em que se assume uma relação de continuidade entre o objeto original e a tradução; e a *Tradução Simbólica*, baseada em metáforas, se preocupa com os significados que os objetos podem elucidar. Segundo Plaza (2003, p. 89), as tipologias não têm intenção de classificar, podendo, inclusive, aparecer de forma simultânea em uma mesma tradução: “sua função é propor diferentes formas possíveis de criação a partir da prática da tradução”.

De acordo com o designer Richard Whurman, em artigo publicado em 1989, pela revista *Design Quarterly*, um dos principais periódicos sobre design, o processo de organizar e reordenar informações é inerente ao trabalho do designer e já é, por si só, capaz de revelar e criar novos significados sobre as informações – o que poderia explicar a naturalidade de Bass em relação ao processo de criação das sequências de créditos. Das três perspectivas já citadas, observadas por Bass em relação aos créditos cinematográficos, em pelo menos duas delas é possível perceber as sequências enquanto traduções intersemióticas, reordenando certas informações sobre os filmes dos quais fazem parte. Na primeira perspectiva de Bass – em que as sequências assumem a função de antecipar o tom e fazer o espectador entrar na atmosfera do filme – é possível perceber uma relação com a proposta de Tradução Icônica apontada por Plaza, já que, neste tipo de tradução, sugere-se que a partir das qualidades materiais do objeto da tradução, seja possível despertar sensações análogas àquelas instigadas pelo objeto original. A isso se pode chamar, segundo Plaza (2003, p. 93), de

*transcrição*. Já na terceira perspectiva observada pelo designer – em que as sequências de créditos utilizam símbolos metafóricos para instigar a novas camadas de interpretação acerca dos filmes – é possível perceber uma relação com a Tradução Simbólica, que se relaciona com seu objeto original através de convenções, unindo “o sensível ao inteligível e é, por si só, um objeto significante, podendo ser chamada de *transcodificação*” (PLAZA, 2003, p. 94).

Uma particularidade em relação às sequências de créditos está no fato de as mesmas estarem sob análise de maneira contingencial aos filmes a que elas traduzem, ou seja, são assistidas pelo espectador lado a lado com o objeto ao qual se referem. De acordo com a tipologia proposta por Plaza (2003, p. 93), essas características se configuram como uma Tradução Indicial, fazendo com que as sequências também possam ser consideradas *transposição*. A partir dessa particularidade é possível interpretar as sequências de créditos como um elemento da montagem expressiva proposta pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein. De acordo com ele, um filme é formado por uma série de planos distintos que, quando colocados em conflito, produzem, como efeito do choque entre estes planos, novos sentidos àquelas imagens. “Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada” (apud PLAZA, 2003, p. 53). Dessa forma, um filme e sua sequência de créditos poderiam ser interpretados como dois planos distintos que, justapostos e em conflito, seriam recebidos pelo espectador de maneira a gerar interpretações sobre a obra.

Analisar as sequências de créditos enquanto traduções intersemióticas permite que as mesmas possam ser consideradas como um todo, obras por si só, atribuindo a elas um valor muitas vezes ignorado, independente de sua característica formadora essencial, que a associa a uma obra maior e faz dela uma parte de um filme.

### Capítulo 3 – ANÁLISES FÍLMICAS ATRAVÉS DAS SEQUÊNCIAS DE CRÉDITOS DE BASS

Escolher um número limitado de filmes para realizar uma análise acerca da obra de Bass parece reducionismo, uma vez que ao longo de sua carreira foram mais de 50 sequências de créditos desenvolvidas para os mais distintos filmes e diretores. Dessa maneira, cada sequência é única, tanto sua forma quanto função estão diretamente relacionadas ao filme ao qual fazem parte e, ainda assim, é possível encontrar características comuns entre elas. Bass (apud HORAK, 2008, p. 64) sintetiza sua identidade presente em suas obras como algo com “design simples e ressonância emocional”:

Eu busco a simplificação, procurando uma imagem que seja poderosa e provocativa para tomar a noção de tudo que está tentando comunicar e fazer algo para essa comunicação, ela te obriga a parar para examiná-la. E é suficientemente sedutora para te puxar para dentro dela.

Entretanto, como o objetivo da presente pesquisa não é fazer uma análise geral da obra de Bass, mas, sim, analisar, através da contribuição do autor, como as sequências de créditos podem assumir funções narrativas e, de fato, serem interpretadas como elemento da linguagem cinematográfica, foram escolhidos três filmes, cada um com sequências de créditos completamente distintas tanto em relação às formas quanto em relação às suas funções na narrativa de cada filme.

O primeiro filme selecionado, *Psicose*, de Alfred Hitchcock, representa aqui a primeira perspectiva da trajetória de Bass. De acordo com o designer, em entrevista para o documentário *Bass on Titles*, apesar de não ser algo premeditado ou definido, é possível perceber sua obra a partir de três perspectivas distintas. Na primeira delas, sua obra era quase completamente gráfica e abstrata, com elementos modernistas bem definidos e realizada a partir de composições visuais e animações. As sequências tinham a função de traduzir o tom do filme e antecipar parte da narrativa através de códigos audiovisuais.

O segundo filme escolhido, *Grand Prix*, de John Frankenheimer, retrata a segunda perspectiva de Bass em relação às funções das sequências, quando o autor passa a experimentar com os próprios códigos da linguagem cinematográfica e utilizar a

montagem de imagens em *live-action*, além dos elementos gráficos e tipográficos. Esta sequência de créditos apresenta o que Bass chama de “tempo antes do filme” e, diferente do sentido estabelecido em *Psicose*, estabelece uma função de prelúdio à narrativa do filme, criando uma contextualização para o espectador.

O terceiro e último filme, *A Época da Inocência*, de Martin Scorsese, foi elencado por representar a terceira perspectiva acerca das possíveis funções das sequências de crédito estabelecidas por Saul – a que o designer chama de “Ver pela primeira vez”, quando a sequência não se limita a resumir um filme, mas, através de códigos metafóricos, adiciona novas camadas de leitura e ajuda o espectador a interpretar a obra. O filme também foi eleito por ser umas das últimas sequências realizadas por Bass, depois de longo período afastado das produções de Hollywood, e quando, finalmente, passou a dividir os créditos de forma igualitária com sua esposa, Elaine.

Como referido na Introdução, para as análises das sequências de créditos e interpretação de suas possíveis funções na narrativa dos filmes propostos, o método de análise textual indicado por Jacques Aumont e Michel Marie (2010) pareceu o mais apropriado. Trata-se de um procedimento não normativo, que se atenta ao funcionamento significativo do filme, podendo, assim, abarcar as características principais das sequências de créditos e suas possíveis significações.

### **3.1. *Psicose***

Baseado em livro homônimo, escrito por Robert Bloch (1917-1994), *Psicose* é o 53º filme de Alfred Hitchcock. A estrela Janet Leigh interpreta Marion Crane, uma secretária que, ao perceber uma oportunidade de resolver seus problemas pessoais, decide fugir da cidade com a quantia de 40 mil dólares que deveria depositar no banco a pedido de seu chefe. Em sua rota de fuga, indo ao encontro de seu namorado, ela decide passar a noite em um hotel de beira de estrada, gerenciado por Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins).

*Psicose* é a terceira e última parceria entre Hitchcock e Saul Bass, os dois já haviam trabalhado juntos nos filmes anteriores do diretor, *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*, EUA, 1958) e *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, EUA, 1959). Além de criar a

sequência de créditos do filme, o designer é creditado também, pela primeira vez nos filmes de Hitchcock, como “*Pictorial Consultant*”, um consultor visual para o processo de realização do filme.

Na sequência minimalista<sup>6</sup> construída a partir de elementos característicos do movimento modernista, linhas de cor cinza com espessuras de tamanhos iguais deslizam pela tela de fundo preto, ritmadas pela música composta por Bernard Herrmann (1911-1975), carregando fragmentos de texto em cor branca que, quando se conectam, formam os créditos dos envolvidos no filme. Sobre a sequência de créditos de *Psicose*, Bass (apud HORAK, 2008, p. 102) descreve:

O título inteiro é projetado em um módulo de barras pretas de peso igual, que deslizam na tela horizontalmente ou verticalmente em vários padrões. Partes de cada crédito são carregadas em diferentes barras. Quando eles estão em conjugação adequada, os elementos tipográficos se alinham para criar uma designação de crédito legível. Todo o efeito é duro, estridente e um pouco imprevisível, como reflexo daquelas qualidades que conferem ao filme caráter particular.

A primeira imagem exibida pela projeção é a animação do logotipo do estúdio *Universal* seguida pelo logotipo da *Paramount*, a imagem do logo da distribuidora antecipa o que será a concepção visual da sequência de créditos e aparece cortada por linhas horizontais com contrastes diferentes (Figura 3.1.1). A imagem se dissolve em um *fade* para o preto e a música marcante de Bernard Herrmann passa a ser ouvida. O fundo preto é dissolvido e se torna cinza. Linhas pretas caminham horizontalmente da direita para a esquerda da tela, em tempos diferentes, seguindo o ritmo da música. As linhas que caminham no centro da tela carregam fragmentos do que parece ser um texto e, quando todas as linhas atravessam, os fragmentos do texto se encontram e pode-se ler, escrito com uma tipografia sem serifa, em caixa alta e cor branca, o texto: “*Alfred Hitchcock’s*” (Figura 3.1.2).

---

<sup>6</sup> “Movimento das artes visuais e da música que representa o ápice das tendências reducionistas na arte moderna, o Minimalismo surgiu em Nova York no fim da década de 1960. Caracteriza-se pela extrema simplicidade de formas. [...] o Minimalismo apresenta a tendência para uma arte despojada e simples, objetiva e anônima”. E, ainda, de acordo com Joseph Kosuth, o Minimalismo “recorrendo a poucos elementos plásticos e compositivos reduzidos a geometrias básicas, procura a essência expressiva das formas, do espaço, da cor e dos materiais enquanto elementos fundadores da obra de arte. ‘Menos é mais’.” – Disponíveis em: <https://pointdaarte.webnode.com.br/news/a-historia-da-arte-do-minimalismo/> (Acesso em Junho de 2018).

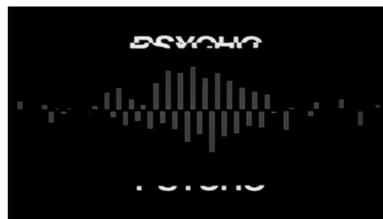
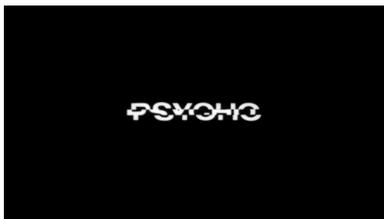


Figura 3.1.1 - Fotograma de *Psicose* (1960)



Figura 3.1.2 - Fotograma de *Psicose* (1960)

O texto volta a ser “fatiado”, os pedaços seguem em direção ao lado esquerdo, enquanto novas linhas de cor cinza perpassam horizontalmente da margem direita, trazendo novos fragmentos de palavra para o centro da tela. As linhas voltam, percorrendo o sentido inverso e uma última linha desliza, de forma retardatária, carregando o restante da palavra, em que se lê o título do filme “*Psycho*”. O título branco, em contraste ao fundo preto, fica estático por alguns instantes, até que o ritmo da música se intensifica e as letras são fragmentadas novamente. A palavra é desmontada e seus fragmentos deslizam levemente para a esquerda e direita (Figura 3.1.3), num movimento de vai-e-vem, criando a sensação de antecipação e expectativa por onde a palavra deverá seguir. A expectativa é quebrada quando os fragmentos seguem direções até então não utilizadas, em sentido oposto, para cima e para baixo da tela. Acompanhando o movimento dos fragmentos de texto, novas linhas cinzas crescem do meio da tela, formando uma grade vertical (Figura 3.1.4). As linhas deslizam para o topo da tela e fragmentos tipográficos são trazidos ao centro, formando o nome do ator Anthony Perkins. A movimentação das linhas paralelas, porém desuniformes, continua ora para cima ora para baixo na tela, carregando o nome dos atores principais do elenco (Figura 3.1.5).



Figuras 3.1.3, 3.1.4 e 3.1.5 - Fotogramas de *Psicose* (1960).

A movimentação descrita estabelece as regras de construção da sequência de créditos do filme. A sequência continua, inteira, a partir da lógica das linhas e do texto seguindo os eixos geométricos X e Y por esta grade invisível criada sob o fundo preto. Ao final da

sequência, as linhas estão formadas na vertical da tela e possuem diferentes tamanhos. Essa imagem é dissolvida em um *fade* de transição para a imagem seguinte, um plano geral da cidade de Pheonix, no Arizona, EUA (Figura 3.1.6), utilizando o recurso da semelhança visual para criar a conexão entre a sequência de créditos e as primeiras cenas em *live-action* do filme.



Figura 3.1.6 - Fotograma do filme *Psicose* (1960)

Apesar de possuir regras claras de construção, esta sequência de créditos é marcada também pela imprevisibilidade, sendo impossível prever os sentidos de movimentação das linhas. Dessa forma, o espectador “participa” de uma espécie de jogo em que tenta antecipar a ação a seguir. A imprevisibilidade das ações cria uma relação direta com o próprio modo de construção do filme e antecipa certos elementos narrativos característicos de *Psicose*, em que o diretor, intencionalmente, entrega um peso maior às pistas que, mais tarde, se revelam pouco relevantes, no intuito de confundir o espectador, lançando a narrativa em direções igualmente imprevisíveis<sup>7</sup>.

O uso da animação e da abstração gráfica em sintonia com a música de Bernard Herrmann sugere uma espécie de sinfonia visual, um espaço onde o áudio e o visual estão realmente conectados, possuindo uma relação de dependência mútua e em escalas iguais. Essa pureza audiovisual faz lembrar a obra do animador escocês, Norman McLaren (1914-1987). A presente pesquisa não conseguiu encontrar bibliografia que sugerisse alguma relação direta da obra do designer com a do animador; entretanto, sabe-se que os dois artistas, mesmo que em seus diferentes contextos, eram contemporâneos e estavam sob influências semelhantes, sendo o próprio McLaren um dos europeus que havia fugido para as Américas com a iminência da Segunda Guerra Mundial. Em 1939, o animador já realizava animações em película

---

<sup>7</sup> Como afirma o professor Heitor Capuzzo (1995, pp. 83 e 84): “Em *Psicose*, esse jogo atinge o requinte de não obedecer às regras. [...] Hitchcock prega uma peça em seu público, que sabe da importância dos detalhes em seus filmes”.

com resultados semelhantes à sequência de Bass, como sua série de formas geométricas animadas para o museu de Guggenheim em Nova York: *Stars and Stripes* (Canadá, 1939), *Dots* (Canadá, 1940) e *Loops* (Canadá/EUA, 1940).

A estética da fragmentação, utilizada nos textos apresentados durante a sequência de créditos de *Psicose*, eleva a palavra para além de sua significação semântica, com sua visualidade também criando novos significados. A ruptura da tipografia em pedaços sugere a ideia de instabilidade, uma representação visual do quadro psicopatológico da psicose em que as pessoas que apresentam esta condição perdem o contato com a realidade e têm o 'Eu' fragmentado em mais de uma persona, sendo este quadro a temática central que define tanto o título quanto o enredo do filme. É importante destacar que a ruptura da tipografia só acontece com os nomes dos principais envolvidos na produção, além dos nomes do diretor, do compositor e o título do filme. Somente os atores têm seus nomes fatiados, uma mensagem escondida que sugere aqueles que, de alguma maneira, serão afetados pela condição da psicose durante o processo. O restante dos nomes e funções creditados na sequência deslizam inteiros pela tela, em tamanhos menores, ocupando os espaços e a função visual das linhas que se movimentam. Ainda é possível fazer a leitura dos fragmentos que formam as palavras como pistas de uma investigação que somente quando são observadas juntas e em conexão podem ser compreendidas.

Pode-se dizer que o contraste é o recurso expressivo mais utilizado por Bass, no sentido de traduzir elementos da narrativa do filme para o espaço da sequência de títulos. Está presente por toda a sequência: na orientação das linhas, horizontal e vertical; no sentido de direção das mesmas, esquerda e direita; nos tamanhos das linhas, curtas e longas; e, também, nas cores da composição, o preto, o branco e o cinza intermediário. O uso dos contrastes sugere o sentido de dualidade presente no filme. Essa dualidade, além de elucidar o estado de esquizofrenia da personagem de Norman, diz também sobre todas as personagens do filme, uma vez que ninguém e nenhum acontecimento são o que parecem à primeira vista. Todos, alguns de maneira mais intensa do que outros, escondem alguma coisa e fogem do sentido previsível e estereotipado que já definiu as personagens de alguns filmes que permearam a História do Cinema.

A partir do contraste entre os elementos utilizados na sequência de créditos é possível fazer a leitura de diversos outros significados dicotômicos, tais como: ordem X desordem; certo X errado; bem X mal etc. Assim, de todas essas relações de contraste, nasce a ideia de conflito – talvez, numa relação direta ao conceito de montagem expressiva de Eisenstein, sugerindo que os planos, quando articulados, se chocam e criam um terceiro e novo significado. Entretanto, assim como as linhas cinzas – que seguem em direção umas às outras, mas que nunca se chocam, apenas se conectam – esse é um conflito que não se vence, sendo uma representação dos conflitos internos das personagens, evidenciando que ninguém apresentado durante o filme é uma coisa ou outra, mas, sim, o resultado de um conflito.

O contraste também é utilizado por Hitchcock, durante todo o filme, com o mesmo sentido dicotômico conflituoso. Um exemplo claro e muito significativo são as cores dos sutiãs que a personagem Marion usa em diferentes momentos da narrativa. Na cena de abertura do filme, quando somos apresentados à personagem, ela usa um sutiã de cor branca e a cena é construída de maneira a nos fazer acreditar numa possível inocência da personagem que parece estar sendo enganada por aquele homem com quem acabara de transar. Enquanto espectadores, construímos uma personalidade para aquela personagem. Mais tarde, Marion aparece outra vez usando um sutiã, agora de cor preta, enquanto faz as malas e decide fugir com os 40 mil dólares do chefe. Do conflito entre os estereótipos de “mocinha” ou “bandida” nasce uma terceira interpretação: a de que, assim como no exemplo de Marion, as personagens do filme são apenas humanas, representadas não no preto ou no branco, mas em tons de cinza e, desta forma, carregam personalidades complexas.

Em determinado momento da sequência de créditos, as linhas percorrem sentidos opostos, para cima e para baixo, dividindo a tela exatamente ao meio – o que sugere não só a dualidade das personagens, mas também a dualidade da própria construção do filme, já que o mesmo é fragmentado em duas partes distintas<sup>8</sup>. A sequência do assassinato de Marion, até o momento em que Norman esconde o corpo da moça, acontece exatamente no meio da exibição e, até então, acreditamos que a responsável pelo assassinato seria, possivelmente, a mãe ciumenta do gerente do hotel. Já na

---

<sup>8</sup> Ainda, de acordo com Capuzzo (1995, p. 84), “a primeira parte de *Psicose* é repleta de informações inúteis. E não há motivo para reclamações: com um único ingresso foi possível assistir a dois filmes”.

segunda metade do filme, outras personagens são introduzidas e, só então, descobrimos o verdadeiro destino da mãe e a condição psicótica de Norman.

A movimentação das linhas ainda é responsável por criar visualidades que possuem semelhanças e fazem referência a diversas cenas de Hitchcock. As linhas em sentido horizontal, ocupando toda a extensão da tela, se assemelham a uma janela com as persianas entreabertas por onde a luz passa horizontalmente e uniforme – um estilo de cortina muito utilizado em filmes *noir* e que sugere uma ideia de *voyeurismo*, uma observação proibida. Logo na cena de abertura, a câmera passeia por um plano geral da cidade de Pheonix e vai se aproximando de uma janela com as persianas quase fechadas, tendo apenas uma fresta aberta, e é por este pequeno espaço que somos apresentados à personagem de Marion, sugerindo ser esta a personagem principal do filme, vivendo uma relação que, por diversos motivos, precisa se manter escondida.

A janela trazendo a ideia de uma observação por entre as frestas está presente por todo o filme. A primeira vez em que vemos a personagem de Norman também é através de uma janela, na cena em que Marion observa uma estranha silhueta em contraluz, na casa dos Bates, acima do hotel. É ainda por uma fresta na parede, escondida por um quadro, que Norman observa Marion no banheiro, antes de cometer o assassinato. A ideia da observação através de frestas também sugere uma limitação, revelando pouco de cada um: não é possível ter certeza de nada, já que as personagens, em certa medida, escondem algo.

Já as linhas que se estendem pela tela no sentido vertical se assemelham visualmente a grades, fazendo alusão a uma prisão ou a uma armadilha. Mais do que apenas predizer o destino da personagem de Norman, essa visualidade representa uma discussão presente em todo o filme: as prisões internas às quais prendemos a nós mesmos. Quando Norman convida Marion para comer em seu escritório, a moça demonstra arrependimento por suas ações do passado, sugerindo que voltaria a Pheonix para tentar resolver o problema no qual ela mesma se colocara. Durante essa conversa, Marion discorre sobre a força das armadilhas subjetivas que criamos para nós mesmos e como, por mais que se tente, é impossível fugir delas. Ao final do filme, quando o médico faz a explanação sobre a condição de Norman para a polícia e a família de Marion, ele sugere que, muito antes de estar atrás das grades, Norman já

estava preso numa condição que nunca iria mudar, pois ele estaria sempre preso à própria mente doente.

Por fim, o ritmo imprimido pela sequência de créditos é também o ritmo do próprio filme. O clima de tensão é estabelecido desde o primeiro minuto. Isso se deve pela música estar presente de maneira muito evidente também em outras sequências do filme, como, por exemplo, quando Marion, pouco depois de fugir com o dinheiro do patrão, acredita estar sendo perseguida pelo policial desconfiado que a encontrara dormindo na estrada e, ainda, na célebre sequência do assassinato no chuveiro do Bates Motel. É possível interpretar a sequência de créditos como uma tradução não só do filme, mas deste momento climático específico. Além da música, existe um paralelo visual entre as linhas que deslizam em um movimento de vai-e-vem pela tela preta durante os créditos e o próprio movimento do assassino que desfere vários golpes repetidos em direção à personagem, sob os acordes agudos da trilha de Bernard Herrmann.

Ainda sobre a sequência do chuveiro, existe o rumor de que teria sido o próprio Saul Bass o responsável pela direção – o que poderia confirmar a relação com a sequência de créditos. Entretanto, é pouco provável que isso seja verdade, pois, apesar de Bass ter a função de “*Pictorial Consultant*”, participando das gravações e ilustrando diversas sequências de *storyboards* do filme, o comportamento rigoroso e autoral de Hitchcock em relação às suas produções impede que se pense em algo semelhante. Questionado por François Truffaut (1932-1984), em “Hitchcock/Truffaut: entrevistas”<sup>9</sup>, sobre as funções desempenhas por Bass em *Psicose*, Hitchcock responde que realmente dera ao designer a oportunidade de dirigir uma cena, mas que a mesma não fora utilizada, por não conter o ritmo esperado. Saul Bass, por sua vez, já afirmou ser o responsável pela sequência do chuveiro. Entretanto, seguindo Horak (2008, p. 21), Bass era também um excelente marqueteiro e sabia muito bem como vender o próprio trabalho. Sua polêmica sugestão em relação à sequência foi feita anos após o lançamento do filme, depois do reconhecimento tardio pela crítica – coincidentemente, faltavam alguns dias para o lançamento do primeiro e único longa de Bass como diretor, *Fase IV: Destruição* (*Phase IV*, EUA/Reino Unido, 1974). Assim, as datas e a personalidade do designer sugerem que a declaração não passou de uma ação de marketing indireto para promover o filme que iria lançar.

---

<sup>9</sup> Cf. TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, Ed. definitiva. S. Paulo: Cia. das Letras, 2004.

### 3.2. *Grand Prix*

Em *Grand Prix*, os melhores pilotos do mundo competem para que um deles se torne o campeão da temporada de Fórmula 1 de 1966. Logo na primeira corrida da temporada, o piloto americano Pete Aron (interpretado por James Garner) se envolve em um acidente e deixa seu colega de equipe, Scott Stoddart (Brian Bedford), gravemente ferido. Banido da equipe, Aron consegue voltar a correr na temporada, ao ser contratado por uma montadora de carros japonesa. Stoddart se recupera o suficiente para também continuar na competição e os dois, além de competirem entre si, ainda competem contra os pilotos da montadora Ferrari, o experiente Jean-Pierre Sarti, (Yves Montand), e seu sucessor na equipe, Nino Barlini (Antonio Sabato).

Segundo Jennifer Bass (BASS e KIRKHAN, 2011, p. 221), seu pai estava se recuperando de uma cirurgia no quadril quando foi convidado pelo diretor John Frankenheimer para desenvolver a sequência de créditos do filme *Grand Prix*. Bass, que ainda não estava completamente saudável, recusou o convite, mas sugeriu ao diretor, com quem já havia trabalhado criando os pôsteres de alguns filmes, uma consultoria com relação à visualidade das corridas. O resultado da pesquisa de Bass foi satisfatório para os dois. O designer acabou voltando atrás, criando a sequência de créditos para o filme e sob sua responsabilidade ainda ficou a direção das cenas de corrida de segunda unidade, bem como a supervisão da montagem das mesmas. Bass também foi creditado como Consultor Visual e Montador do filme.

A sequência de créditos de *Grand Prix* desempenha uma função no filme diferente das funções estabelecidas em *Psicose*. Bass afirma ser possível usar o espaço dos créditos para falar sobre o que ele chama de “O tempo antes”, ou seja, um espaço que pode ser utilizado para expandir o tempo coberto pelo filme (BASS e KIRKHAN, 2011, p. 108). Dessa forma, algumas sequências podem ser interpretadas como uma espécie de prólogo para o filme que antecipa. Sobre essa função diegética num espaço originalmente extradiegético, Bass (apud BASS e KIRKHAN, 2011, p. 108) comenta:

Enquanto eu evoluía e desenvolvia mais e mais sequências de créditos, eu comecei a ver outras oportunidades e outras formas em que as sequências poderiam servir ao filme. Uma sequência de créditos pode servir como um prólogo. Ela pode realmente dizer sobre o tempo antes do filme. Algumas vezes ela pode realmente fazer parte da história.

Sob esse mesmo precedente é possível afirmar que as sequências de créditos inseridas ao final do filme também podem ser interpretadas como epílogos. Um dos créditos de Bass utilizados com essa função foi o realizado para o filme *Amor Sublime Amor*, em que uma câmera passeia por detalhes de um muro pichado pelas gangues apresentadas no filme, onde lemos os nomes dos envolvidos.

Em *Grand Prix*, a sequência de créditos assume uma função clara de prólogo, ao representar os minutos que imediatamente antecedem a largada de uma corrida de Fórmula 1, mais especificamente, o circuito de Monte Carlo, no principado de Mônaco.

O filme é iniciado com um *Overture*, uma abertura musical instrumental que abre a obra. Uma fotografia é exibida na tela, feita a partir de uma câmera subjetiva, localizada na traseira de um dos carros de corrida, capturando em primeiro plano alguns detalhes do carro. Nos planos mais ao fundo, vemos outros carros que tentam se aproximar, além de percebermos, pelas linhas e deformidade da imagem, a velocidade da prova (Figura 3.2.1). Centralizado e com uma tipografia em cor branca, em caixa alta e sem serifa, lemos a palavra “*Overture*” e escutamos uma música composta por Maurice Jarre (1924-2009). A música tem o início marcado por um clima de tensão, seguido por uma sensação de glória. Entretanto, esta sensação passa à medida que o tom da música diminui, ficando mais sóbrio – como se algo ruim fosse acontecer – e, ao final, os sons da vitória voltam a ser ouvidos. O ciclo da música é, por si só, uma tradução de todo o filme que está por vir.



Figura 3.2.1 - Fotograma do filme *Grand Prix* (1966)

O uso do *Overture*, além de sua função já definida na História da Música, pode ter sido empregado no filme, também, enquanto estratégia para que o público de fato assistisse à sequência de créditos que viria a seguir, já que ainda era comum algumas salas de cinema manterem as cortinas fechadas durante os minutos iniciais da projeção.

A música se encerra, a fotografia desaparece em uma transição de *fade* para o preto e o leão rugindo do logo da MGM é mostrado. Em seguida, ainda sob um fundo preto, vemos o texto centralizado em caixa alta e cor branca: “*Metro-Goldwyn-Mayer presents*”. A música de Maurice Jarre volta a tocar e os nomes dos atores principais, bem como o do diretor, são introduzidos um a um dessa mesma maneira (Figura 3.2.2). Um movimento de câmera em *zoom-out* indica que a tela preta era o buraco do cano de descarga de um carro de corrida. O carro é ligado, soltando fumaça, fazendo muito barulho – o que torna a música inaudível – e o nome do filme aparece centralizado no espaço do cano de descarga (Figura 3.2.3).



Figura 3.2.2 - Fotograma de *Grand Prix* (1966)



Figura 3.2.3 - Fotograma de *Grand Prix* (1966)

A sequência é marcada por um ritmo veloz, a partir da montagem rápida que transita entre diversas tomadas de planos-detalhes, *close-ups* e planos médios das várias ações que antecedem uma corrida de Fórmula 1. Em quase cinco minutos de sequência de créditos, são articuladas mais de 100 tomadas diferentes, que aparecem, em alguns momentos, ocupando todo o espaço *widescreen* da tela e, em outros, copiadas e reproduzidas até 74 vezes através de *split-screen*<sup>10</sup> (Figura 3.2.4). O efeito que divide a tela em várias imagens (no caso, reproduzindo velocímetros), além de garantir a velocidade adotada pela montagem, faz refletir a ideia de que todas as ações demonstradas são repetitivas e precisas. Naquele momento antes da largada, todos são iguais e detalhes minuciosos são importantes, tornando este processo inerente aos pilotos e às equipes.

---

<sup>10</sup> “Divisão da tela mostrando, ao mesmo tempo, imagens de acontecimentos separados” (LOPES, 2004, p. 49).



Figura 3.2.4 - Fotograma do filme *Grand Prix* (1966)

Durante os primeiros minutos da sequência, observam-se tomadas rápidas de diversas ações. Os carros são levados até suas posições de largada, os mecânicos fazem os ajustes finais, o público se posiciona nas arquibancadas e observa a movimentação, os pilotos caminham na pista, vestem os capacetes, se preparam e entram nos carros, alguns parafusos são apertados, os pneus são calibrados, a aceleração é testada e o som alto dos motores é tudo que se escuta. Os nomes dos atores coadjuvantes aparecem em *fade* de maneira centralizada, com a mesma tipografia apresentada até agora, mas em tamanho reduzido. Os créditos de composição musical também aparecem centralizados. Durante toda a sequência, os nomes são apresentados em negrito, enquanto as funções são escritas com uma tipografia mais fina. São nesses primeiros minutos que a lógica de construção da sequência é apresentada e a utilização de *split-screen* é estabelecida enquanto parte da linguagem do filme – recurso que vai ser empregado adiante, durante algumas das cenas de corrida. As imagens multiplicadas na tela partem sempre da imagem de uma ação apresentada em tela cheia e em primeiríssimo plano. A multiplicação dessas imagens cria uma nova significação. Os movimentos ali representados são repetitivos tanto por sua especificidade quanto pela quantidade de pilotos que compete em uma corrida. Tudo o que é visto está acontecendo de maneira simultânea, em vários pontos da pista. As telas multiplicadas também criam uma visualidade que sugere a precisão e a simetria daquelas ações apresentadas.

Num segundo momento da sequência de créditos, os planos fechados continuam, mas a montagem diminui o ritmo e agora vemos *close-ups* dos principais pilotos posicionados em seus carros, conversando com suas equipes. Um narrador não identificado começa a falar ao microfone e o som é emitido para o público através de caixas de som. Enquanto observamos os pilotos, o som dos motores dá espaço para o

baixo burburinho do público e para a voz em *off* do narrador diegético que apresenta para o público da corrida e para o espectador os principais pilotos, seus nomes, nacionalidades e históricos como pilotos, além de algumas características de cada um. O recurso do *split-screen* cessa quase completamente. Nesse momento da sequência, somos apresentados às personagens principais do filme. As máquinas, a mecânica, as técnicas e a repetição de movimentos padrões e precisos dão lugar ao humano e às diferenças entre cada uma destas personagens. Stoddart aparece tenso e concentrado; Sarti exhibe confiança; Nino sorri com leveza e Pete demonstra estar desconcertado com as instruções recebidas – o que se confirma quando escutamos um pedaço da instrução passada pelo chefe da equipe. Fotógrafos entram na frente dos carros para conseguir alguma imagem da corrida, enquanto os pilotos fazem os últimos preparativos. Durante esse trecho da sequência, os nomes da equipe técnica envolvida no filme aparecem alinhados à direita da tela.

No terceiro e último momento da sequência de créditos, a quebra da velocidade é ainda mais brusca. O número de quadros por segundo é reduzido a menos que os habituais 24 quadros usados no cinema, deixando transparecer que o movimento capturado pela câmera é, na realidade, uma ilusão criada através de uma sequência de fotografias. Nas imagens, os pilotos, em primeiríssimo plano, colocam os óculos de corrida; os sons do ambiente cessam e agora só ouvimos o som das batidas de um coração. A redução do número de quadros e o som traduzem toda a expectativa e ansiedade que imediatamente antecedem uma corrida, além de fazer parecer que aquele momento, que corresponde a apenas poucos segundos, na cabeça de um piloto pode durar uma eternidade. Os créditos mais importantes voltam a aparecer centralizados na tela. Um som forte de motor acelerando quebra o quase silêncio e também o ritmo lento das imagens. Um piloto levanta a mão, fazendo o sinal de 'ok', e o crédito da direção aparece. A imagem do piloto em sinal de 'ok' se multiplica. Os pilotos se observam através dos retrovisores, apertam as mãos ao volante e aceleram os carros. O público se amontoa e, em uma única imagem um pouco mais aberta, vemos o homem responsável pela contagem da largada, em meio aos carros alinhados. Uma fusão de imagens mostra detalhes do ponteiro do relógio e um dedo pronto para apertar o sinal da largada. O homem faz a contagem regressiva, enquanto a velocidade da montagem aumenta e diversas tomadas são exibidas, quando nos damos conta de que, do mesmo

jeito que a contagem marca o início da corrida, marca também o início do filme para os espectadores.

Em pouco mais de quatro minutos, Bass cria funções para a sequência de créditos que vão além das funções inicialmente pensadas também por ele, de apresentar o tom do filme e ambientar o espectador. Apesar do espaço dos créditos ser essencialmente extradiegético, em *Grand-Prix*, ele colabora com a diegese e não só resume, como também adiciona elementos à narrativa do filme. A sequência é uma das produções do designer que mais exigiu conhecimento de diferentes técnicas cinematográficas – a edição rápida, o uso do *split-screen*, o número de quadros por segundo reduzido são vários recursos e tecnologias empregados que, à época, eram muito inovadores.

A visualidade da sequência de créditos de *Grand-Prix* conversa com todo o filme que antecipa. Como Bass foi responsável pela montagem das cenas de corrida, é possível notar elementos semelhantes entre as sequências. A principal semelhança é o uso do *split-screen* que, durante as corridas, é utilizado para mostrar diferentes pontos de vista, dividindo um mesmo momento e atenção. Logo na primeira corrida, assistimos à prova, enquanto, ao mesmo tempo, assistimos a pedaços de entrevistas dos pilotos que estão correndo. Dessa mesma maneira, na corrida final do filme, acompanhamos as voltas enquanto *flashbacks* da vida de cada um dos pilotos são apresentados (Figura 3.2.5).

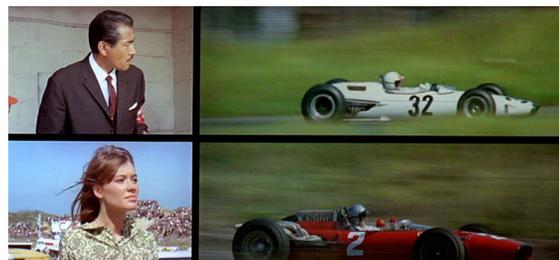


Figura 3.2.5 - Fotograma do filme *Grand Prix* (1966)

### 3.3. A *Época da Inocência*

Ao final dos anos de 1960, depois de criar uma série de sequências de créditos que marcaram a História do Cinema, a produção de Bass passou por um período de hiato que só foi quebrado em 1987, quando James L. Brooks pediu a Bass que criasse uma abertura para seu filme *Nos Bastidores da Notícia* (*Broadcast News*, EUA, 1987). Logo, diversos diretores passaram a procurar o designer já consagrado, para que ele

contribuísse em suas produções. Durante o período de hiato, Saul e Elaine Bass haviam realizado juntos diversos curtas-metragens, que lhes renderam duas indicações e o Oscar pelo documentário *Why Man Creates* (EUA, 1969). Desde então, como já mencionado, todas as produções passaram a ser assinadas pelos dois. O período da retomada da carreira de Bass enquanto designer de sequências de créditos foi marcado também, como o início oficial da carreira de Elaine como designer de sequências.

Elaine e Saul Bass colaboraram em quatro filmes de um dos grandes diretores provenientes da chamada Nova Hollywood, Martin Scorsese: *Os Bons Companheiros* (*Goodfellas*, EUA, 1990), *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, EUA, 1991), *A Época da Inocência* (1993) e *Cassino* (*Casino*, EUA/França, 1995).

Baseado no romance *The Age of Innocence*, escrito por Edith Wharton (1862-1937) – que lhe rendeu o título de primeira mulher a ganhar um Pulitzer de Ficção, em 1921 – o filme de Scorsese, *A Época da Inocência*, retrata a Nova York da década de 1870, através das vidas das famílias pertencentes à aristocracia burguesa. Newland Archer (interpretado por Daniel Day-Lewis), apesar de sua visão crítica acerca dos costumes e tradições vigentes, está prestes a se casar com a jovem May Welland (Winona Ryder) também pertencente a uma importante família aristocrata norte-americana. Entretanto, a prima de May, Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer), acabara de voltar da Europa, fugindo de um casamento opressor e busca ali seus ideais de liberdade. Archer e Ellen logo se encontram em seus pensamentos vanguardistas, o que desperta neles uma paixão que, pelas tradições vigentes e a manutenção das aparências, é proibida de ser levada adiante.

O logotipo animado da distribuidora *Columbia* abre a sequência de créditos de *A Época da Inocência*. O logo em cores, aos poucos, assume uma tonalidade sépia e à imagem agregam-se ruídos característicos de uma imagem antiga. O logo se dissolve no fundo preto e começamos a ouvir uma música, a ópera *Fausto*, de Charles Gounod (1818-1893). Os nomes das produtoras que apresentam o filme, bem como o nome de Martin Scorsese, aparecem em *fade in* centralizados à tela. A tipografia é branca e serifada, menos moderna que as habituais tipografias encontradas na obra de Bass. A tonalidade das letras muda levemente para um azul-claro e se desfaz em *fade out*. O volume da música cresce e, enquanto o nome de Scorsese desaparece, um texto escrito em cor azul, com uma tipografia que emula uma letra manuscrita antiga, se forma no fundo

preto. As palavras são legíveis, mas o texto não pode ser compreendido, já que não está completo – as palavras são utilizadas enquanto imagem.

No centro da tela, entre as letras do manuscrito, aparecem os nomes dos três atores principais, da mesma maneira como os produtores surgiram inicialmente. À medida que os nomes mudam, a matiz da letra do manuscrito se transforma de forma gradual: o nome de Day-Lewis surge em um azul forte (Figura 3.3.1) e, quando o nome de Ryder começa a desaparecer, as letras adquirem uma tonalidade avermelhada intensa. O vermelho se dissolve e fica preto, enquanto o broto de uma flor vermelha surge ocupando grande parte da tela. Com um efeito de *time-lapse* – em que uma grande quantidade de tempo se passa em apenas alguns segundos –, a flor se abre e, em *fade in*, o título do filme aparece com a mesma tipografia já apresentada, mas envolvido numa moldura ornamental desenhada por uma linha branca fina (Figura 3.3.2).

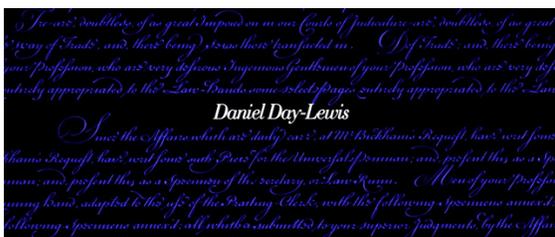


Figura 3.3.1 - Fotografia de A *Época da Inocência* (1993)



Figura 3.3.2 - Fotografia de A *Época da Inocência* (1993)

Novas flores se abrem, através de fusões e do efeito de *time-lapse*. O manuscrito preto se desfaz, enquanto a imagem de uma renda sobrepõe-se à imagem da flor. Uma das flores se abre, ocupando quase toda a tela, e a renda aparece de forma mais evidente, exibindo os nomes de Elaine e Saul Bass (Figura 3.3.3). Os nomes do restante do elenco são listados à esquerda da tela e à direita, sucessivamente. A tonalidade das flores também muda de forma gradual: do vermelho elas se tornam amarelas. Os nomes da equipe técnica principal aparecem centralizados. O tom da música aumenta e a velocidade do desabrochar das flores acompanha o ritmo da música.



Figura 3.3.3 - Fotografia do filme A *Época da Inocência* (1993).

Quando o nome de Edith Wharton, autora do livro que deu origem ao filme, é apresentado, a flor que se abre ocupa a totalidade da tela, tornando-se completamente vermelha, continuando assim durante o restante dos créditos de produção (Figura 3.3.4). O aparelho reprodutor da flor é revelado e o amarelo do pólen se destaca em meio ao vermelho das pétalas. Na música, uma soprano começa a cantar, a imagem da flor se funde à imagem de um Dente de Leão e a tonalidade da tela agora é amarela. A renda se funde à imagem do manuscrito que agora aparece em preto – sua diagramação sugere uma cruz no centro da tela – e, em *fade in*, o crédito de direção surge centralizado (Figura 3.3.5). Um *fade* para o preto e todas as imagens desaparecem. *Fade in* e vemos uma série de flores amarelas artificiais, ao centro lê-se: “*New York City, the 1870’s*” (Figura 3.3.6). Os créditos finalizam quando uma mão puxa uma das flores, com um *zoom-out*, a imagem é aberta e, então, percebemos que aquele é um palco onde está sendo encenada a ópera *Fausto*, que ouvimos durante toda a sequência.

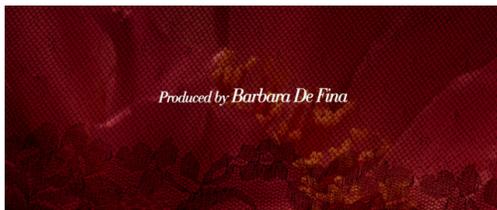


Figura 3.3.4 - Fotograma de *A Época da Inocência* (1993)

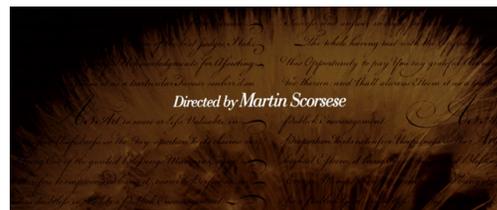


Figura 3.3.5 - Fotograma de *A Época da Inocência* (93)



Figura 3.3.6 - Fotograma de *A Época da Inocência* (1993)

Bass (apud BASS e KIRKHAN, 2011, p. 277) explica que, em *A Época da Inocência*, a intenção era deliberadamente criar uma sequência de créditos ambígua e metafórica. Dessa forma, a sequência serve ao filme, trazendo, através da relação e sobreposição de alguns códigos visuais – as flores desabrochando, a renda e os manuscritos – diversas possibilidades de leitura quanto ao filme. Martin Scorsese (2010), que, ao contrário da maioria dos diretores com quem o casal trabalhou, deixou os designers completamente livres na criação, comenta a qualidade dos códigos utilizados nas sequências desenvolvidas pelos dois:

Essas sequências de créditos não apenas complementavam meus filmes, elas davam a elas outra camada, incorporando os temas e as emoções de uma forma que levava os espectadores ao mistério do filme sem revelar tudo. E, claro, todas as sequências eram diferentes em estilo e abordagem.

São três os principais elementos visuais que aparecem durante toda a sequência de créditos. O primeiro deles, o manuscrito que troca de cor, pode ser interpretado enquanto um elemento que elucida a ideia da tradicionalidade presente no filme. Apesar das palavras serem utilizadas enquanto imagens, a filha, Jennifer Bass (BASS e KIRKHAM, 2011, p. 277) afirma que Elaine retirou o texto de um antigo manual de etiqueta. Entretanto, mais do que o conteúdo semântico, é a forma das letras e sua composição na tela que sugerem a questão da tradição. A mudança de cores, enquanto os nomes dos atores principais mudam, também sugere as diferentes percepções em relação a essas tradições: Daniel Day-Lewis e Michelle Pfeiffer, com suas personagens vanguardistas, aparecem em uma composição azul escura; já na transição entre o nome de Pfeiffer e Winona Ryder, que representa uma personagem cegamente obediente às tradições, as cores do manuscrito se transformam num vermelho intenso. Bass (BASS e KIRKHAM, 2011, p. 277) ainda sugere que o manuscrito, grafado em uma tipografia tradicional do século XIX, é uma alusão à origem literária do filme – a obra original de Edith Wharton, publicada em 1920.

O elemento visual de maior evidência são as flores de diferentes espécies que desabrocham em continuidade. Segundo Bass (2011), as flores foram escolhidas para evocar o romantismo do período Vitoriano em que o filme se passa e, ao mesmo tempo, o movimento acelerado e constante do desabrochar, em fusão, foi utilizado para criar uma sensação de sensualidade que se sobrepusesse à noção de inocência por trás do mesmo período. Apesar de a possível explicação ter sido documentada pelos autores, a leitura de uma obra não se limita às intenções dos mesmos, podendo evocar diversas outras interpretações. Para Scorsese (2010), por exemplo, o movimento sem fim das flores aludiria à ideia do amor e sua capacidade de sempre se renovar.

Mesmo sendo uma obra aberta, a escolha de determinados símbolos e estéticas direciona o olhar do espectador às interpretações possíveis. As flores são consideradas símbolos que possuem diversos significados e um dos mais evidentes estaria relacionado à ideia de atração. Na sequência, as flores surgem pequenas na tela e, aos

poucos, vão crescendo em tamanho junto com a música. Enquanto as flores se abrem, a câmera é atraída e sutilmente se aproxima do centro, evidenciando o aparelho reprodutor da planta, responsável pelo seu cheiro sedutor. As flores e seus movimentos poderiam representar aqui a atração e o desejo em sua forma natural e pura.

As flores são também um elemento de ligação com o próprio filme, presentes durante toda a narrativa. Quando se apresenta a personagem de Daniel Day-Lewis, Archer, a primeira imagem que se vê é a flor natural que enfeita o paletó de seu *smoking*. Quando a narradora fala sobre a relação de Archer e May pela primeira vez – apaixonado pela inocência da moça, ainda intocada pela frieza do mundo –, as flores em seu vestido também ficam em evidência. Além disso, há os diversos arranjos típicos à época espalhados pelos cenários ricamente construídos pela direção de arte do filme.

Apesar das cores intensas, elas são notoriamente artificiais, não correspondendo às cores reais das flores na natureza, e variam em *dégradés* de tons vermelhos para tons amarelos. A dança das flores se abrindo e as cores que se transformam fazem lembrar as primeiras experimentações com cores da História do Cinema, quando Thomas Edison (1847-1931) e Willian K. L. Dickson (1860-1935) pintaram as películas do filme *Annabelle Serpentine Dance* (EUA, 1895), em que uma mulher aparece dançando, movimentando seu vestido largo, enquanto as cores do vestido mudam. Uma das flores, em especial, se assemelha bastante a uma mulher que dança com um vestido armado – o que faz referência também às diversas passagens do filme que ocorrem durante as tradicionais festas e bailes da aristocracia.

O último dos principais elementos visuais utilizados na composição da sequência de créditos são as rendas que, nos momentos em que o manuscrito não está presente, aparecem sobrepondo-se às imagens das flores. Dessa forma, apesar de toda a beleza que imprimem, as rendas são apresentadas enquanto barreiras: só podemos ver as flores, o objeto do desejo, através das rendas. São camadas que aparecem à frente dos desejos e da atração natural representada pelas flores e tentam esconder esta natureza. A renda é apresentada como um instrumento de fingimento. Ela é usada para esconder certos desejos e indiscrições, mas sempre de forma bela, já que, em uma sociedade conservadora, viver das aparências faz parte do protocolo. O fingimento e o fato de se abster dos desejos e da possibilidade da felicidade para se manter como parte de uma sociedade tradicionalista talvez seja a discussão mais pungente do filme –

sintetizada em uma fala da personagem Olenska, explicando a Archer os motivos de sua angústia: “A verdadeira solidão está em viver entre pessoas que querem que você finja o tempo todo”.

Assim como as flores, as rendas também são elementos que aparecem ao longo de todo o filme. Elas são evidentes nos vestidos das mulheres ou ornando os móveis de alguns cenários, mas adquirem uma conotação mais significativa quando a narradora conta que, depois de Archer e May se casarem, mesmo ele estando apaixonado por Olenska, recebem da prima, como presente de casamento, um pedaço de renda – uma possível alusão à ideia de fingimento que a peça evoca através da sequência de créditos.

Mesmo quase imperceptível, o fundo preto da tela, se analisado em relação aos outros elementos visuais, também é capaz de gerar significado. O preto ao fundo cria uma sensação de espaço vazio e evidencia a superficialidade da composição e como tudo é sustentado a partir de camadas rasas, assim como toda aquela sociedade representada no filme. Em determinado momento, Archer admite que sua esposa, May, é como “uma cortina que esconde apenas um vazio”.

A artificialidade de alguns elementos ainda sugere possíveis interpretações e relações com a narrativa: as flores desenhadas nas rendas, a pintura artificial das flores naturais e, principalmente, as flores falsas que iniciam a sequência do filme evidenciam e antecipam a ideia da representação de uma sociedade hipócrita que se sustenta a partir de tradições frágeis, aparências e superficialidades.

A sequência de créditos realizada por Elaine e Saul Bass, funciona enquanto uma composição de elementos visuais e sonoros em que todos os elementos aparecem em equilíbrio; entretanto, apesar da perfeita harmonia, todos são elementos frágeis que podem facilmente se despedaçar. A própria composição realizada pelos designers pode ser interpretada como uma síntese da sociedade apresentada e da discussão de todo o filme, como a narradora resume já nos últimos minutos: “Era um mundo de equilíbrio tão precário que um sussurro poderia destruir sua harmonia”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Saul Bass, em entrevista concedida a Pamela Haskins (1996), existe apenas um problema peculiar em relação à sequência de créditos: numa produção cinematográfica, ela é, geralmente, a última coisa a ser considerada, sendo, muitas vezes, esquecida quando os orçamentos não preveem algo semelhante. Uma sequência de créditos, nos formatos desenvolvidos por Bass, só existe quando um diretor ou um produtor realmente julga importante o uso da mesma. Assim, quando se escolhe fazer uso desse recurso, sua presença em uma produção cinematográfica nunca é gratuita, sendo notável o quanto pode adicionar à forma do filme, criando identidade e auxiliando no processo de imersão do espectador logo nos minutos iniciais. É interessante o paradoxo em que a sequência de créditos se encontra, podendo auxiliar no processo de imersão do espectador mesmo sendo, fundamentalmente, um espaço extradiegético no qual se assume a realidade do filme enquanto ficção. Entretanto, estas sequências, ao mesmo tempo em que explicitam a realidade de uma produção, também podem distrair o espectador desta mesma realidade – o que pode ser considerado incoerente, mas que, mesmo assim, funciona.

A afirmação de Bass está apenas parcialmente correta, uma vez que não existe somente um problema em relação às sequências de créditos – daí, a necessidade de trazê-las para o campo teórico. Por sua natureza idiossincrática, é complicado propor alguma espécie de classificação ou organização em relação a elas – o que pode explicar a falta de um vasto referencial teórico específico sobre o assunto. As bibliografias sobre Linguagem Cinematográfica não abarcam a questão das sequências de créditos e poucos são os artigos específicos existentes, sendo a bibliografia oficial formada por vestígios da História coletados a partir de periódicos sobre Cinema, Design e pelos dois livros citados na pesquisa, específicos sobre a carreira de Saul Bass.

O conceito de *paratexto* proposto por Gérard Genette, mesmo advindo do campo da linguagem verbal, foi adicionado ao presente estudo e transposto ao campo da linguagem cinematográfica por se mostrar capaz de abarcar as diversas particularidades características das sequências de créditos. As três análises realizadas ao longo do terceiro capítulo demonstram essa possibilidade ao apresentarem as sequências de créditos de *Psicose*, *Grand-Prix* e *A Época da Inocência*, embora

completamente diferentes umas das outras, enquanto elemento indissociável e que acompanham o filme ao qual fazem referência. As sequências se apresentam como elementos que, assim como na teoria de Genette, cercam, prolongam e auxiliam os filmes escolhidos como objeto de análise. Através da teoria de Genette, também é possível pensar além, nos diversos outros paratextos que circundam um filme e que, juntos, seriam capazes de criar uma noção de identidade para o mesmo. O trailer, o cartaz, a sequência de créditos, a sinopse são elementos que existem em função do filme, responsivos a ele e responsáveis por, de diferentes maneiras, atrair o espectador num momento anterior ao próprio filme.

Assim como o *paratexto*, o conceito de *tradução intersemiótica* de Julio Plaza foi sugerido por se apresentar enquanto uma possibilidade de trazer a discussão acerca das sequências de créditos para o campo teórico. Seguindo a tipologia sugerida por Plaza, é possível interpretar todas as três sequências analisadas enquanto uma *Tradução Indicial – Transposição* – ou seja, uma tradução em que o objeto criado é percebido junto ao objeto traduzido. Como o próprio Plaza sugere, é possível que as tipologias apareçam de forma simultânea em uma mesma tradução, na sequência de *Psicose*, por exemplo, existem características claras também de uma Tradução Icônica – Transcrição – em que a sequência utiliza elementos gráficos para evocar no espectador sensações análogas às que o próprio filme evoca. Já na sequência de *A Época da Inocência*, é possível identificar uma relação direta com a *Tradução Simbólica – Transcodificação* – que faz uso de elementos simbólicos e metáforas para sugerir diferentes significados para a obra.

Sobre as sequências de créditos, ainda é interessante notar que, assim como a importância, o número de espectadores e a qualidade das produções seriadas para a televisão têm crescido, passando a ser comparadas ao cinema por suas potencialidades e inventividade. As sequências de créditos de produções para TV também acompanham essa tendência e se destacam, despertando a atenção dos espectadores e caindo com facilidade no repertório popular. Talvez, o espaço da TV seja ainda mais adequado ao uso dessas sequências, já que o meio permite que se perceba melhor sua importância: na TV, é de responsabilidade das sequências de crédito revelar a identidade da série, adicionando unidade aos episódios; e a repetição, geralmente semanal, acaba reforçando a identidade na memória do espectador.

Por fim, o processo de pesquisa acabou revelando também um pouco sobre a personalidade de Saul Bass. Apesar da sua importância inegável para a sétima arte, seu brilhantismo, suas habilidades excepcionais com o marketing pessoal e sua estratégia em transformar sua própria identidade como marca acabaram fazendo de Bass uma figura pouco decifrável através da História. De acordo com Horak (2014), tudo o que era publicado a respeito do designer precisava ser aprovado por ele – houve tentativas para que escrevessem biografias que acabaram nunca sendo aprovadas. Dessa forma, fica a sensação de que, além de suas obras, o que se sabe sobre Bass seria fruto da construção de uma personagem que, conseqüentemente, acabou ofuscando nomes de muitos que passaram por seu escritório. Elaine Bass foi uma das poucas quem conseguiu dividir os créditos com o designer e é possível que ela só tenha conseguido este feito por também ser sua esposa – mesmo assim, sugere-se que isto tenha acontecido com alguns anos de atraso. Ainda assim, finaliza-se este estudo, entendendo Bass como um artista inovador com uma visão e responsabilidade para gerir seus instigantes e funcionais projetos, deixando um legado fundamental ao cinema e sua linguagem.

No cinema industrial atual, há ainda filmes que apostam em sequências de créditos marcantes no início, como *Millennium: Os Homens que Não Amavam as Mulheres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, EUA/Suécia/Noruega, 2011), de David Fincher – trabalho (*title sequence*) assinado por Tim Miller, creditado como “*creative director*” – ou *Prenda-me se for Capaz* (*Catch if you can*, EUA/Canadá, 2002), de Steven Spielberg – numa clara homenagem ao estilo de Bass, *title sequence* de Olivier Kuntzel (não-creditado) –, para citar alguns.

Dos parques letreiros do cinema mudo, às significativas rosas ao som de ópera de Scorsese, verifica-se que, assim como outros recursos da gramática cinematográfica que foram sendo aprimorados ao longo da História do Cinema, as sequências de créditos tornaram-se uma poderosa e atraente estratégia para envolver o espectador no ritual mágico da sala escura. Como afirma Heitor Capuzzo (1995, p. 11), referindo-se à filmografia de Alfred Hitchcock: “Analisar sua obra é refletir sobre a própria natureza ambígua do cinema, onde indústria e cultura se entrelaçam em complexas articulações” – o que também se poderia aplicar à obra de Saul Bass.

Com o aprimoramento constante das tecnologias digitais, as sequências de créditos cinematográficos estão cada vez mais elaboradas – ainda que, como já apontado, o objeto aqui escolhido se apresente como coadjuvante no campo da linguagem cinematográfica. Dessa forma, espera-se que este estudo tenha colaborado para a discussão, trazendo-a ao espaço da universidade onde alunos do Cinema, da Animação e do Design possam perceber as sequências de crédito enquanto possibilidade de atuação no campo profissional e, principalmente, apontando a importância das sequências de créditos como elemento funcional à narrativa cinematográfica no cinema industrial, no sentido de envolver e atrair o espectador que se propõe a assistir a um filme, esperando entretenimento e, por que não, alguma reflexão.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.
- BASS, J., KIRKHAM, P. *Saul Bass: A Life in Film & Design*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2011.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005.
- BOXER, Sarah. “Making a Fuss Over Opening Credits; Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One”. In: *The New York Times*, 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/04/22/movies/making-fuss-over-opening-credits-film-titles-offer-peek-future-more-ways-than.html>
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção (2ª Edição)*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- DEREN, Maya. *Revista Devires*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros (2ª Edição). Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2018.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Editora Vega, 1995.
- HASKINS, Pamela. “Saul, Can You Make Me a Title? Interview with Saul Bass”. In: *Revista FILM QUARTELY*, Vol. 50, Nº. 1; 1996. Disponível em: <http://fq.ucpress.edu/content/ucpfq/50/1/10.full.pdf>
- HORAK, Jan-Christopher. *Saul Bass – anatomy of film design*. Kentucky/USA: University Press of Kentucky, 2014.
- KRASNER, Jon. *Applied History and Aesthetics: Motion graphic design*. London: Elsevier Inc., 2008.
- LOPES, Adriana. *Vocabulário para cinema: inglês/português*. S. Paulo: SBS, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SCORSESE, Martin. “Saul Bass’ cinematic art”. In: *Revista Architectural Digest*, 2010. Disponível em: <http://annys.com/screenshots/updates/saul-bass-age-of-innocence-title-sequence-1993/>
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.