Conforme observamos na obra de Glauber, a representação gráfica dos filmes acontece geralmente no momento da distribuição, em função de uma necessidade comercial ou pela imposição circunstancial dos festivais de cinema. A participação do designer, salvo exceções, não é entendida como parte da produção, não há um entendimento específico a respeito desta necessidade de representação por parte da indústria cinematográfica. É sintomática, neste sentido, a falta de obrigatoriedade de crédito para os autores de cartazes e demais materiais de distribuição, sejam eles designers ou não, por parte do STIC (Sindicato dos trabalhadores da indústria cinematográfica).

3. O que significa “cartaz de cinema”?

Nossa intenção neste capítulo é evidenciar aspectos de significação do cartaz de cinema que o diferem das demais modalidades e finalidades a que os cartazes se destinam. Para esta análise nos apoiaremos no que rege a semiótica peirceana e nas noções de cultura e comunicação de massa observadas por Lucia Santaella. É pertinente também nos referirmos a Abraham Moles, por sua contribuição e ineditismo ao dedicar seu livro de 1974 inteiramente ao estudo dos cartazes.

O observador do cartaz, não raro, é um espectador envolto em um universo de múltiplos elementos visuais em constante competição por sua atenção, como é o caso dos transeuntes nos grandes centros urbanos. A este superestímulo e a esta competição pela atenção do decodificador junte-se o movimento, a rapidez e a aceleração crescentes na vida cotidiana em sociedades complexas no contexto contemporâneo.

Contudo, se estas propriedades e incumbências semânticas do cartaz são prementes na contemporaneidade, já o eram também nos grandes centros ao final do séc. XIX, época em que alguns autores como Abraham Moles e Richard Morris situam sua consolidação. O cartaz na forma como o conhecemos surgiu já dependente destas funções de representação imediata e foi, desde sempre, uma peça de comunicação, urbana e representativa da vida social, cultural e mesmo econômica das cidades.

Esse surgimento do cartaz acompanha dois fenômenos surgidos no período, a industrialização e urbanização. As transformações nas técnicas de impressão pela embrionária indústria gráfica também contribuíram para a solidificação do cartaz. Entretanto, foi ao final do final do séc. XIX quando o desenvolvimento da litografia permitiu um salto qualitativo em relação ao que vinha sendo impresso, de forma tipográfica, que o cartaz começou a conjugar suas características artísticas e industriais. O trabalho de artistas como Jules Chéret (1836-1932), filho de um compositor tipográfico e aprendiz de litógrafo, e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que assinou centenas de cartazes para espetáculos de cabarés franceses como o *Moulin Rouge*, reproduzidos por litografia, são emblemáticos deste período. A partir da elaboração projetual, artística, e da capacidade de reprodução destas peças podemos definir os contornos do que hoje conhecemos como cartaz.

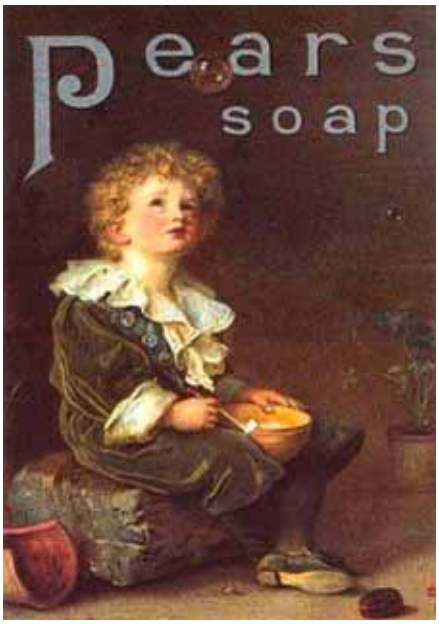

Fig. 36 - Cartaz impresso em litografia para o sabão Pears, reproduzido do livro Design gráfico, uma história concisa *de Richard Hollis.*

> Essa "cromolitografia" permitia a reprodução de toda a gama de tons e cores das pinturas a óleo, como é o caso de *Bolhas* (1886), o famoso quadro de Sir John Milais retratando uma criança (ver fig. 1), que foi comprado pela Pears e utilizado na publicidade de seu sabão. (HOLLIS, 2000).

É talvez o cartaz a peça circunscrita na esfera do design que mais tenha aproximado universos artísticos da construção de um imaginário cotidiano. Essa afirmação encontra respaldo nas primeiras propostas para um museu do cartaz que datam de 1899, ou seja, praticamente contemporânea ao o início da produção em larga escala do gênero (TIMMERS, p.12).

Podemos dizer que o cartaz surgiu como veículo de comunicação e que floresceu sempre onde ocorreu uma proliferação de ideias, no sentido de uma necessidade ou vontade de expressão destas ideias, e de interesses de cunho financeiro, conjugada ao trânsito intenso, ou aglutinamento de pessoas.

Assim, é mais do que natural uma aproximação entre o cartaz e as artes cênicas, uma vez que ambas pressupõem justamente as mesmas condições: uma mensagem a ser transmitida e a existência de uma audiência.

Entre os artistas que exemplificam esta aproximação entre cartaz e espetáculos culturais está o artista Alphonse Mucha (1860-1939). De acordo com seu filho, Ji'rí Mucha (MUCHA, 1980, p.7), houve um episódio bastante emblemático desta aproximação. Na noite de Natal de 1894, o artista fazia um favor a um amigo, corrigindo provas no estúdio gráfico Lemercier, em Paris, quando a famosa atriz Sarah Bernhardt (1844-1923) exigiu de imediato o desenho de um novo cartaz para a peça teatral *Gismonda* da qual era protagonista.

Todos os artistas de Lemercier estavam de férias, então ele pediu a Mucha no

Fig. 37 - Cartaz projetado por Alphonse Mucha para a peça Gismonda*, estrelada por Sarah Bernhardt. (216 x 74,2 cm).*

desespero que cumprisse a tarefa. Uma exigência da "diva", Sarah Bernhardt, não poderia ser ignorada. O cartaz de *Gismonda*, criado por Mucha, revolucionou o design de cartazes. A forma estreita e longa, as cores sutis e a figura pouco menor do que o tamanho natural conferiram ao cartaz uma nota de dignidade e sobriedade que foram bastante apreciadas por sua novidade.

O cartaz ficou tão popular entre o público parisiense que colecionadores subornavam bilheteiras para obtê-los ou simplesmente saiam à noite e roubavam cartazes expostos. Sarah Bernhardt ficou encantada com o cartaz e imediatamente ofereceu a Mucha um contrato de cinco anos para produzir cenários, figurinos e, obviamente, cartazes. Paralelamente, Mucha assinou contrato exclusivo com a impressora Champenois para produzir cartazes.

Um dos períodos em que o cartaz proliferou em função de uma forte motivação para a disseminação de propaganda política foi durante o movimento que ficou conhecido como a vanguarda russa. A vanguarda russa reunia diversas vertentes artísticas e teve seu apogeu em criatividade e popularidade no período entre a Revolução Russa de 1917 e 1932, quando as idéias da vanguarda começaram a se chocar com a intervenção estatal do Realismo apoiado pelo recente estado Socialista. Algumas das figuras notáveis deste movimento incluem o embaixador russo em Weimar, El Lissitzky, o casal Alexander Rodchenko e Olga Rozanova, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, e no cinema, Serguei Mikhailovitch Eisenstein, autor *de O Encouraçado Potemkin*, de quem Glauber foi profundo admirador.

Fig. 38 - Cartaz de Alexander Rodchenko para o filme de 1905, O Encouraçado Potemkim*, 1925, acervo digital The Museum of Modern Art,MoMA, EUA.*

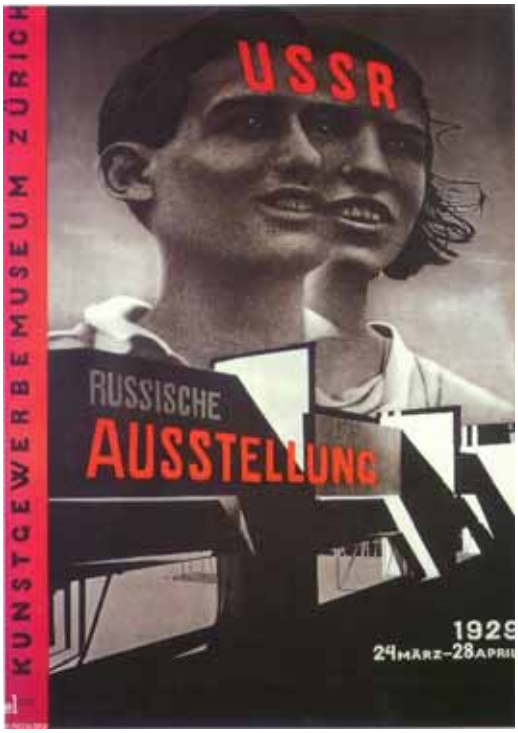

Fig. 39 - Cartaz de El Lissitzky para exposição russa em Zurich, 1929, reproduzido do acervo digital do Getty Research Institute, EUA.

De acordo com Rafael Cardoso (CARDOSO, 2008b), na trajetória do cartaz brasileiro, historicamente, podemos situar o início da produção brasileira a partir dos esforços sanitaristas, ao início do séc.XX, em função deste movimento de saúde pública durante a Primeira República, entre os anos 1910 e 1930. O fortalecimento do cartaz como veículo de comunicação no Brasil está também vinculado ao crescimento das duas maiores metrópoles do país, Rio de Janeiro a partir da década de 1920 e posteriormente São Paulo, crescendo também neste período a produção de cartazes de cunho comercial.

Fig. 40 - Cartaz do Serviço Nacional de Febre Amarela, 1937, acervo Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz.

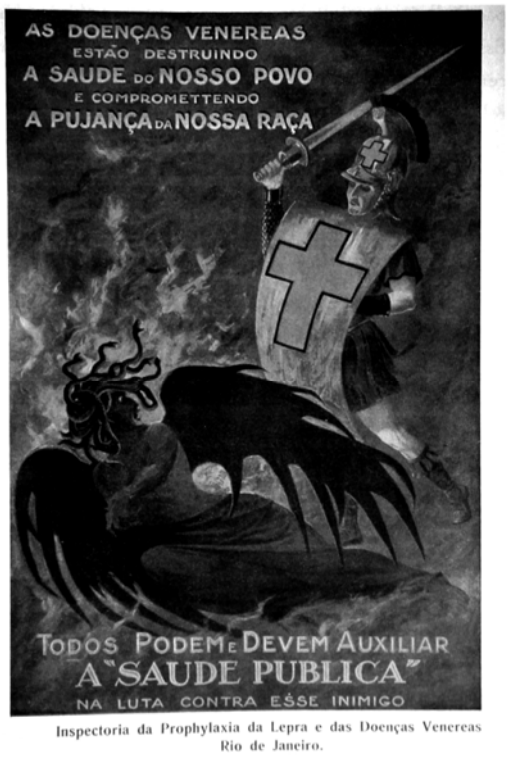

Fig. 41 - Cartaz produzido pela Inspetoria de Profilaxia da Lepra e das Doenças Venéreas, 191?, reproduzido do livro Uma Introdução à História do Design*, de Rafael Cardoso.*

Com o surto de industrialização e o boom econômico que se seguiram ao período da Primeira Guerra Mundial, o Rio de Janeiro e a nascente metrópole de São Paulo ingressaram definitivamente no regime cultural da modernidade. Um sintoma revelador dessa mudança foi o incremento significativo da indústria gráfica nacional, tanto em termos de quantidade quanto qualidade, com destaque para o projeto de livros e revistas. Avoluma-se também, a partir de então, a produção de cartazes de caráter comercial. Em pouco tempo, alcança destaque uma primeira geração de cartazistas renomados, que inclui artistas como Henrique Mirgalowsky, Geraldo Orthof, Ary Fagundes e Fulvio Pennacchi. Em pouco tempo, essa produção se consolida e se eleva ao ponto de levar à realização de exposições de cartazes, algumas das primeiras destas foram realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo

> em 1933. Com o surgimento definitivo de um público de massa, o cartaz passa a se firmar como veículo de comunicação. Nesse sentido, é notável que sua crescente presença na sociedade brasileira entre as décadas de 1920 e 1940 tenha-se atrelado bastante ao desenvolvimento de uma outra *mass media* – o cinema – com uma produção notável de cartazes para anunciar lançamentos de filmes. (CARDOSO, 2008)

Fig. 42 - Cartaz criado por Antônio Maluf para a 1a Bienal de São Paulo, 1951.

No Brasil, é a partir da década de 1950 sob o novo paradigma do concretismo nas artes plásticas e com a abertura de cursos baseados nos moldes alemães da Bauhaus e da Hochschule für Gestaltung, de Ulm, que o cartaz se desenvolveu em moldes projetuais diferindo-se daqueles praticados pelos ilustradores da publicidade. Algumas das peças mais emblemáticas deste período são os cartazes criados por Antônio Maluf (1926-2005) (Fig. 40) e Guilherme Cunha Lima (1926-) (Fig.41).

O consequente advento dos primeiros escritórios de desenho industrial ou programação visual, para utilizar os termos correntes à época, propiciou o aparecimento de cartazes que seguiam preceitos herdados da escola suíço-alemã, de designers como Jan Tschichold (1902-1974) e Müller-Brockman (1914-1996).

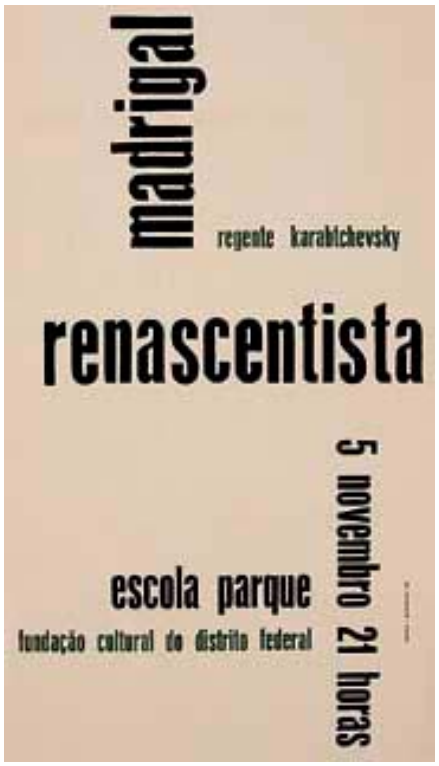

Fig. 43 - Cartaz tipográfico Madrigal Renascentista *de Guilherme Cunha Lima, 1966.*

Paralelamente, nas décadas seguintes, ilustradores, *layout-man* e diretores de arte em agências de publicidade se ocuparam da produção de peças gráficas e cartazes gerando dois universos de produção bastante distintos. Ao final da década de 1980, com a popularização da informática, e da prática do design, outros elementos foram adicionados a esse contexto, como o acesso à informação e à técnica.

Não se pode esquecer que o cartaz só tem serventia quando há algo para ser divulgado. Tradicionalmente, a comunicação por avisos postados em lugares públicos limitava-se a anunciar eventos próximos – em especial, entretenimentos – ou então, enunciados do poder constituído – em especial, decretos públicos. Na sociedade industrial, isto mudou. A separação cada vez maior entre trabalho e lazer, e a implicação concomitante de alguma sobra de dinheiro no bolso de

> cada um para o consumo de supérfluos, abriram toda uma nova dimensão para o cartaz, o qual passou a servir como veículo para anunciar também coisas que se poderia comprar. Esse aspecto publicitário veio se juntar às outras funções tradicionais, transformando-as e criando um novo regime de propaganda (em português, este termo abrange tanto o sentido político quanto o publicitário). De meados do século XIX em diante, a dimensão comercial assumiu uma preponderância nítida e contribuiu para redefinir tanto formato quanto linguagem do cartaz. (CARDOSO, 2008)

O aparecimento do cinema brasileiro, também data das primeiras décadas do séc. XX, e logo ganha contornos de entretenimento de massa, iniciando no Brasil a produção de cartazes com a finalidade de divulgação destes filmes. Os primeiros cartazes de cinema brasileiro nasceram sob a demanda de uma representação de conteúdo imagético. Mais tarde, esta demanda representativa encontrou respaldo na técnica de ilustração com traços realísticos, seguindo o modelo praticado por ilustradores oriundos das agências publicitárias como Jaymes Cortez, Benício entre outros.

A utilização do cartaz na divulgação de uma peça cinematográfica pode diferir em determinadas culturas. É comum a confecção de cartazes do cinema norte-americano vinculada de forma contratual às rígidas cláusulas impostas pelas *talent agencies* que obrigam a dar prioridade à imagem dos astros em detrimento, muitas vezes, do posicionamento conceitual do filme. (AUGROS, 2000, p.132) Foi a publicidade que se encarregou, a princípio, de representar comercialmente a produção cinematográfica e foi com esta finalidade que começou a aumentar o número de folhas utilizadas se para conseguir um impacto visual maior, passando do cartaz simples para o outdoor, que chega, na atualidade, a utilizar 35 folhas de papel no formato 90x 60 cm. (GORDINHO, 1991, p. 100).

Sabedores de uma aproximação possível em relação à evolução das técnicas de impressão de cartazes, não é, entretanto, nossa intenção neste trabalho nos debruçarmos sobre estes aspectos técnicos. Nosso propósito é o de investigar as possibilidades e as tarefas de significação do cartaz, mais especificamente do cartaz utilizado no cinema.

Abordamos o modelo semiótico voltado aqui para o estudo da significação aplicada ao cartaz de cinema na afirmação peirceana, que nos apoia nesta análise.

> Um signo, ou Representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do Representâmen. (PEIRCE, 1977.p. 46)

Para tanto, verificamos na forma de estudos de semiótica e comunicação de massa que as especificidades atribuídas ao cartaz de cinema, poderão determinar sua eficácia na geração de signos possíveis para o filme que representa.

Ao falarmos sobre cartazes e seu alcance como mídia e como suporte de significação, algumas necessidades conceituais de imediato se fazem sentir a fim de que esta demanda de comunicação seja atendida.

> A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido - pois a palavra "estrela", que é um Signo, não é imaginável, dado que não é esta palavra em si mesma que pode ser transposta para o papel ou pronunciada, mas apenas um de seus aspectos, e uma vez que é a mesma palavra quando escrita e quando pronunciada, sendo, no entanto uma palavra quando significa "astro com luz própria" e outra totalmente distinta quando significa "artista celebre" e uma terceira quando se refere a "sorte". (PEIRCE, 1977, p.46)

Tomemos ainda o caso singular do cartaz de cinema. Assim como os primeiros daguerreótipos algumas décadas antes dele, o cinema despertou uma curiosidade e um fascínio incomuns, pois era visto nele uma capacidade de representação "fiel" da realidade material. Ao longo de todo o século XX desenvolveu-se uma idolatria e atenção em torno não somente da produção cinematográfica propriamente dita, mas também este mesmo fascínio se observa em torno da indústria cinematográfica e de seus participantes, produtores, atores, cineastas, gerando mitos do cinema.

O cartaz de cinema desenvolve juntamente com a indústria do cinema um espírito próprio que lhe confere sintomas específicos e o alçam à categoria de símbolo, não mais um cartaz como tantos outros, mas antes um "cartaz de cinema". É nesta instância que opera antes mesmo de ser situado como porta-voz de seu filme.

> É por força de uma ideia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por conexão causal, factual, física, concreta (caso do índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Essa associação de ideias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele. (SANTAELLA, 1998, p.85)

Esta mediação de que Santaella nos fala está intimamente ligada ao fato de o cartaz de cinema estar relacionado ao filme que representa e independentemente de sua trama ou tema é objeto representativo da cultura em que está inserido. No artigo "*Media and Culture from a semiotic point of view*" [19], da mesma autora, encontramos referência de sua convicção a respeito de cultura como sendo fruto da comunicação e, mais contemporaneamente, da comunicação de massa.

Destinado a um público espectador que não raro lhe atribui um status diferenciado de item de "cultura", o cartaz de cinema, diferentemente de um cartaz que anuncie um objeto, os horários de trens etc., pressupõe a transposição do conteúdo imagético de, medianamente, duas horas de trama cinematográfica. Esta modalidade demanda do cartaz

---

19 http://www.pucsp.br/~lbraga/fs_epap_cult.htm

uma capacidade de síntese bastante diferenciada dada à expectativa de representação de um conteúdo complexo por sua abrangência de recursos de som, luz, movimento e fidelidade realística, próprios do cinema. Não raro esta complexidade também se apresenta em termos conceituais.

A complexidade da mensagem semiótica contida em um filme deverá ser traduzida de forma consistente neste suporte gráfico, porém nunca na totalidade de seus aspectos. A escala de importância de determinadas articulações sígnicas contidas no filme deverá ser então organizado de forma hierárquica no cartaz. As características diversas de imagens em movimento operam em uma diversidade de qualissignos estabelecendo uma cooperação entre signos que acabam por determinar uma nova mensagem única a ser sintetizada de forma gráfica no cartaz.

> Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado Qualissigno, Sinsigno ou Legissigno. Um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo.
>
> Um Sinsigno (onde a silaba sin é considerada em seu significado de "uma única vez", como em singular, simples, no Latim *semel*, etc.) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam.
>
> Um Legissigno é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porem a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porem um tipo geral que, tem-se concordado, ser significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Replica. Assim, a palavra "o" normalmente aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada uma de suas ocorrências singulares é uma Réplica. A Réplica é um Sinsigno. Assim, todo Legissigno requer Sinsignos. Mas estes não são Sinsignos comuns, como são ocorrências peculiares que são encaradas como significantes. Tampouco a Réplica seria significante se não fosse pela lei que a transforma em significante. (PEIRCE, 2005, p.52)

O cartaz de cinema é, portanto, um sinsigno, é um signo de si mesmo. Sendo da mesma forma um signo do filme a que representa, é também, legissigno na condição de peça "obrigatória" e privilegiada dentre os materiais que compõem o lançamento comercial do filme, é porta-voz de um conteúdo imagético múltiplo de referências em movimento. Funciona como estandarte de seu filme, no sentido de que é anterior a ele. Vemos antes o cartaz e antecipadamente nos remetemos à temática abordada pelo filme. Sua disposição em frente às salas de exibição se abre como janela para o filme a que iremos assistir e nos antecipa, além do conteúdo da trama cinematográfica, até mesmo a natureza de uma determinada sala de exibição. O cartaz fixado nos dá subsídios para estabelecer expectativas em relação ao gênero do filme e também para a classificação do exibidor, ou da sala de exibição, como sendo comercial, intelectualizado, amadorístico etc. O cartaz de cinema, em escala mais

ampla, é uma representação da cultura e, em alguns casos mais destacados, representativo de uma categoria de produção cinematográfica.

Alguns aspectos do cartaz de cinema nos indicam sua conformação de modo a percebermos este cartaz como sendo indubitavelmente um cartaz de cinema. Seria então, seu formato, a disposição do título do filme, a imagem dos protagonistas, a indicação do diretor, da companhia produtora, do elenco, o *billing block*[20], o logotipo de patrocinadores e eventuais órgãos fomentadores do setor. Assim, temos este caráter de legi-signo, quando experimentamos alguns indicadores deste tipo de cartaz.

Nos últimos anos temos assistido à crescente preocupação no âmbito do design com as formas sustentáveis de produção e descarte. Não é diferente em relação à representação gráfica para a indústria cinematográfica, e novas alternativas vêm sendo avaliadas para que se minimizem os custos ambientais causados pela impressão de cartazes e outros materiais gráficos que compõem a lista de peças de apoio ao lançamento cinematográfico comercial.

As questões inerentes às qualidades de representação do cartaz de cinema por parte do design visual ou gráfico são nos dias de hoje absolutamente coladas também ao questionamento sobre a participação do design nos modelos de construção sustentável da sociedade. O design é convidado não somente a representar o conteúdo do modelo de equilíbrio em oposição ao modelo expansionista, dos quais nos fala Victor Margolin (MARGOLIN, 1998), mas também a ser este modelo materializado. Cabe ao estudo teórico do design apontar diretrizes éticas que norteiem esta produção.

Uma vez elucidada a natureza semiótica do cartaz de cinema, deverão os designers na atualidade se ocupar das novas representações midiáticas para o cartaz de cinema. Pois é notória a necessidade de alternativas para a representação em um novo contexto explicitado por diversos autores no tocante à atuação do design em níveis emocionais e de responsabilidade ecológica. Em seu trabalho sobre a distribuição cinematográfica, Haenz Gutierrez Quintana (2005) se ocupa da promoção de filmes na era digital. Ele traça um importante perfil do aparelho de lançamento e distribuição cinematográfica, que, muito embora sirva prioritariamente à comercialização e ao marketing destas peças, já nos dá mostra de um novo panorama da produção e distribuição de cinema e seus modos de representação.

> Esta etapa da pesquisa consistiu na análise dos sites selecionados visando o alcance de nosso objetivo que é a descrição e compreensão do site de cinema enquanto hipertexto de fins mercadológicos, ou seja, buscamos a determinação do papel da intertextualidade na compreensão dos processos de construção e leitura dos sites de Cinema e a obtenção de respostas para a questão do papel da publicidade face às novas tecnologias... O objetivo do *Hollywood Online* era sustentar e amplificar o efeito “boca a boca”, dotando o público em potencial de uma maneira nova e vantajosa de obter informações sobre os lançamentos da indústria cinematográfica. Assim, o *Hot site* de *Forrest Gump* foi estruturado seguindo o modelo padrão dos kits eletrônicos distribuídos para a imprensa, acrescidos

20 Dá-se o nome de *billing block* aos créditos de fotografia, produção, figurinistas, etc.

> de um jogo interativo. Sabe-se, um kit de imprensa fornece informações que os jornalistas podem usar para escrever matérias, críticas ou resenhas acerca do filme. Entre outros elementos, o material de imprensa é constituído de *press release*, informações sobre *script*, diretor, elenco, aspectos da produção, equipe técnica, trailers, fotos promocionais e cartazes. (QUINTANA, 2005, p.62)

A cada dia cresce a consciência da necessidade de uma representação efetiva que não implique em perdas ambientais. Atualmente, já fazem parte da preocupação por parte das produtoras e distribuidoras de cinema, assim como do design a serviço do cinema, a inclusão de sites e mídias digitais na elaboração do conjunto de peças que acompanham o lançamento e distribuição de seus filmes, diminuindo as tiragens impressas e aumentando o uso de alternativas à impressão em grande escala. Contudo ainda não chegamos a nenhuma alternativa que suplante a magnitude do cartaz de cinema em sua capacidade representativa e sua importância como signo complexo.

4. Análise individual dos cartazes

No capítulo que se segue buscaremos identificar em cada um dos cartazes pertencentes à filmografia glauberiana quais são os elementos formadores dos sentidos e de que maneira o conteúdo imagético e verbal de cada um dos filmes analisados se reflete sobre o suporte gráfico dando origem à sua representação em forma de cartaz.

Faremos isto inicialmente dispondo as informações relativas aos cartazes visando a compreensão e a ampliação das referências aos elementos, colaborando para visualização e contextualização das peças gráficas. Forneceremos imagens de todos os casos estudados, com uma elucidação em relação às dimensões, número de cores, processos de impressão, tipo de papel etc. sempre que possível e pertinente.

É importante também a padronização da nomenclatura em relação às cores e referências de tipos de papel utilizados nas impressões. Assim, quando nos referimos às cores básicas de quadricromia estabelecemos como termo comparativo a escala Europa para o cian, magenta, amarelo e preto conforme apresentadas pela palheta da ColorSet. Estabelecemos o paralelo de cores especiais (*spot colors*) com o padrão Pantone Solid Coated. Não podemos deixar de considerar e registrar o desgaste sofrido pelas cores em função da ação do tempo e registramos para fins de análise a atual situação em que se encontram os originais.

Quando nos referimos ao tipo de papel estabelecemos uma aproximação com o padrão encontrado em gráficas brasileiras na atualidade. Note-se que o que abastecia o parque gráfico à época muitas vezes não encontra correlato no fornecimento atual, portanto, nos apoiamos no fornecimento padrão das indústrias Suzano como termo comparativo.

Ao tratarmos individualmente da análise dos cartazes, o faremos em comparação ao conteúdo elaborado e contido na temática de cada um dos filmes. Consideramos, para fins desta análise individual, os cartazes como referentes a uma trama cinematográfica que o antecede e da qual cada cartaz pretende ser portador de significado. Serão verificadas as matrizes da linguagem e pensamento em suas articulações, descartadas as matrizes sonoras não constantes no âmbito dos cartazes.

Conforme anunciado em capítulo anterior procederemos à análise nos utilizando da semiótica de extração peirceana, considerando a gramática especulativa apresentada por Peirce (1931) como instrumental e de acordo com o método de análise demonstrado por Lucia Santaella (2005c) e com a aplicação deste método conforme apresentado por Niemeyer (2003). Iniciamos nossa análise em nível sintático, na relação instrumental conforme a primeira tricotomia dos signos. Seguimos para análise em nível semântico, na relação objetiva, conforme a segunda tricotomia, e por fim analisamos a relação interpretativa, em nível pragmático, segundo possibilidades desta terceira tricotomia.

4.1. *Barravento*

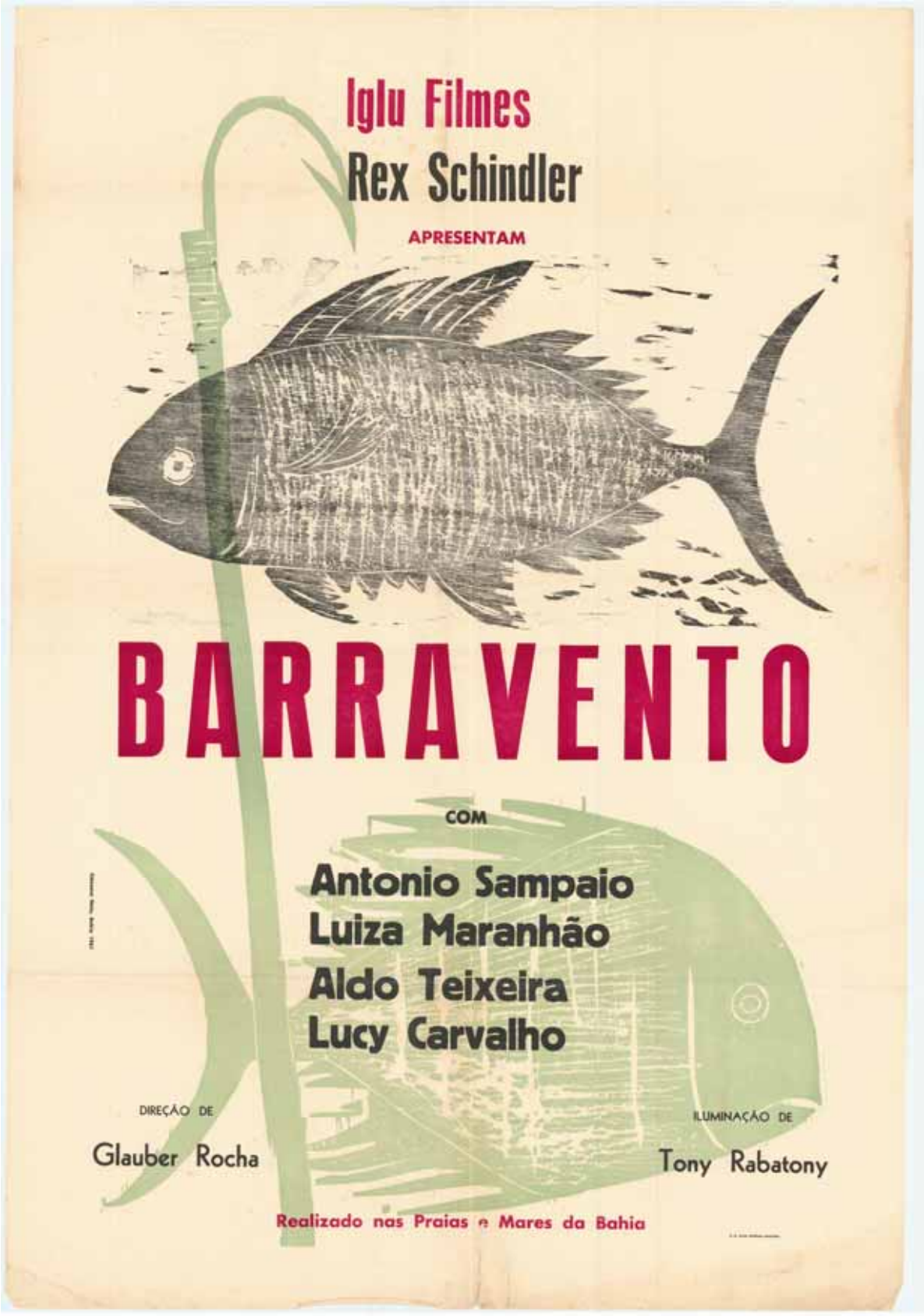

Fig. 44 - Cartaz do filme Barravento*, acervo Tempo Glauber.*

4.1.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *Barravento*:

Autoria: Calasans Neto
Assinatura: Calasans Neto
Formato: 72,5 x 99,5 cm (refilado)
Tipo de Impressão: Tipográfica
Gráfica: S.A. Artes Gráficas
Número de cores: Três cores (preto, verde, vermelho)
Papel: Offset, rústico e de tonalidade amarelada
Gramatura: 180gr.
Observações: Assinatura vertical no lado esquerdo do cartaz.

Sinopse

"Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A volta de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário dos pescadores da aldeia que vêm a rede arrebentada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar a rede de pesca. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indispõe contra o Mestre, mediador entre os pescadores e o dono da rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedidos na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contra o misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anuncia o "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre o renega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade." **21**

Antes do letreiro de abertura do filme, são exibidas cartelas contínuas com o texto a seguir:

> "No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de "xaréu", cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo êste povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a ex-

21 http://www.tempoglauber.com.br/f_barravento.html

ploração com a passividade característica daquêles que esperam o reino divino. "Yemanjá" é a rainha das águas, "a velha mãe de Irecê", senhora de mar que ama, guarda e castiga os pescadores. "Barravento" é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados nêste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos, contudo existem.

"Barravento" foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de "Buraquinho", alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem á Prefeitura Municipal de Salvador, ao Govêrno do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aquêles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores a quem êste filme é dedicado". (cartelas iniciais do filme *Barravento*)

Fig. 45 - Letreiro de abertura do filme Barravento.

Autoria do Cartaz

Calasans Neto, autor deste cartaz para o filme *Barravento*, foi amigo de Glauber Rocha desde a infância e um dos mais importantes gravuristas brasileiros. Tendo sofrido de poliomielite aos sete anos de idade, ficou com algumas sequelas de locomoção, sem, entretanto, nunca ter se rendido à condição de deficiente. Cresceu brincando e convivendo normalmente com as outras crianças e, entre os amigos, foi Calasans Neto o primeiro a comprar e dirigir o próprio carro. Ao longo de sua carreira como gravurista e artista plástico, Calasans Neto obteve reconhecimento da crítica internacional.

4.1.2 Análise do Cartaz de *Barravento*

O Cartaz de *Barravento*

O cartaz em questão mede 72,5 cm por 99,5 cm centímetros, e foi produzido tipograficamente, utilizando ilustrações em xilogravura, como era do costume de artistas baianos do período como, por exemplo, Carybé, Genaro de Carvalho e Mário Cravo.

Este cartaz utiliza, em suas ilustrações, a técnica da xilogravura que Calasans Neto dominava com maestria. O cartaz foi impresso em base de papel rugoso de cor bege muito clara, capaz de confundir-se com a cor da ação do tempo sobre o papel. Foram utilizadas três cores de tintas diferentes, sendo o preto e o vermelho da tipografia, aplicadas sobre um verde luminoso como terceira cor.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

O cartaz em questão possui aspectos qualitativos de primitividade aliados a uma suavidade que se apresenta por meio da cor verde de nuance clara e sutil, que quebra o tom pesado da combinação de vermelho e preto. A tonalidade amarelada e o aspecto rugoso do papel têm uma qualidade que se pode dizer arenosa e confere aspectos de rusticidade ao cartaz. As figuras dos peixes e do instrumento de pesca, ilustrados em xilogravura, são representativos destas qualidades rústicas bem como as cores vermelha e preta que também contribuem para este aspecto primitivo.

O cartaz divide-se em dois planos principais equilibrados e divididos horizontalmente pelo título *Barravento* composto em caixa alta e que por sua cor, densidade e proporção em relação aos demais dizeres, forma uma barra vermelha nesta divisão. Contudo, a centralização na página dos créditos de apresentação e elenco e das ilustrações dos peixes, organiza o cartaz em quadrantes, formando um eixo vertical, este sim, cortado pelo título. Apesar do uso de tipografia ser de uma variante da Helvética, apenas com uma pequena variação na letra "R". As cores reservadas a esta tipografia nos remetem às cores designadas pelo candomblé para o orixá Exú.

O instrumento de pesca chamado “puxador” ou “gancho bicheira” está situado à esquerda e inclinado a um ângulo de cerca de 5 graus. A ilustração do gancho, estando ancorada na extrema esquerda do texto “Realizado nas praias e mares da Bahia”, leva o olhar de volta ao início alto do cartaz e seu gancho voltado para o centro reforça a leitura do alto para baixo e da esquerda para a direita. A ilustração do peixe preto rodeado por traços do entalhe ilustrando o mar, juntamente com os créditos de apresentação, na parte superior do cartaz, equilibra-se em função do bloco de texto formado pelos créditos de elenco, também em preto e em negrito, na parte inferior do cartaz. Ao contrário da ilustração do peixe preto na metade superior, a do peixe verde, bastante mais suave, aparece por de traz do texto e sua sutileza funciona quase como uma “marca d’água”. Entretanto, suas dimensões ajudam os créditos de elenco no equilíbrio entre plano superior e inferior no cartaz.

Aspectos singulares (sin-signo):

Em relação aos aspectos singulares que particularizam nossa experiência ao entrar em contato com o exemplar do cartaz do filme *Barravento,* percebemos imediatamente que as dimensões do cartaz apresentam-se de maneira impactante e ao mesmo tempo frágil. Dizemos ser impactantes não somente seu tamanho imponente, mas também pela fragilidade de seu estado de conservação, pois, é evidente o seu desgaste mesmo frente aos esforços de preservação deste documento. Este cartaz tem a singularidade de trazer as marcas do tempo, como manchas e pequenos rasgos, que somadas ao aspecto rugoso do papel reforça a ideia de rusticidade. Algumas marcas dos veios da madeira no entalhe dos peixes e os sinais de que este exemplar já foi um dia dobrado, torna única e mais emocionante a experiência de contato com o cartaz. A composição dos peixes em direção antagônica evidencia a ideia de conflito e divergência, sendo um que poderíamos vincular à cor preta, e outro, que vinculamos ao verde do mar. O uso da ilustração de um "puxador" neste cartaz reforça a ideia de luta pela sobrevivência tanto pela pesca da qual a aldeia tira seu sustento quanto pela luta entre os protagonistas da trama. A superposição das tintas que evidenciamos anteriormente como caráter qualitativo aparece aqui de forma singular e reforçada pela experiência presencial com o cartaz (ver item A da figura 44).

Fig. 46 - Detalhe da gráfica no cartaz de Barravento*, acervo Tempo Glauber.*

Aspectos de lei (legi-signo):

Observamos que a produção deste cartaz ocorre de acordo com algumas convenções que ressaltamos como sendo aspectos de legi-signo de acordo com a primeira tricotomia peirceana. Fechamos esta relação instrumental, em nível sintático, descrevendo tais aspectos. São eles: as dimensões convencionalmente estipuladas acima dos 60x90 cm para cartazes de cinema, a disposição privilegiada do título da obra cinematográfica, o posicionamento, no alto e ao centro, do nome dos produtores e ou distribuidores convencionalmente centralizado ao alto do cartaz "apresentando" o filme. A obrigatoriedade do crédito de direção, elenco, etc. O sincretismo religioso decorrente da proibição aos cultos africanos vinculou Exú à figura do diabo cristão ou satanás, daí a associação, no imaginário popular, ao maléfico representado nesta combinação de vermelho e preto.

Fig. 47 - Detalhe da assinatura no cartaz de Barravento*, acervo Tempo Glauber.*

O Objeto:

Aspectos icônicos:

Fig. 48 - Imagem de um espécime de Xaréu Preto.

Os aspectos icônicos deste cartaz simulam eficazmente o conteúdo da trama por meio de dois elementos principais. Em uma instância de primeiridade, através da imagem dos peixes, que segundo nossa consulta à coordenação de pós-graduação em ciências do mar da Universidade Federal da Bahia, trata-se inequivocamente de duas representações do Xaréu. Existem mais de uma espécie de Xaréu, tais como o Xaréu Preto, o Branco etc. Esse nome é o vulgar da espécie *Carax hippos* da família *Carangidae*. A imagem destes peixes no cartaz representa em realidade os próprios peixes. Com isso se referem diretamente ao filme, no qual esses peixes aparecem e desempenham um papel bastante relevante para o desenvolvimento da trama. Ainda em primeiridade, a imagem do equipamento a que chamamos de “puxador”, ou “gancho bicheiro” e que é, na realidade, um instrumento com uma das pontas em forma de anzol, genericamente utilizado por pescadores daquela região para diversas tarefas relativas à pesca; tais como, içar peixes maiores ao barco, para fisgar peixes que se debatem muito, ou mesmo ajudar no atracar de embarcações. Este tipo de equipamento é também chamado nas comunidades pesqueiras de “bicheira”, ou “gancho bicheira”, ou ainda “bicheiro”. A imagem deste “puxador” ou “bicheira”, além de retratar o próprio instrumento de pesca, já pressupõe, em uma instância segunda, a metáfora do conflito, da luta pela sobrevivência. Em uma instância de terceiridade a diagramação do cartaz em que os peixes são dispostos em direção oposta, de forma antagônica. O desenho esquemático deste cartaz divide em pla-

nos, superior e inferior, onde se encontram estas ilustrações dos peixes, preto e o verde respectivamente, e são atravessados pelo “gancho” ou “puxador” inclinado a 5º que os sobrepõem e cuja extremidade aponta a ilustração do peixe preto superior como que a fisgá-lo.

Fig. 49 - Imagem de três tipos de “gancho bicheira” vendidos atualmente em casas de pesca. Bicheira retrátil (esquerda), 50 cm (cento) e 1m (direita).

Aspectos indiciais:

Alguns traços indiciam a produção deste cartaz, podendo dar pistas em relação a sua produção e ser percebidos ainda hoje neste cartaz. O principal aspecto indicial são as marcas deixadas pela a ação do tempo sobre o papel, indício de que foi produzido há décadas. O segundo são os vestígios deixados pela tinta em sobreposição. É possível perceber vestígios no cartaz original tanto das manchas do tempo quanto da sobreposição das cores. (ver itens A e C da figura 44).

Aspectos simbólicos:

Os elementos de caráter simbólico neste cartaz são diversos e alguns de natureza icônica (símbolos icônicos) e jazem na identificação subjacente ao próprio signo. Podemos entender a ilustração dos peixes como sendo, um convencional, símbolo de mar. E estes peixes, quando ilustrados junto a um “bicheiro”, como sendo um índice da pesca. A orientação contrária das ilustrações dos peixes, como que duas setas seguindo direções opostas é símbolo da oposição entre as personagens centrais. E a figura do gancho cruzando os planos do cartaz, um símbolo de luta; por entendermos a convenção de que um instrumento cortante relacionado ao trabalho braçal de uma determinada comunidade, quando disposto inclinado e cruzando outro elemento relativo a essa mesma comunidade, é símbolo universal de luta revolucionária. A técnica da xilogravura como sendo um símbolo, mais indicialmente orientado, do cenário artístico baiano no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, período relativo à produção de *Barravento.*

Gostaríamos apenas de evidenciar os créditos do cartaz como símbolos indiciais de sua produção. Observamos também a frase “Realizado nas Praias e Mares da Bahia” como expressão simbólica das locações onde o filme se realiza. Entendemos ainda o título “Barravento” como subjacente ao conceito da mudança conforme definição do dicionário Aurélio: **Barravento** - Substantivo masculino - 1.Bras. Rel. Estado de perturbação e ansiedade que domina a filha-de-santo antes de bolar 3. [Var.: **barlavento**.] **barlavento 1** [Do esp. barlovento, poss. do fr. par le vent.] Substantivo masculino. Mar. 1. Direção de onde sopra o ven-

to. 2. Bordo da embarcação voltado para a direção de onde o vento sopra. [Antôn.: sotavento.] barlavento 2 [Var. de barravento, com infl. de barla-vento (1), poss.] Substantivo masculino. 1. Bras. Rel. Barravento. **Barlaventeador** (ô) [De barlaventear + -dor.] Adjetivo. 1.Que barlaventeia. **Barlaventear** [De barlavento1 + -ear2.] Verbo intransitivo. 1. Avançar (o navio) para o lado de onde o vento sopra; seguir para barlavento. Verbo pronominal. 2. Pôr-se a barlavento de outro navio ou de alguma ilha.

Fig. 50 - Detalhes do cartaz do filme Barravento*, acervo Tempo Glauber.*

A) Detalhe da superposição de tintas
B) Crédito de Calasans Neto
C) Detalhe do desgaste do papel
D) Crédito da Gráfica

O Interpretante:

> *... o signo é algo (qualquer coisa) que é determinado por alguma outra coisa que ele representa, essa representação produzindo um efeito, que pode ser de qualquer tipo (sentimento, ação ou representação) numa mente atual ou potencial, sendo esse efeito chamado de interpretante.(SANTAELLA, 1998, p.39)*

Podemos enumerar algumas das possibilidades de interpretação contidas neste cartaz de *Barravento*, contudo, sem nunca esgotá-las, pois conforme anunciamos acima este efeito pressupõe nossa experiência prévia e continuada em relação ao filme e seu cartaz. Isto posto, desdobramos nossa experiência e podemos dizer que o caráter remático desta, nos traz uma impressão de rusticidade e primitivismo aliado a uma calma inquietante como que um perigo à espreita, implícito e misterioso, de forma a caracterizar uma calmaria antes da tempestade. Neste cartaz, também a superposição das cores nos remete a uma superposição de verdades e a uma superposição de culturas geradora dos conflitos presentes no filme, onde o vilão Firmino retorna à aldeia confrontando os hábitos dos pescadores.

Se em um primeiro momento, estas sensações de obscuridade e profundidade reforçam as impressões de mistério e conflito. Estas impressões particularizam-se para nós quando, comparados cartaz e conteúdo fílmico, reafirmamos estas mesmas impressões que denotam (dicissigno) da materialidade destas sensações correlatas. A figura do “puxador”, ou “gancho bicheira”, tal como eram os fabricados manualmente com corda e madeira por pescadores artesanais à época do filme, faz um correlato com as lutas de libertação do povo oprimido explicitado pela trama cinematográfica. Há também algo de místico e ameaçador na superposição das cores e que pode aludir tanto às crenças religiosas da aldeia, algo que está oculto como a vontade dos orixás que os regem, quanto à profundidade das águas ou a superposição de culturas, conforme descrito acima. A própria palavra “barravento” permite uma dúbia associação, pois significa igualmente, de acordo com o dicionário Aurélio, um estado de perturbação anterior ao transe mediúnico e o vento de proa que, de acordo com velejadores do Iate Clube do Rio de Janeiro, costuma anteceder as tempestades. No filme *Barravento*, ambas as noções de perturbação iminente encontram-se descritas de forma central no conteúdo da narrativa.

Podemos então argumentar inequivocamente que as formas de impressão dos cordéis que contam as histórias de forma primitiva no litoral baiano são correlatas à qualidade das ilustrações deste cartaz. Tais ilustrações exercem, intencionalmente, uma forte influencia na percepção de rusticidade. Que o papel desgastado pelo tempo, complementa a percepção de primitividade, de rusticidade, e até mesmo de ancestralidade, já iniciada pela escolha de um tipo de papel rugoso.

Conclusão:

Diante dos aspectos acima analisados, podemos avaliar que este cartaz contempla aspectos determinantes contidos na narrativa do filme *Barravento*. Podemos relacionar alguns

destes aspectos como sendo, as qualidades de rusticidade e de primitividade presentes nas ilustrações em xilogravura e no papel rugoso; as diversas representações de conflito, seja pelo esquema diagramático antagônico, seja pela associação, no senso comum, das cores preto e vermelho ao conflito de cunho religioso, os símbolos icônicas da pesca do Xaréu, o gancho bicheira representativo da luta pela sobrevivência etc. Estes aspectos não pretendem esgotar as possibilidades interpretativas do cartaz, porém referem-se inequivocamente aos temas tratados no filme *Barravento.*

Ainda que as possibilidades interpretativas sejam múltiplas para múltiplos intérpretes, entendemos que todos os elementos dispostos no cartaz, da maneira como ocorrem, são relativos à trama resistindo aos variados julgamentos do *percipuum*.

4.2. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

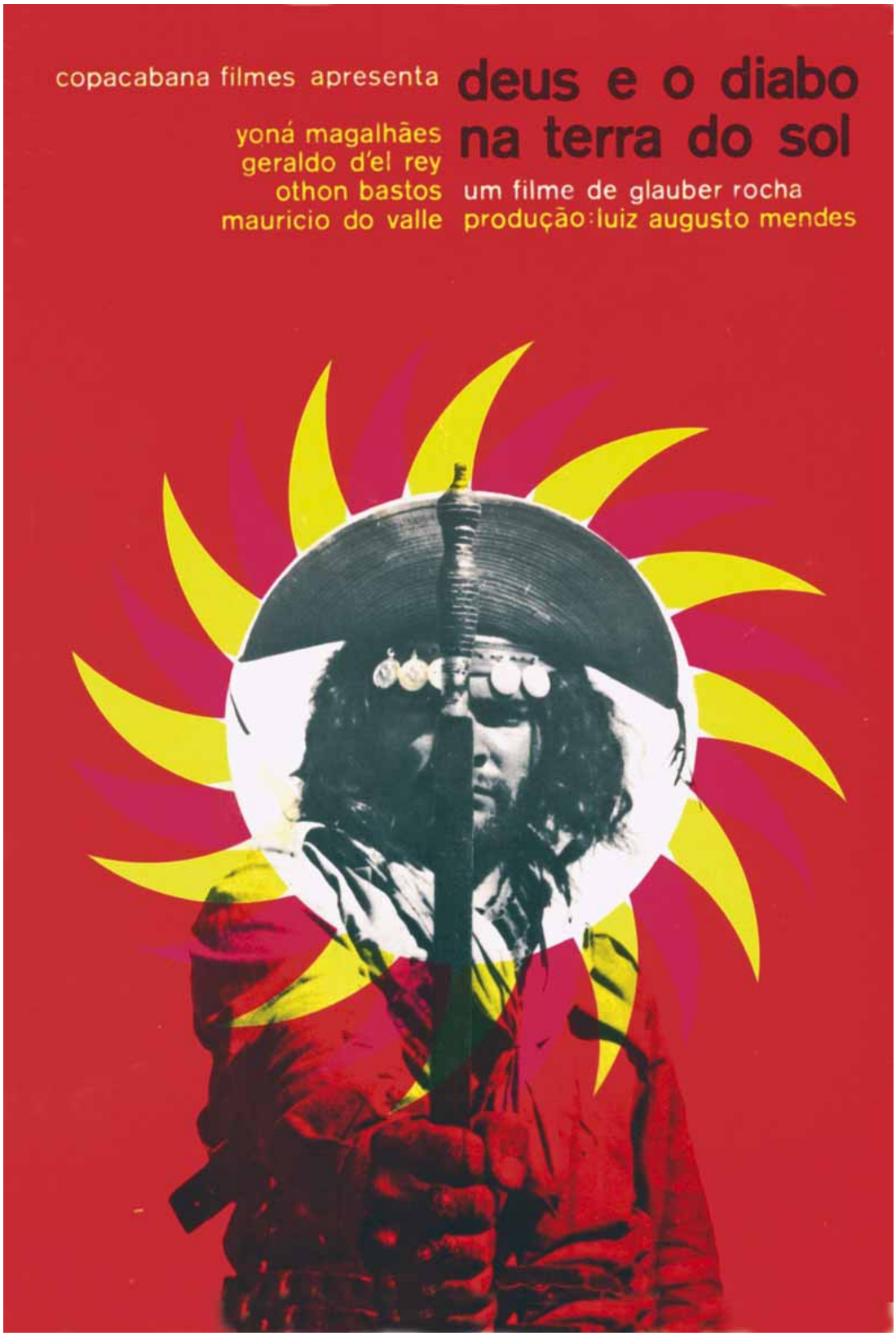

Fig. 51 - Cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acervo Tempo Glauber.*

4.2.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Autoria: Rogério Duarte
Assinatura: Rogério Duarte
Formato: 75x110cm
Tipo de Impressão: Offset
Número de cores: Três cores (preto, amarelo, magenta)
Papel: Offset, rústico e de tonalidade amarelada
Gramatura: 180gr.
Observações: Assinatura na horizontal, no canto inferior direito do cartaz. A tipografia ilustrada originalmente em xilogravura, apresenta as ranhuras da madeira.

Sinopse

No sertão do nordeste brasileiro, vivem Manuel (Geraldo Del Rey) e sua mulher Rosa (Yoná Magalhães), camponeses pobres que são explorados por Moraes (Milton Rosa), um coronel local e grande proprietário de terras. Humilhado por Moraes, Manuel mata o patrão e foge com a mulher.

O casal encontra refúgio com o beato Sebastião (Lídio Silva), uma espécie de líder religioso, conhecido por "beato, o Santo", que promete aos pobres o paraíso sobre a terra. Entretanto, ao vê-lo sacrificar uma criança, Rosa mata-o e o casal é, mais uma vez, obrigado a fugir.

Ao encontrar o famoso cangaceiro Corisco (Othon Bastos), este lhes oferece refúgio. Corisco se diz um defensor incansável dos pobres e um inimigo jurado dos ricos. Corisco não invoca Deus, como fazia "o Santo", mas também viola, mutila e assassina. Manuel compreende, então, que Sebastião e Corisco são os dois lados de uma mesma violência, exercida em nome de Deus ou em nome do Diabo.

Ele pensa em matar Corisco, mas sua mulher, influenciada por Dada (Sônia dos Humildes), esposa do cangaceiro, faz com que ele desista da ideia. É Antônio das Mortes (Maurício do Valle), um mercenário a mando dos coronéis e da Igreja, quem mata Corisco, como teria feito com Sebastião, se Rosa não tivesse se adiantado.

Sobre o filme

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um longa-metragem (125 minutos) ficcional rodado em 35 mm, preto e branco e teve seu lançamento no Rio de Janeiro em 10 de julho de 1964 .

O filme reúne nomes como Paulo Gil Soares (1935-2000) fazendo assistência de direção, letreiros de Lígia Pape (1927-2004), direção de fotografia de Waldemar Lima.

A luz no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é contrastante, a aridez do sertão, percebida de uma maneira rústica como é a literatura de cordel em que Glauber buscou inspiração para contar esta estória que Alberto Moravia sintetizou da seguinte forma:

> "O argumento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou

misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel, Lampião e Corisco, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista). O vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração de que é vítima por parte do coronel Morais e mata-o durante uma briga. Foge com a esposa Rosa da perseguição dos jagunços e acaba se integrando aos seguidores do beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo, que promete a prosperidade e o fim dos sofrimentos através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Ao presenciar o sacrifício de uma criança, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Mortes, a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, extermina os seguidores do beato. Em nova fuga, Manoel e Rosa se juntam a Corisco, o diabo loiro, companheiro de Lampião que sobreviveu ao massacre do bando. Antônio das Mortes persegue de forma implacável e termina por matar e degolar Corisco, seguindo-se nova fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar" 22.

4.2.2 Análise do Cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

O Cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

O cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* impressiona à primeira vista por suas dimensões, tem 75 centímetros de largura por 1 metro e dez de altura e a porosidade de seu papel fosco, um tipo de papel jornal de gramatura alta por volta de 180 gramas. Esta gramatura alta permitiu a sobreposição das tintas amarela e magenta sem retículas, com impressão a traço, resultando no vermelho intenso que todos que o viram capazes de trazer na memória. A outra cor utilizada é o preto na foto do Capitão Corisco (chamado no filme pelo primeiro nome, Cristino, por sua mulher Dada) e na tipografia em que somente observada muito de perto se percebem as ranhuras da madeira como nos títulos da literatura de cordel, originalmente impressas em xilogravura. Este cartaz foi impresso em três cores, o amarelo, o magenta e o preto. No canto inferior direito, observa-se vazada, a assinatura de Rogério Duarte.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

O aspecto qualitativo mais evidente em uma condição de primeiridade é o vermelho intenso (100% magenta e 100% amarelo) que serve de fundo ao cartaz em traço contínuo, obtido através de uma superposição da cor magenta e do amarelo. A composição centralizada de um elemento em forma de sol que emoldura o rosto do cangaceiro Corisco, também no eixo central e empunhando uma espada no sentido vertical, também centralizada. A tipografia utilizada no cartaz é uma Helvética impressa em off-set que reproduz seus tipos originais

22 Alberto Moravia, trecho de artigo no semanário L'Espresso, 16/08/64, Roma

ilustrados em xilogravura, mantendo os veios da madeira. Ou seja, uma família tipográfica suíça em sua tradução na caatinga baiana.

Aspectos singulares (sin-signo):

Fig. 52 - Desenho esquemático do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

A popularidade alcançada por este cartaz ao longo de seus 45 anos de existência faz com que o contato com o original seja uma experiência singular. É particular a este cartaz a diagramação centralizada, a tipografia ilustrada por xilogravura, o tipo de papel poroso e a sobreposição das tintas de baixa densidade. Encontramos no canto inferior direito a assinatura de Rogério Duarte, vazada nos filmes amarelo e magenta.

Aspectos de lei (legi-signo):

Os aspectos de legisigno contemplados por este cartaz incluem as dimensões acima dos 60x90 cm, os créditos, o título em posição de destaque, muito embora sem a mesma evidência dos títulos dos cartazes anteriores. De certa forma a imagem do personagem Corisco de forma central em evidência refere-se à prática de que a imagem do protagonista deva estar em destaque. Mesmo não sendo o personagem de Othon Bastos o protagonista, e sim Manuel, interpretado por Geraldo Del Rey, este tem destaque suficiente na trama para se justifique sua evidência por trazer para si de maneira mais dramática as características marcantes do conteúdo fílmico, tais como a violência e a revolta contra os desmandos do poder.

O Objeto:

Aspectos icônicos

O aspecto icônico neste cartaz que se apresenta em uma relação de primeiridade consiste na imagem central do cangaceiro Corisco empunhando uma espada segura pelo fio. Ainda nesta relação de primeiridade, tem representada em destaque a imagem estilizada do sol. Em uma relação de secundidade, a diagramação centralizada do cartaz divide a imagem do cangaceiro ao meio ficando uma metade iluminada pela luz e outra em sombra, referindo-se às verdades dúbias e tidas como absolutas contidas nas personagens. O sol centralizado no cartaz com seus raios amarelos aparentes e magentas mais sutis também evocam esta ideia de ambiguidade.

Este sol já enseja metaforicamente as dificuldades de sobrevivência na aridez do sertão baiano e juntamente com a cor vermelha do fundo reforçam a ideia de violência, de sacrifício e fatalismo apresentada na trama. A metáfora do embate decorrente deste fatalismo e das convicções das personagens também está, em relação de terceiridade, representada pela forma como Corisco segura a espada, pelo fio, a ferir-lhe a mão, sem que isto o abale.

Fig. 53 - Detalhe da tipografia no título do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Fig. 54 - Exemplo de tipografia Helvética 65 medium.

Aspectos indiciais

Alguns aspectos indiciais se dão a perceber em relação a este cartaz, como a evidência da sobreposição de tintas que, ao traçarmos contato com o original fica possível traçar uma identificação inequívoca desta forma de impressão. A assinatura do autor do cartaz exposta no canto inferior direito do cartaz, vazada no papel, demonstra o deslocamento do registro das tintas magenta e amarela. Outras marcas podem identificar a passagem do tempo ou

ainda o modo de conservação do original, assim encontramos uma extensa mancha no verso do exemplar pertencente ao MAM, indício de que outrora este original sofreu danos devido à ação de umidade. Apesar de perceptível, esta mancha não é tão evidente na frente do cartaz e, felizmente, não chega a descaracterizar o original do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Antes pelo contrário, reforça a ação do tempo, auxiliando a situar o exemplar no seu ano de produção, o início dos anos 1960, reforçando a percepção de originalidade. Assim como nos cartaz do filme *Barravento*, a ilustração em xilogravura, agora presente na tipografia guarda os vestígios dos veios da madeira que lhe deu origem, presentificando na representação a rudeza do sertão da Bahia e mais sutilmente, a literatura de cordel, expressão gráfica exemplar do Norte e Nordeste brasileiro.

Fig. 55 - Mancha de umidade no verso do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Fig. 56 - Registro na assinatura do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Fig. 57 - Detalhes do cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acervo Tempo Glauber.*

A) Detalhe da tipografia ilustrada como xilogravura;
B) Detalhe de mancha e pequeno rasgo;
C) Detalhe da superposição de tintas amarela, magenta e preta;
D) Crédito de Rogério Duarte.

Aspectos simbólicos

A existência de referências simbólicas neste cartaz pode ser verificada na relação convencional existente entre a figura do cangaceiro e a luta por justiça contra o coronelismo no interior do sertão. Na convenção subjacente ao próprio símbolo do sol que está associado ao sertão e à seca nordestina. Dentre os símbolos indicialmente orientados estão os tipos do título ilustrados (ver p. 71) a partir de xilogravuras.

Fig. 58 - Insígnia da Secretaria Geral do Exército Brasileiro, reproduzida da Revista do Clube Militar, nº 431, ano LXXXIII.

Sendo elemento central do cartaz, a espada empunhada pelo cangaceiro é um objeto carregado de referências à honradez em guerras de toda espécie, reforçando o ideal de bravura, honra e hombridade. Tanto é difundido no senso comum, que contribui para a construção simbólica de diversas organizações militares. A repartição do exército brasileiro responsável pela concessão das condecorações de honra militar: a *Insígnia da Ordem do Mérito Militar*, das medalhas: *Militar*, *do Corpo de Tropa, do Pacificador, do Mérito Militar, de Serviço Amazônico, Marechal Osório* e da *Medalha de Praça Mais Distinta*.

Outro simbolismo associado às armas de corte, é a "peixeira nordestina", que é um facão afiado próprio para cortar peixe porém, muito popular no litoral e no interior do sertão, onde é utilizada para desbravar a caatinga e também como arma branca, intimamente ligada ao cangaço e ao vermelho da sangria que provoca. Quando acompanhada da cor vermelha em associação à figura do cangaceiro pode fazer uma referência simbólica às sangrentas revoluções comunistas, a heróis revolucionários, ao cangaço em sua versão romanceada de defensores dos menos favorecidos e aos ideais comunistas nos anos 1960.

Fig. 59 - Imagem do cangaceiro Corisco no cartaz (esquerda), foto do cangaceiro quando vivo (centro)e foto de Che Guevara(direita).

Interpretante:

O caráter remático dessas possibilidades de interpretação evocam à primeira vista uma sensação de força e coragem que tem sua expressão confirmada na observação mais detalhada de alguns dos elementos presentes no cartaz: a cor vermelha, sendo o principal destes elementos, é uma cor quente e que está muitas vezes associada à violência, ao derramamento de sangue, à paixão e ao arrebatamento. Não é incomum encontramos esta cor também associada também na esfera política, às doutrinas comunistas e aos processos revolucionários, especialmente na América Latina. Não devemos esquecer de mencionar o período político brasileiro em que esta produção acontece, a produção do filme acontece no ano imediatamente anterior à tomada do poder pelos militares. A confecção do cartaz é imediatamente posterior ao golpe militar, em março de 1964.

A composição do cartaz, com o sol centralizado emoldurando o rosto do cangaceiro Corisco e a espada empunhada pelo cangaceiro Corisco, são elementos nos remetem às agruras da vida no sertão nordestino, estando de acordo com a saga vivida pelos personagens centrais. Para um repertório gráfico mais elaborado e voltado para as tendências estruturais geométricas e rígidas provenientes da Escola da Basileia, este cartaz pode aludir ao "swiss style". Max Bill, Richard Lohse, Warja Lavater, Gottfried Honegger, Hans Neuburg, Siegried Odermatt e Carlo Vivarelli, são expoentes da escola Helvética. Os traços econômicos, de linhas retas, cores puras e objetividade buscam a racionalidade e a síntese. "Estou interessado num meio de comunicação que apresente processos simples e complicados de tal maneira que qualquer um que o contemple entenda imediatamente seu sentido", diz uma frase de Max Bill.

Particularizando esta primeira vista em que já identificamos o ideal de coragem que permeia a trama, nos perguntamos. Onde está a representação imagética destes personagens? Euclydes da Cunha já atestava em 1902 no clássico *Os Sertões: Campanha de Canudos* que “O sertanejo é, antes de tudo, um forte.” (CUNHA, 1995, p.99). A expressão do rosto do cangaceiro então denota o embate geral da trama e de novo nos remete ao nordestino, capaz de sobreviver às intempéries da vida na caatinga e à luta por justiça contra os desmandos do poder. Este poder é na trama, ora representado pelo explorador latifundiário, o coronel, ora pelo beato que manipula o povo miserável em seu fanatismo. E, por último, pelo cangaceiro que em nome da justiça, torna-se um sanguinário fora da lei e acaba morto pelo jagunço Antonio das Mortes.

Devido aos elementos gráficos dispostos no cartaz, vemos surgir argumentos suficientes que suprem a ausência de representação imagética dos protagonistas e desempenham sua função de significação de forma a construir o conteúdo da trama através convenções sedimentadas no imaginário popular. Podemos argumentar que durante o período de produção e difusão da peça cinematográfica, a cor vermelha estava intimamente associada aos processos revolucionários, às revoltas camponesas, às doutrinas comunistas e socialistas, tema conceitualmente central no filme. A partir da década de 1970 com maior fortalecimento da cultura pop, a cor vermelha viu-se também associada ao verme-

lho presente no logotipo do refrigerante Coca-Cola. Contudo, esta última referência não chega a ser reconhecida no cartaz.

Conclusão:

Concluímos que o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está amplamente representado em seu cartaz. Este se tornou uma referência para a juventude da época, de maneira tal que sua popularização contribuiu para a importância deste filme para a filmografia nacional cumprindo sua função de divulgá-lo. A análise do objeto, em fase icônica, mostra que a estratégia desta representação não se utiliza da imagem gratuita dos protagonistas, mas sim de elementos que reforçam os conceitos mais do que os fatos presentes na trama. Conceitos tais como força, determinismo na figura do cangaceiro e na utilização da cor vermelha. Por todas as etapas desta análise confirmou-se que o cartaz produzido por Rogerio Duarte para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de fato o representa.

4.3. *Terra em Transe*

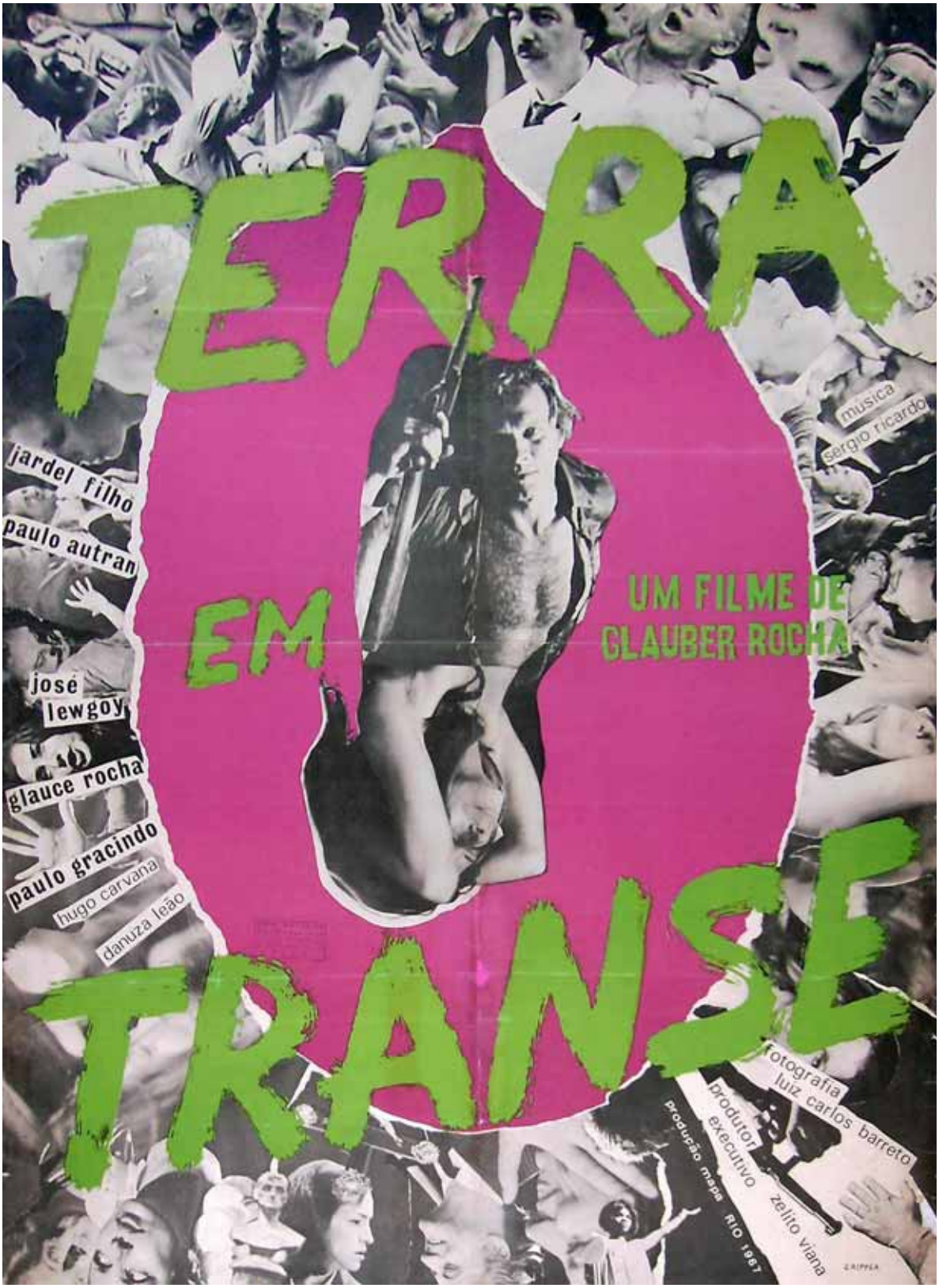

Fig. 60 - Cartaz magenta do filme Terra em Transe*, acervo Tempo Glauber.*

4.3.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *Terra em Transe*:

Autoria: José Luiz e Luiz Carlos Ripper
Assinatura: 2Ripper
Formato: 72,5x99,5 cm (refilado)
Tipo de Impressão: Offset
Número de cores: Três cores especiais (preto, verde claro, magenta)
Papel: Offset, rústico e de tonalidade amarelada
Gramatura: 180gr.
Observações: Carimbo com os dizeres "Este material de propaganda já foi censurado e aprovado pelo SCDP".

Sinopse

Uma vigorosa e visionária alegoria política sobre o Brasil e a América Latina tendo como temas centrais o populismo, as utopias libertárias de esquerda e o concerto barroco de diversas culturas (africana, índia, branca), *Terra em Transe* tem um entrecho ficcional que já antecipa o questionamento de Glauber às noções ainda resistentes de trama e narrativa. Abolindo a ordem cronológica e adotando um acento fortemente operístico e carnavalizante, é um dos filmes-manifesto do “Cinema Novo”. A “história” se passa em Eldorado, país imaginário da América Latina, onde o poeta e intelectual burguês Paulo Martins, vivido por Jardel Filho, vê frustrar-se a sua esperança de que o Governador da Província de Alecrim e líder político Dom Felipe Vieira, interpretado por José Lewgoy, seja uma alternativa política ao conservador Dom Porfírio Diaz, interpretado por Paulo Autran. Ditador fascista Dom Porfírio Diaz apela ao misticismo para preservar o poder. Entre estes dois pólos políticos, se interpõe a figura do capitalista Júlio Fuentes, vivido por Paulo Gracindo, que apesar de se declarar de esquerda acaba se aliando ao ditador Diaz. Ao lado de Sara (Glauce Rocha), intelectual e comunista, Paulo Martins não vê solução senão a violência revolucionária suicida.

4.3.2 Análise do Cartaz de *Terra em Transe*

O Cartaz de *Terra em Transe*

De acordo com o método utilizado (SANTAELLA, 2005) iniciamos nossas observações em relação ao cartaz de *Terra em Transe* na intenção de analisar isoladamente os componentes que o fazem objeto imediato de um anterior enredo cinematográfico então denominado seu objeto dinâmico. Estas designações prévias se fazem necessárias, uma vez que nosso objetivo aqui é verificar a eficácia da representação desta trama contida no repertório disposto neste cartaz. Poderíamos considerar igualmente o próprio filme como sendo objeto imediato se estivéssemos analisando o filme dentro do contexto maior, digamos, do “Cinema Novo” em sua totalidade; o período seria então seu objeto dinâmico. Contudo, no universo que nos concerne e sendo restrito a este filme e para

uma análise da semiose de seu respectivo suporte, seu cartaz, considera-se o cartaz como objeto imediato.

Tomando o cartaz como signo do filme *Terra em Transe*, começaremos sua análise pelo signo em si, pelo representâmen do signo. Veremos o que este cartaz dispõe em termos qualitativos, existenciais e de lei, ou seja, suas características de quali-signo, sin-signo e legi-signo.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

Podemos verificar sobre este cartaz produzido para o filme *Terra em Transe* que os aspectos qualitativos deste cartaz sugerem uma explosão. Uma qualidade que propositadamente reflete confusão, um aspecto de improviso, de turbilhonamento e explosão. Esta última impressão sobre a explosão é conferida ao cartaz por meio do movimento de expansão que a disposição de colagens segue. Esta colagem é composta de imagens dos personagens retiradas de fotogramas do filme ou podem, ainda, ser produto da fotografia de *still*. Apesar de haver um movimento do centro para as bordas, a disposição da colagem não obedece a nenhuma regularidade, imprimindo como resultado um ritmo bastante frenético a este movimento em direção às bordas do cartaz. Reforçando esta qualidade confusa e explosiva, o cartaz parte do centro, onde uma forma elipsoidal de bordas rasgadas e irregulares gera uma espécie de fundo de onde emergem as figuras centrais dos protagonistas. Estas imagens do protagonista Paulo Martins, acima, e de Sara, abaixo, cortadas em plano americano[23] e em direção oposta, equilibrando-se pelo meio, refletindo-se um ao outro. Sendo esta elipse de uma cor magenta, faz um contraste vibrante com a cor verde da tipografia. Esta combinação entre as cores que poderíamos situar entre magenta (100% magenta) e o verde (100% amarelo + 50% cian) é uma combinação bem ao gosto do que se fazia no período tropicalista do qual este filme é inaugural. A tipografia como que pintada à mão, por um pincel de cerdas largas e semi-seco, colabora com o aspecto de improviso. Esta tipografia é utilizada para o título do cartaz e se encontra inclinada em menos 5 graus ascendente à direita, sendo a palavra "Terra" horizontalmente centralizada e tangenciando a parte superior da elipse, cortada em sua primeira letra "R" pela arma empunhada pelo protagonista. A palavra "Tran-

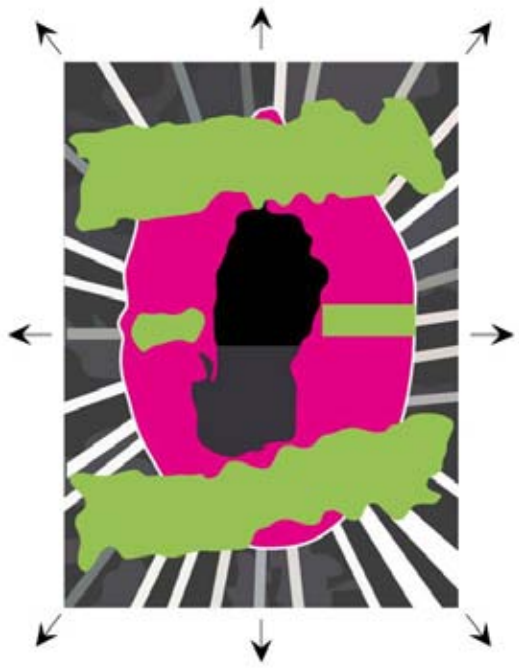

Fig. 61 - Desenho esquemático do cartaz de Terra em Transe*.*

23 Plano americano é um posicionamento de câmera muito utilizado no cinema e vídeo. Enquadra a personagem do tronco para cima. Facilita a visualização da movimentação e reconhecimento das personagens. É chamado assim porque foram os norte-americanos que disseminaram este estilo de plano em seus filmes de faroeste, pois deixava à vista as personagens até a altura das cartucheiras, coldres e armas portadas por eles..

se" obedecendo à mesma inclinação da palavra "Terra", está centralizada horizontalmente, abaixo da imagem central e ancorada na parte inferior da elipse magenta. A preposição "em" que indica o estado de transe, segue a mesma inclinação dos demais elementos do título e está colocada à esquerda das imagens centrais, simétrica à frase "um filme de Glauber Rocha", esta, à direita das imagens, dirige o olhar ao centro, convergindo para as imagens. Os créditos do filme são dispostos obedecendo às mesmas diagonais que partem do centro para as bordas, sublinhando o movimento de expansão das imagens de fundo.

Aspectos singulares (sin-signo):

A singularidade deste cartaz exibe seus aspectos, de forma menos aparente do que na análise do cartaz anterior, mas ainda assim presente nas evidências da ação do tempo sobre o papel que adquire um tom levemente pardo com pequenas manchas amareladas nas bordas. O original do cartaz arquivado no MAM exibe ainda pequenas avarias, tais como um rasgo de cerca de 4 cm em sua borda inferior e avarias em seus quatro cantos. Fica evidente o fato de que o cartaz em algum momento foi guardado dobrado singularizando este original. Outro aspecto bastante importante e que evidencia o caráter singular deste cartaz é a assinatura escrita à mão no canto direito inferior do cartaz, junto à assinatura e aos créditos

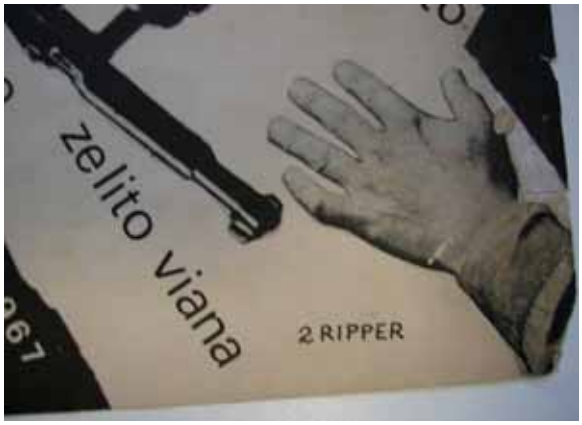

Fig. 62 - Assinatura do cartaz de Terra em Transe*.*

Fig. 63 - Detalhe do cartaz de Terra em Transe*.*

Fig. 64 - Marca de dobra no cartaz de Terra em Transe*.*

Fig. 65 - Pequeno rasgo do cartaz de Terra em Transe*.*

de produção, a imagem de uma mão recortada é posta de maneira que busca alcançar a imagem de uma arma em outro recorte. É bastante marcante o recorte das imagens, ora rasgadas, ora recortadas de maneira visivelmente manual, que particulariza e dá um sentido de singularidade ao cartaz.

Aspectos de lei (legi-signo):

Em relação aos aspectos convencionais deste cartaz, poucos elementos poderão ser classificados como legi-signo neste cartaz. Todavia, alguns elementos encontram-se em uma relação de terceiridade, ou seja, obedecem a regras e convenções sendo sempre convencional termos o título do filme e a imagem do protagonista em destaque em um cartaz de cinema. Confirmamos, assim, que este título "Terra em Transe" é contemplado com o devido destaque, e podemos também observar que a figura do protagonista está exposta também de forma evidenciada. Podemos classificar como habitual, as dimensões do cartaz como sendo condizentes com o tamanho informalmente designado a cartazes de cinema. O cartaz traz ainda os créditos de produção, de fotografia, de elenco (parcial), de música e também o crédito de direção convencionalmente evidenciado.

O Objeto:

Aspectos icônicos:

> *Para que se conheça algo é necessário que este algo seja passível de representação. As estratégias pelas quais esse algo se faz representar constituem o seu Objeto, ou seja, a natureza da mediação que o signo estabelece com o Objeto Dinâmico. O Objeto (ou Meio) é o modo como o signo se refere aquilo que ele representa. (NIEMEYER, p.36)*

De acordo com a natureza desta mediação veremos, nesta peça gráfica, os aspectos predominantemente icônicos, indiciais ou simbólicos contidos na forma de representação do cartaz do filme ora analisado.

Fig. 66 - Martírio de São Sebastião

Fig. 67 - Martírio de Paulo Martins

Um dos elementos de maior relevância na composição deste cartaz é o uso que se faz, de maneira privilegiada, tanto das imagens dos protagonistas ao centro, quanto de cenas do filme ao redor da mancha magenta central. O assunto abordado no filme está amplamente representado de forma icônica neste cartaz. O conteúdo imagético da trama se faz presente em primeira instância como imagem que intenta se passar pelo seu objeto dinâmico por meio dos fotogramas que dispõe de forma literal as cenas do filme, pela fotografia de seus protagonistas. A disposição central da imagem dos protagonistas, a diagramação à maneira de um movimento de expansão relaciona-se com a segunda instância da face icônica do objeto, pois, esta diagramação reforça a ideia de explosão, de deflagração de uma revolução assim como a foto dos protagonistas diagramados em oposição vertical assinala o apoio e o martírio dos mesmos na trama. Ainda devemos considerar as representações metafóricas desta instancia que surgem quando estabelecemos uma relação abstrata quanto à forma central no cartaz estar relacionada à uma ideia de ilha, ou terra imaginária representada no filme por Eldorado em cuja Província de Alecrim se passa o filme.

Aspectos indiciais:

Aspectos indiciais, ainda que em menor número, se manifestam em relação ao cartaz quando travamos contato com o original conservado tanto nos arquivos da Cinemateca do MAM, quanto no Tempo Glauber. Podemos reconhecer traços da época em que foi impresso pelo desgaste do papel como indício de sua época. Outro fator não menos importante é o carimbo encontrado no original da Cinemateca Nacional e no da Cinemateca do MAM. O carimbo medindo 5x3 cm leva os dizeres “Êste material de propaganda já foi censurado e aprovado pelo S.C.D.P” e deixa vestígios de uma época em que o Serviço de Censura de Diversões Públicas carimbava os cartazes após serem liberados para a exibição. O traço da assinatura presente no canto direito inferior do cartaz indica caligraficamente sua autoria, e o posicionamento da imagem da mão junto à assinatura reforça esta percepção, conforme a figura 67.

Fig. 68 - Detalhe do carimbo da censura no cartaz de Terra em Transe*, acervo MAM.*

Fig. 69 - Detalhe, no canto inferior direito, da assinatura no cartaz de Terra em Transe*, acervo MAM.*

Outro aspecto indicial também relacionado a este cartaz é o fato de que as cores aparecem sobrepostas, sendo indício de sua forma de impressão, conforme podemos observar na figura 66, da página anterior.

Aspectos simbólicos:

Podemos ainda, em uma associação simbólica mais remota, relacionar a disposição concêntrica do cartaz, que suscita imagens de agonia e caos, a representações gráficas da descrição de inferno presente no livro *Inferno* da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Nela há uma organização hierárquica de expansão, onde o centro, ou Cidade de Dis, é o lugar de

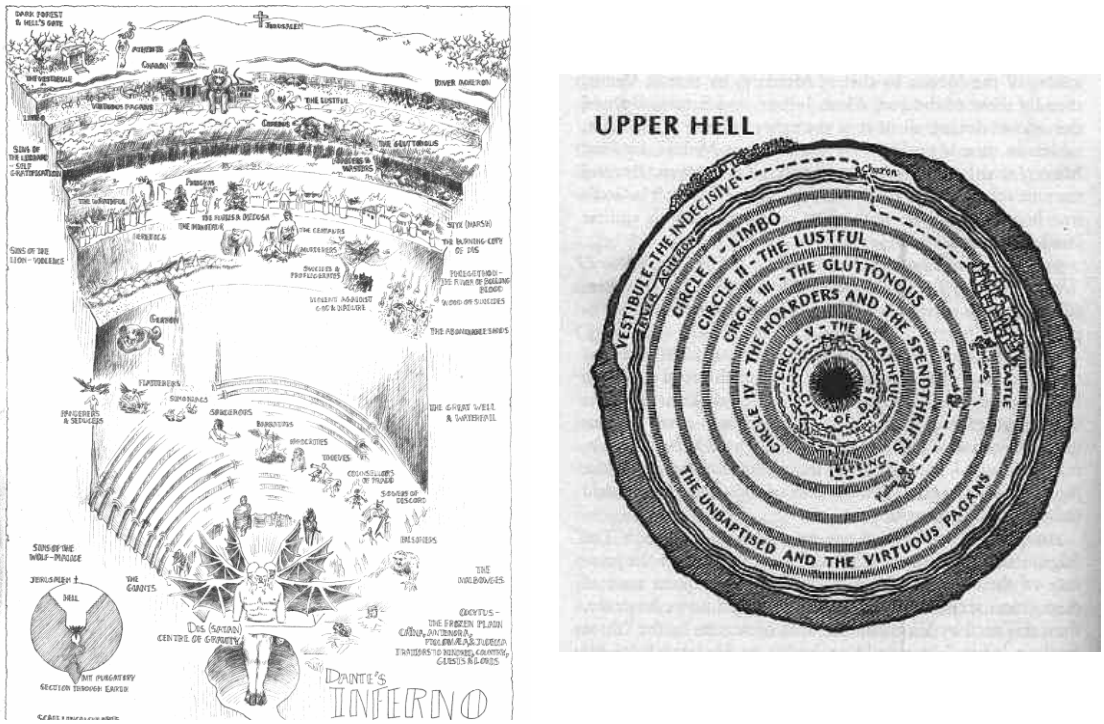

Fig. 70 - Ao lado esquerdo observamos um corte transversal do Inferno de Dante (ilustração de Daniel Heald, acervo do autor). À direita, sua disposição concêntrica (reproduzido da edição inglesa de A Divina Comédia de Dante Alighieri, A Florentina: Cântico I: INFERNO*).*

maior sofrimento e agonia. À sua volta, personagens se contorcem em agonia e ebulição, assim como sugere o fundo do cartaz em que imagens de personagens do filme são rasgadas e recortadas, formando um movimento de expansão.

O Interpretante:

As possibilidades interpretativas remáticas residem na sensação da época evocadas pelos originais desse cartaz. É uma sensação de perigo e liberdade, de censura e rebeldia, experimentada em um sentido inicial e confirmada pelas possibilidades dos dicissignos em um momento seguinte e então confirmada pelos argumentos irrefutáveis dispostos pelos fatores indiciais dispostos anteriormente. As possibilidades interpretativas que este cartaz enseja são tantas quanto às possibilidades de interpretação dos movimentos revolucionários e do cenário político da América Latina no período e mais especificamente do cenário social e político brasileiro à época do filme. Contemplamos também por meio deste cartaz a ebulição cultural e estética associada ao Tropicalismo, movimento do qual este filme é inaugural. Dada a enormidade da constelação interpretativa inspirada por este cartaz e sabedores da dependência que o interpretante estabelece entre o interpretante e *percipuum* decorrente das experiências do observador. Iremos delinear associações explicitadas por este cartaz no tocante ao conteúdo do filme *Terra em Transe*. O primeiro ponto que devemos ressaltar em relação à narrativa é a embrionária, mas já presente iniciativa de Glauber de descontinuidade da linearidade narrativa. Ou seja, encontramos neste cartaz o recorte e a colagem, a possibilidade de reagrupamento das imagens formando o movimento de expansão. Outro ponto bastante evidente é o já mencionado martírio do protagonista e seu posicionamento centralizado, espelhado com a figura de Sara (Glauce Rocha) que lhe dá suporte como a um duplo, ou ainda como uma carta de baralho com toda a ambiguidade que a figura sugere. Reforçando a divisão vivida pelo personagem Paulo Martins na trama, em sua relutância em admitir a luta armada suicida, mas torturado pela frustração das alternativas políticas. Assim, Paulo Martins divide-se em seu martírio.

Fig. 71 – Reprodução de carta de baralho da tradicional marca "KEM" em que observamos o espelhamento e a divisão em plano americano.

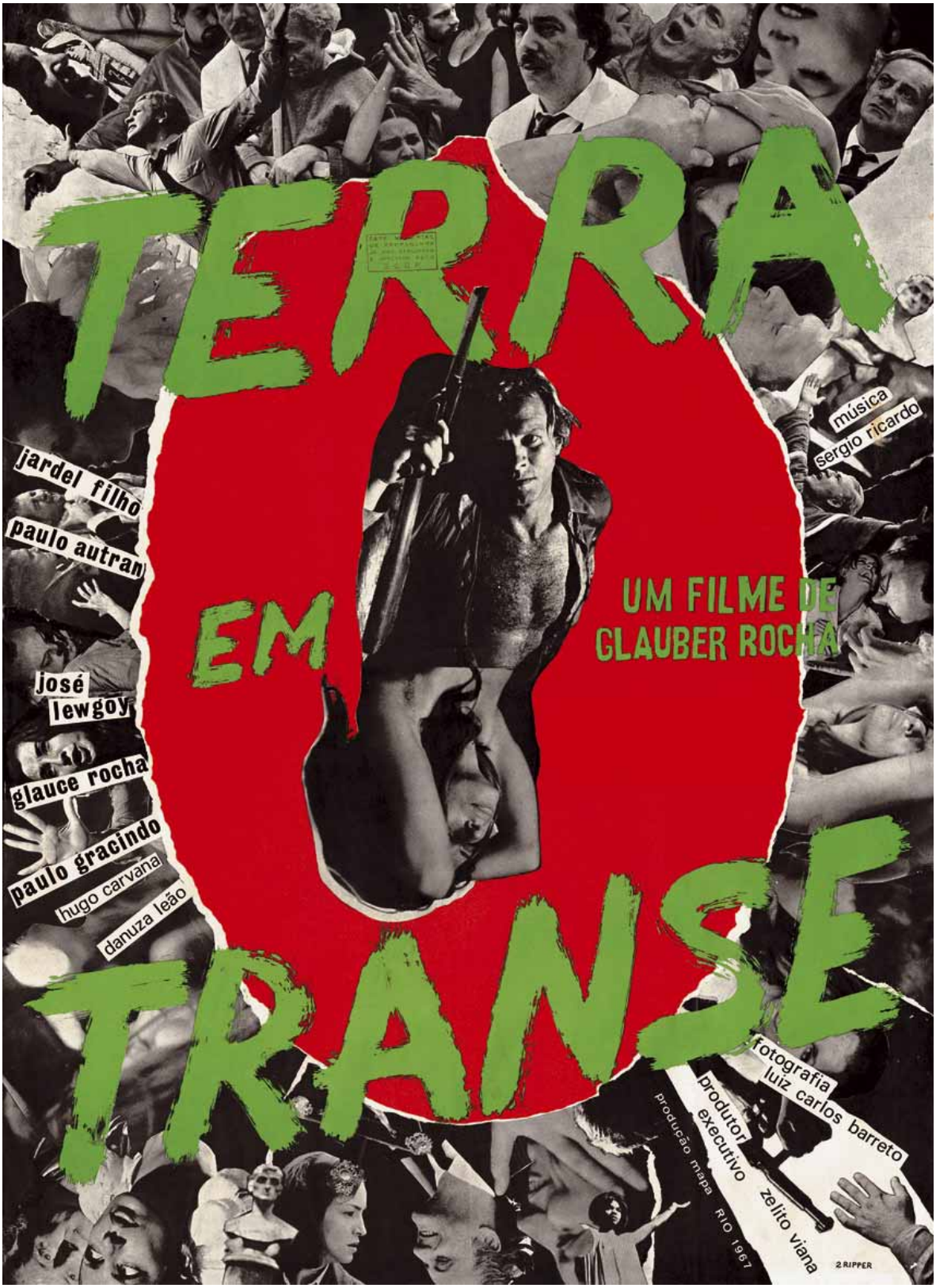

Fig. 72 - Cartaz do filme Terra em Transe, *acervo Tempo Glauber.*

Uma quase conclusão:

Estaríamos caminhando rumo à conclusão desta análise, não fosse por uma descoberta inusitada a respeito das cores deste cartaz. Uma vez que desde o início da pesquisa, trabalhamos com material gráfico fornecido pelo Museu Tempo Glauber, que tem seu acervo digitalizado por técnicos da Cinemateca Nacional, estávamos seguros de estar de posse de imagem fidedigna do original. A um dado momento da pesquisa fomos dar vistas aos originais arquivados no MAM do Rio de Janeiro e descobrimos uma diferença bastante acentuada entre as cores apresentadas pela digitalização e o original do cartaz. Esta discrepância muda o sentido e a percepção das cores, especialmente do vermelho (ver fig. 70), muda radicalmente a interpretação deste cartaz. Conforme o repertório do intérprete, este deverá ter uma parcialidade em relação às cores vermelha e verde do cartaz digitalizado pela Cinemateca Nacional. A cor bastante mais saturada do que o original faz com que uma parte bastante importante desta análise resida na interpretação da cor vermelha do cartaz e sua relação com a cor vermelha representativa das doutrinas comunistas. Da mesma forma o verde mais escuro do cartaz nesta digitalização saturada se aproxima do verde presente na bandeira nacional, assim como a combinação de vermelho, verde e preto remete às cores da bandeira de Angola, país que passou por processos revolucionários na década de 1970. A versão saturada que faz com que o cartaz seja identificado como “o cartaz vermelho” vem sendo amplamente utilizado em reimpressões do cartaz, capa do DVD contendo o filme restaurado etc. Esta possibilidade interpretativa faz jus à temática do filme onde uma revolução de cunho social está em andamento. Entretanto, para aqueles contemporâneos do filme, as cores magenta e verde claro do cartaz original remontam a toda uma estética ligada ao movimento tropicalista, onde as cores vibrantes são presentes em várias peças gráficas e obras artísticas do período. Assim não se trata de um cartaz “vermelho comunista” e de um cartaz “rosa choque tropicalista”, mas da dupla confecção de ambos, conforme informado pelo professor José Luiz Ripper, que juntamente com seu irmão, Luiz Carlos Ripper, é coautor confirmado do cartaz.. A falta de conhecimento das novas gerações em relação ao que foi o movimento tropicalista e seu significado para o comportamento, a cultura e a política de toda uma geração faz com que esta dualidade das cores seja minimizada e até mesmo passe despercebida. De ambas as formas, as duas modalidades do cartaz abrigam possibilidades interpretativas relacionadas ao conteúdo fílmico de *Terra em Transe*.

4.4. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*

Fig. 73 - Cartaz do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, acervo Tempo Glauber.*

4.4.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*:

Autoria: Jânio de Freitas
Assinatura: Não possui
Formato: 67x97 cm (refilado).
Tipo de Impressão: Offset.
Número de cores: Cinco cores (quadricromia + Pantone 2607C).
Papel: Offset.
Gramatura: 180gr.
Gráfica: Barreiro S.A.
Peculiaridades: Carimbo com os dizeres "Classificado para a exibição LIVRE" e escrito a lápis no verso “Doado em 93 por Paulo Rufino”.

Sinopse

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro conta a história de Antonio das Mortes, Matador de Cangaceiro, personagem já apresentado por Glauber em Deus e o *Diabo na Terra do Sol* e que agora ressurge com a aparição, em uma cidadezinha chamada Jardim das Piranhas, de um cangaceiro que se apresenta como a reencarnação de Lampião. Seu nome é Coirana. Anos depois de ter matado Corisco, Antônio das Mortes vai à cidade para ver o cangaceiro. Não vem por dinheiro. Quer apenas comprovar se é verdade mesmo. É o encontro dos mitos.

> Coirana: "Tenho mais de mil / Cobranças pra fazer / Mas se eu falar de todas / A terra vai estremecer / Quero só cobrar as preferidas / Do testamento de Lampião: / Quem é homem vira mulher / Quem é mulher pede perdão / Prisioneiro vai ficar livre / Cangaceiro vai pra cadeia / E mulher dama casa na Igreja."
>
> Antônio: "Tu é verdade ou assombração / Diga logo, cabra da peste / Eu de minha parte não acredito / Nessa roupa que tu veste!"
>
> E tem início o duelo entre *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Mas esta história tem seus demais personagens que vão povoar o mundo de Antônio das Mortes. Entre eles, um professor desiludido e sem esperanças; um coronel com delírios de grandeza, voltado para um passado distante; um delegado com ambições políticas; e uma mulher, Laura, vivendo uma trágica solidão. Todos são envolvidos na ação dirigida por Antônio e seus contraditórios conceitos de moral e justiça... (Diálogo de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*).

4.4.2 Análise do Cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

O Cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

A cor roxa deste cartaz e a policromia saturada das fotos impressas nos remetem de imediato à técnica desenvolvida pelo fotógrafo Affonso Beato para este filme e que ficou conhecida como "tropicolor" com a qual ele manipulava a abertura do diafragma da câmera, uma Éclair

35 mm, o tipo de película e a revelação em laboratório de forma a obter uma maior saturação das cores primárias.

> ..."Tropicolor é uma invenção baiana. O que é tropicolor? Isso remete à ideia de uma cinematografia, de uma expressão, de um conjunto de filmes como Macunaíma, que fazem parte desse momento. Enfim, a busca de uma cor tropical em que o verde, os amarelos, os vermelhos são tão fortes, no sentido que a nouvelle vague sempre foi assim, aquele azulzinho, entende? A coisa das latitudes de clima temperado, entende? Tudo muito suave e tudo. E nós fizemos uma coisa de alto contraste e alta densidade, alta saturação. Tropicolor é o expressionismo tropical"...
>
> ..."Ao invés de ter uma revelação standard, eu forcei a revelação dois stops. E isso fazia com que a densidade das cores ficasse muito alta e havia uma saturação, que era o que a gente queria das cores primárias. E isso tudo era meio combinado com o desenho de arte, cores, vestidos, onde houve uma interferência estética".... (BEATO, 2008, p. 3)

De proporções impactantes, medindo 66 centímetros de largura por 96 de altura, o cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* foi impresso na Gráfica Barreiro S.A., conforme se lê em minúsculos tipos brancos em seu canto inferior direito. Em papel fosco do tipo off-set e gramatura não inferior a 180gr, essa impressão utiliza uma cor especial em adição às cores magenta, cian, amarelo e preto, regulares de policromia.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

Nesta primeira tricotomia nas qualidades que se apresentam em situação de primeiridade neste cartaz encontramos a cor roxo de um tom profundo (Pantone 2607C), encontrada em duas áreas do cartaz, ao meio e na parte inferior. O papel utilizado é bastante poroso, sendo um papel não-revestido, ou seja, que não recebeu aplicação de camada couché, pouco calandrado e de gramatura alta por volta das 180gr.

Aspectos singulares (sin-signo):

Com um olhar mais aprofundado, percebemos que a cor roxa mencionada ao centro e abaixo do cartaz forma duas faixas paralelas e que suas bordas são ilustradas de forma como se houvessem sido rasgadas. As dimensões deste cartaz são elevadas 66x96 cm, ou seja, ou folha inteira, ou ainda, formato BB.

Aspectos de lei (legi-signo):

Conforme o padrão estas dimensões apresentadas no cartaz, obedecem à convenção que supõem um cartaz de cinema acima dos 60x90 cm. Outras regras informais em relação a cartazes cinematográficos também são observadas aqui. A ocorrência privilegiada do título do filme, os créditos do elenco principal e do diretor. Não são observados, entretanto, os créditos de qualquer equipe técnica. Não observamos qualquer crédito de autoria do cartaz, somente o crédito da Gráfica Barreiro S.A. em tipos muito reduzidos, impresso em preto no canto inferior direito do cartaz.

O Objeto:

Aspectos icônicos:

Este cartaz traz em si, em uma primeiridade icônica prevalente, a imagem capturada de cenas importantes do filme. Estes elementos configuram um importante fator de representação, pois reforçam ao intérprete de maneira quase excessivamente óbvia a trama e seus protagonistas, os personagens Lara e Antonio das Mortes, (em duas imagens).

> "A imagem é um nível primeiro do ícone. Ele força a quebra do caráter representacional do signo. Ela intenta se construir o Objeto Dinâmico em si, que toldado, passa a existir por meio de seu simulacro - em que a representação é realidade." (NIEMEYER, 2005, p.38)

A diagramação deste cartaz está disposta em linhas horizontais de cor roxa, que, conforme observado anteriormente, na análise dos aspectos singulares do representâmen, dispõem de bordas "rasgadas". Estas se alternam às imagens do filme sugerindo uma revelação como se uma cobertura fosse rasgada revelando as cenas do filme. Por sua alternância pode-se ler o contrário, que as imagens do filme, ao serem rasgadas, revelam seu título e demais informações.

Está presente nestes elementos gráficos do cartaz a metáfora da revelação, do processo de "iluminação", ou tomada de consciência por que passa o protagonista do filme, Antonio das Mortes, ao deixar de ser apenas um mercenário a serviço dos coronéis. Não encontramos, entretanto nenhuma menção aos personagens da Santa e do Negro Antão, entre outros.

Aspectos indiciais:

Conforme os casos estudados até aqui, os créditos de elenco e direção são índices de participação em sua produção. Alguns dos aspectos indiciais observados neste cartaz, apesar de menos importantes do ponto de vista interpretativo, são rastros inequívocos da passagem do tempo, como algumas pequenas manchas na parte inferior do cartaz, são evidências também de sua idade e de seu processo de impressão, o defeito de moiré nas retículas das imagens, é também uma evidência de sua idade, o carimbo de indicação livre outorgado pela "Divisão de Censura de Diversões Públicas", onde se lê "o original foi classificado para exposição livre". No original encontrado no MAM, encontramos também um registro da procedência daquele exemplar, uma doação do Sr. Paulo Rufino, em outubro de 1993.

Fig. 74 - Detalhe do carimbo de classificação e do registro de doação do exemplar do cartaz.

Aspectos simbólicos:

Os aspectos simbólicos deste cartaz podem aludir à cor roxa do cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* como sendo um escurecimento da cor vermelha representada no cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dado que este filme pode ser interpretado como um amadurecimento do personagem Antonio das Mortes. A cor roxa traz em si o símbolo subjacente da mudança e do amadurecimento. O caráter dúbio desta cor, entre o magenta e o azul, pode igualmente simbolizar o caráter evolutivo da narrativa. Entretanto dois personagens de importante carga simbólica na trama não se encontram evidentemente representados no cartaz: o personagem do Negro Antão, que carrega o simbolismo da guerra, São Jorge em luta contra o dragão, e a Iansã, Santa Bárbara, que parece acompanhar os eventos trágicos vividos pelos demais personagens. A única alusão feita à santa no cartaz é a imagem do estandarte na foto de cena da parte superior do cartaz. A literatura de cordel, no qual a estória se inspira, também não encontra correlato no cartaz, senão pelo aspecto rudimentar inspirado pelos “rasgos” de cor roxa.

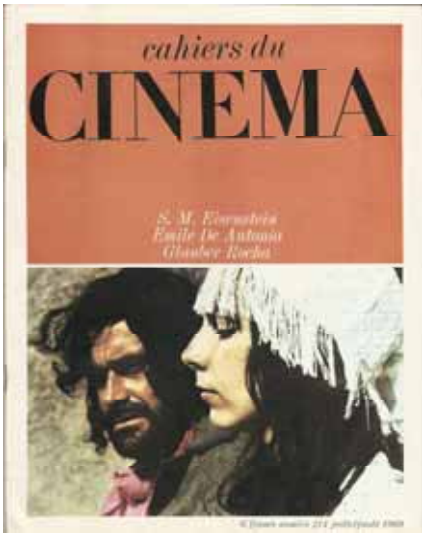

Fig. 75 – Reproduções da capa da revista Cahiers du Cinema *(acima, à esquerda);*
da capa do cordel que teria inspirado o filme (acima, à direita);
detalhe do cartaz em que aparece uma figura de anjo (abaixo, à esquerda);
e Glauber com Rosa Maria Penna em Milagres, BA (abaixo, à direita).

O Interpretante:

O repertório de possibilidades sígnicas deste cartaz pode evocar em caráter remático, de forma explícita, as ações da própria trama, descrita em imagens rasgadas sobre (ou sob) o fundo roxo. À medida que o contato com o cartaz se particulariza, percebe-se algo em comum com filmes do tipo "*western*" italianos, comuns no final dos anos de 1960. A imagem dos três pistoleiros em seu tom amarelado reforça esta ideia, por representarem cenas externas de duelos com armas de fogo características do gênero.

Para um repertório familiarizado com o filme anterior de Glauber, Deus e o Diabo na Terra do Sol, a cor roxa pode aludir ao escurecimento da cor vermelha, representando uma tomada de consciência por parte do personagem Antonio das Mortes, uma vez que esta cor pode estar associada, no senso comum, à mudança e a evolução.

A personagem Iansã, Santa Bárbara, no sincretismo religioso, tem uma importância conceitual na trama, assim como o personagem Negro Antão, entretanto nenhum dois encontra correspondente no cartaz.

Fig. 76 - Detalhe do cartaz de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.

Conclusão:

Podemos dizer que no caso de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, seu cartaz referente resiste à análise. A partir da análise semiótica de seu cartaz, pode-se dizer que este filme está representado em seu suporte gráfico oficial. Tal se dá por meio da presença

de duas cenas de grande importância na trama e também pela presença da cor roxa. Esta cor representando uma transformação ou agravamento, ou ainda uma subsequência da cor vermelha presente no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* entretanto esta associação implica em conhecimento prévio do filme anterior. Esta evolução faria uma alusão à transformação do personagem *Antonio das Mortes* obtendo uma consciência mais amadurecida em relação às agruras do sertão e da opressão sofrida por seu povo pelos coronéis a quem no filme anterior prestava serviços.

É indispensável pontuar que, uma vez que privilegiado o aspecto icônico de maneira tão literal neste cartaz, por meio das imagens de cenas do filme, não foram encontradas representações imagéticas suficientes para abranger a todos os aspectos de significação deste conteúdo. O aspecto religioso e de mediação entre os personagens, representado pelos personagens Santa Bárbara e do Negro Antão, não encontra correlatos no cartaz.

O cartaz atende a demanda representativa do conteúdo, uma vez que as ausências citadas não chegam a comprometer o sentido do cartaz. Em vista de todos os elementos formais analisados, afirmamos que o filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* está representado em seu cartaz oficial, apesar da ausência dos personagens citados acima. Fazemos esta afirmação uma vez que existem elementos representativos das instâncias fílmicas capazes de se referir ao conteúdo da maneira genérica.

4.5. *O Câncer*

Fig. 77 - Cartaz do filme O Câncer*, acervo Tempo Glauber.*

4.5.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *O Câncer*:

Autoria: Fernando Pimenta

Assinatura: Fernando Pimenta

Formato: 70,5x47 cm.

Tipo de Impressão: Offset

Número de cores: 1/1.

Papel: Couché brilho gofrado[24] tipo “casca de ovo”.

Gramatura: 180gr.

---

24 Gofrado - Diz-se de um papel ou de um papel-cartão estampado ou gravado em relevo. {b} Impresso que recebeu gofragem. Ver também: Gofragem; Papel gofrado. Gofragem [1] <embossing> - Processo de decoração de papel ou de cartão com texturas em relevo, pela pressão contra chapas ou cilindros gravados. Termos alternativos: <cambric finish>; <cardboard finish>; relevo seco. Ver também: Estampagem <stamping>; Impressão a seco <dry printing>. Processo de acabamento de papel impresso, que consiste em produzir um efeito ondulado ou granulado. Termo alternativo: <embossment>. Ver também: Estampagem <embossing>. O processo de gofragem envolve uma matriz em alto-relevo, montada sob o suporte a ser estampado, e uma contra-matriz em baixo-relevo que se encaixa perfeitamente à primeira, montada sobre o suporte; quando pressionadas, produzem uma imagem em alto-relevo no suporte. A gofragem feita no papel durante o processo de fabricação envolve um equipamento semelhante a uma supercalandra, dotado de um cilindro gravado que pressiona o papel contra um cilindro compressível.

Gráfica: Desconhecida.
Data de filmagem: agosto 1968
Data de finalização: maio de 1972
Data de distribuição: 1982
Observações: Cartaz comemorativo, póstumo, foi produzido pela Embrafilme em 1983 por Fernando Pimenta. Logo da Embrafilme e texto de Glauber sobre o filme no verso.

Sinopse

O Câncer é, na realidade, um experimento de Glauber que procurou mostrar a impossibilidade de se ditar regras ao fazer cinematográfico. Foi filmado intencionalmente por Glauber em 16 mm, com 86 minutos pode-se considerá-lo um longa-metragem, entretanto, apesar de sua distribuição pela Embrafilme foi póstuma, com lançamento em 1982. Glauber filmou cenas que utilizassem um chassis inteiro, eliminando boa parte o processo de montagem.

> *... "O filme não tem história. São três personagens dentro de uma ação violenta. O que eu estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico... Resolvi fazer um filme em que cada plano durasse um chassi, e estudar a quase-eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica dentro da mesma tomada"... (GLAUBER, verso do cartaz, ver anexo III).*

O filme privilegia a improvisação dos atores em cena tratando de assuntos polêmicos como política, violência, feminismo, drogas etc. Com um elenco formado por atores de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, entre eles, Odete Lara (mulher), Hugo Carvana (marginal branco), Antonio Pitanga (marginal negro), Eduardo Coutinho (ativista), Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana e figurantes do morro da Mangueira no Rio de Janeiro.

> *... Alguns diziam: "O caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo." Outros discordavam: "O caminho do cinema é o filme de 16 mm, underground." Mas o caminho do cinema, escreveu Glauber, "são todos os caminhos".* O Câncer, *filme de 16 mm em preto e branco, tenta provar isso... (GLAUBER, verso do cartaz, ver anexo III).*

O Câncer foi filmado em quatro dias em agosto 1968, durante um atraso no início das filmagens do *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, cujos negativos importados tinham sido retidos na aduana, levou quatro anos para ser montado, foi finalizado em maio de 1972 e distribuído em 1982. Seu copião foi visto na época pela *cotérie* do autor, e certamente inspirou a escola do cinema marginal de que Rogério Sganzela e Julio Bressane se tornaram mestres absolutos.

Do filme consta ainda uma introdução de valor documental importantíssimo, mostrando diversos intelectuais de esquerda reunidos no MAM para discutirem arte e revolução. Essa introdução é narrada por Glauber que também fala sobre política, sobre os profissionais envolvidos na produção e sobre o lapso de tempo entre a filmagem e a montagem de *O Câncer*, filmado em 1968 e montado somente em 1972.

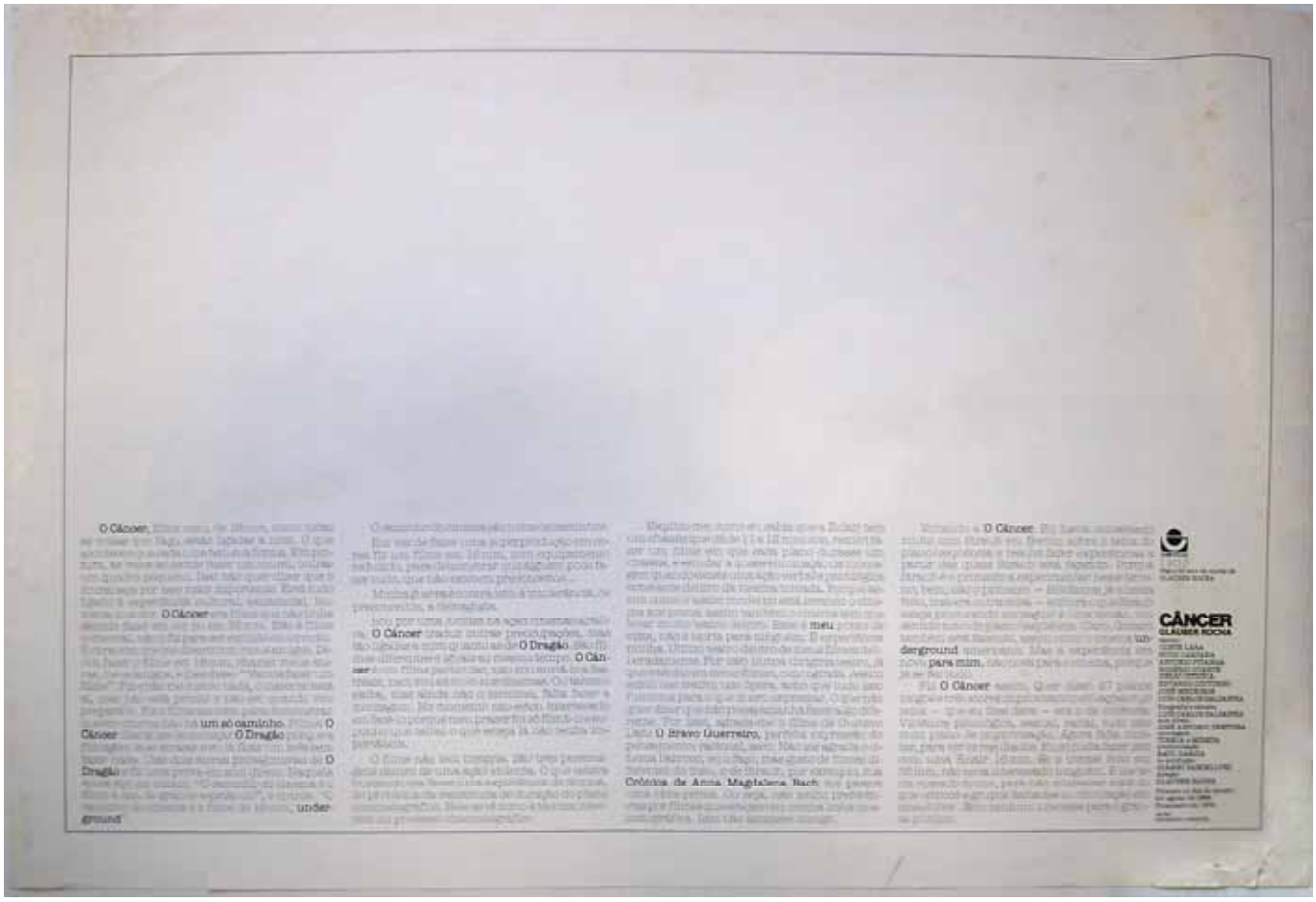

Fig. 78 - Verso do cartaz do filme O Câncer*, acervo Tempo Glauber.*

4.5.2 Análise do Cartaz de *O Câncer*

O cartaz de *O Câncer*

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

À primeira vista experimentamos um estranhamento ao dar vistas ao cartaz produzido para o filme *O Câncer*. Esta sensação imprecisa resulta da qualidade deste cartaz, devido ao fato de que apesar de se tratar de um cartaz de cinema, de um filme de Glauber Rocha, algo está fora de tempo e do contexto filme em si, em relação ao formato horizontal, à escolha de um papel de tipo gofrado, como se este exemplar não pertencesse a uma mesma sequência de cartazes. Percebe-se o contraste monocromático do preto sobre o papel branco, à textura do papel couché brilho com gofragem do tipo "casca de ovo", à ilustração representando o diretor do filme em detrimento de qualquer personagem da sequência fílmica.

Aspectos singulares (sin-signo):

Este algo incomum destoa inicialmente pelas percepções imediatas no cartaz, contudo esta estranheza resiste ao verificarmos que as particularidades deste confronto entre filme e cartaz

não encontra justificativa conceitual ou imagética que o sustente. Explico. Algo de inusitado em uma relação de primeiridade pode se desfazer ao caminharmos para a verificação de que outros elementos particularizam esta experiência e justificam seu propósito, desta maneira, poderíamos ter, por exemplo, um cartaz horizontal, que contemplasse imagens ou elementos gráficos presentes na trama, ou ainda, créditos de elenco, de apresentação ou produção, salvo seu título e crédito de direção. Encontramos somente no verso, portanto fora de alcance para o intérprete de um cartaz de cinema, as demais indicações relativas ao filme.

Aspectos de lei (legi-signo):

Esta sensação de estranhamento prossegue na análise das convenções estabelecidas para um cartaz com a finalidade de representação de um filme. Nada neste cartaz induz à suposição de um filme, menos ainda de um filme em particular. As medidas convencionalmente estabelecidas para cartazes de cinema não condizem com as deste cartaz, sendo este impresso no formato de 70,5x47 cm, dimensões mais tímidas que os 60x90 convencionais. A orientação horizontal do cartaz também foge à usual verticalidade que rege esta modalidade de cartaz.

O Objeto:

Aspectos icônicos:

Esta situação de primeiridade expressa no cartaz pela imagem de Glauber Rocha, traz em si um equívoco na intenção representativa do cartaz (mesmo que póstumo) de um filme. A imagem intenta passar-se pelo autor, e não pelo conteúdo imagético, ou mesmo do conteúdo fílmico. Por decorrência deste equívoco estratégico inicial compromete-se a diagramação do cartaz que privilegia de forma central o autor e não sua obra. O esquema diagramático do cartaz, em detrimento das demais informações pertinentes ao filme privilegia a autoria do cartaz o que, em uma ordem de importância alterada, não dá suporte às possibilidades icônicas do cartaz. Poder-se-ia justificar a metáfora da ilustração como sendo a de que Glauber “vomita”, ou “expõem” suas verdades no decorrer do filme.

Aspectos indiciais:

Alguns poucos indícios da passagem do tempo também são identificados neste original, algumas manchas pequenas e amareladas podem ser observadas nas laterais do cartaz, juntamente com pequenos rasgos nos cantos. Tais evidências da passagem do tempo não conseguem situar o cartaz no período da produção, 1968, nem tampouco em seu período de finalização, 1972. Apenas parecem deslocar o cartaz no tempo de forma descontextualizada. A tipografia utilizada no verso do cartaz é da família das *American Typewriters*, fonte projetada por Joel Kaden e Tony Stan em 1974, portanto posterior à realização do filme, período de produção do cartaz.

Fig. 79 - Detalhe da ilustração e do verso do cartaz de O Câncer*.*

Aspectos simbólicos:

Das várias definições que a palavra “câncer” possui: uma constelação do zodíaco, signo do zodíaco, trópico do hemisfério setentrional ou mesmo um gênero de caranguejos, da família dos *Cancrídeos*, o termo médico que significa, genericamente, uma neoplastia (neoplasma) maligna, que destrói as partes onde se desenvolve, tomando-lhes o lugar tendendo a generalizar-se, é a que mais se aproxima dos temas propostos por Glauber. Diz-se também a respeito dos temas, violência e drogas, que são um "câncer" na sociedade. O título do filme, portanto, é bastante apropriado. Entretanto, assim como o câncer é uma doença que se desenvolve silenciosamente, os temas do filme são expressos de maneira velada na sociedade. Não encontramos no cartaz nenhuma referência a este caráter subliminal.

Pode-se destacar a ilustração de Glauber Rocha como sendo um símbolo icônico presente no cartaz referindo-se à autoria do filme. Também é possível identificar os jatos que saem da boca de Glauber nesta mesma ilustração como um símbolo, de caráter arbitrário, de uma suposta expressão pessoal do diretor.

O Interpretante:

As interpretações sugeridas pelo cartaz, entre tantos os mais variados repertórios, aponta para uma homenagem ao autor e não para uma representação do filme em si. Exceto pela tímida representação do título, este cartaz não faz menção alguma ao conteúdo proposto pela sequência do filme. A ilustração, que pode ser entendida como um vômito saindo da

boca de Glauber sugere que a trama poderia ser vista como uma exposição das ideias de Glauber a respeito de temas polêmicos como a violência, a revolução, o racismo e as drogas. No entanto esta ilustração parece ser uma definição apressada e subsequente transcrição apenas superficial do conteúdo do filme. Uma vez que tais opiniões sobre esses temas polêmicos parecem surgir de um consenso criativo entre os atores e colaboradores deste filme em que Glauber faz experimentos de ordem técnica, admite e privilegia improvisos por parte do elenco em sequências de plano longo.

> Mas a ênfase da participação da Odete em *O Câncer* me pareceu a mais significativa. Vamos ao começo do plano do filme do Glauber: Odete Lara está à direita da tela e, ao fundo, entediado, vemos Hugo Carvana. Ela começa a falar, improvisando os próprios diálogos. E o que aparece (e ela busca nas próprias memórias afetivas) é tão pessoal, íntimo e revelador, que o foco, que permanecia em Carvana, na metade do plano, desloca-se dele para ela. Então, o que vemos ali: Odete, por sua autenticidade, sinceridade e despojamento, conquista o foco. Mostrar tal processo de conquista me pareceu mais importante que dizer "esta mulher é livre!". Como sou um formalista, vi que aquele pequeno drama se dá, de forma extraordinária, na própria construção da imagem. (JEAN-CLAUDE BERNARDET[25])

O caráter remático é de estranhamento e descrédito da representação do conteúdo fílmico cujas denotações e argumento, como instância final a que um signo enseja atingir, apesar de irrefutáveis, quando confrontadas com a natureza do filme, realmente é inequívoco o argumento de que o filme é uma expressão pessoal de Glauber sobre a violência etc. Contudo este argumento não supera o caráter remático de estranhamento. A imagem de um jato ilustrado a sair da boca de Glauber, intenta denotar a ideia de externalização, entretanto, fica marcada a impressão de um vômito físico sendo insuficiente nesta transcrição e não chegando a representar a intenção do experimento, do improviso, ou mesmo da exposição de ideias compartilhadas por Glauber e seus colaboradores. Mesmo diante de nosso repertório familiarizado com o conteúdo conceitual e imagético da trama e mesmo ao processo descrito por Glauber como experimental este cartaz não resiste ao confronto com o filme a que representa. Existem ainda atores, personagens bastante definidos, locações, sequências e conceitos a serem representados que somente a referida ilustração de Glauber não dá conta de representar. Pode-se concluir, portanto, que esta representação não é eficaz e que a relação sígnica entre cartaz e filme é apenas parcial. Mesmo para o espectador habituado à linguagem de cartazes de cinema e conhecedor da obra glauberiana o interpretante deste signo não suscita representações suficientes capazes de atingir o âmbito do argumento. Uma vez que estas possibilidades interpretativas não se completam, o cartaz será ainda menos compreensível para o espectador pouco familiarizado com o filme de Glauber Rocha. Portanto, apenas a representação central deste cartaz não dá conta de significar a pluralidade dos temas apresentados pelo filme e se restringe equivocadamente à figura de Glauber.

---

25 http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao39/entrevista/index.shtml

4.6. *Cabezas Cortadas*

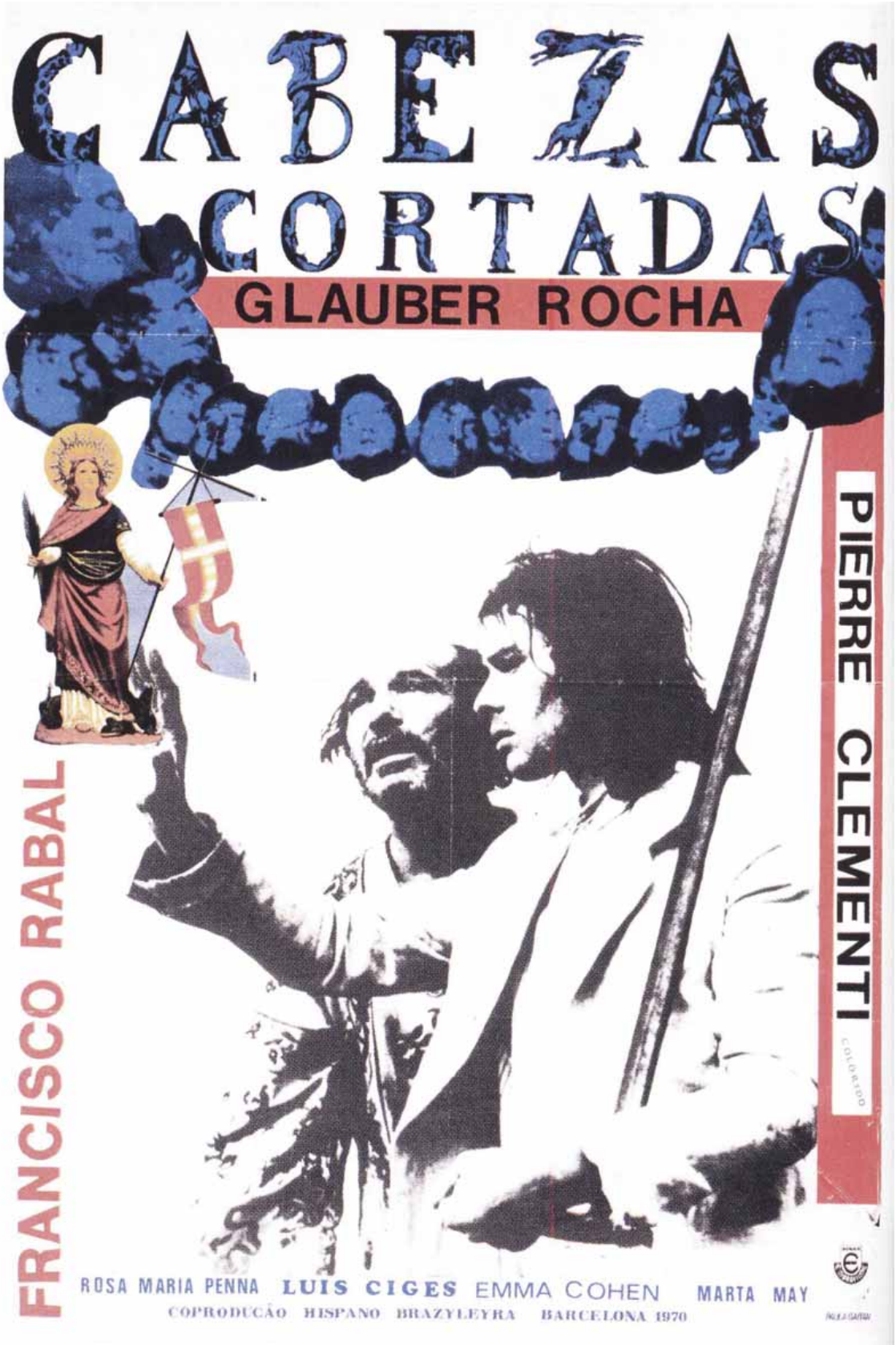

Fig. 80 - Cartaz do filme Cabezas Cortadas*, acervo Tempo Glauber.*

4.6.1 Informações Prévias

Ficha técnica do cartaz de *Cabezas Cortadas*:

Autoria: Paula Gaitán
Assinatura: Paula Gaitán
Formato: 74x112 cm (refilado)
Tipo de Impressão: Offset
Número de cores: Quadricromia onde o azul corresponde ao Pantone 300c.
Papel: Couché brilho.
Gramatura: 150gr.
Gráfica: Desconhecida.
Observações: Selo de distribuição da Embrafilme.

Sinopse

> *... "É um filme contra as ditaduras, é o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico de Perón com Franco, nas ruínas da civilização latino-americana. Filmei nas pedras de Cadaqués, onde Buñuel filmou* L'Age d'Or*. A Espanha é a Bahia da Europa.* Cabezas Cortadas *desmonta todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema. O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde* L'Age d'Or*."... (GLAUBER).*

Conforme anunciado no texto acima por Glauber, este filme rejeita a linearidade dramática e flerta com o surrealismo de Buñel e com o estilo de Godard. Se pudéssemos descrever uma sinopse seria através da fala do próprio Glauber quando em uma das cenas narra a saga de Manuel Diaz II e faz um histórico do poder em Eldorado, república de Alecrim. Fazendo uma referência ao filme *Terra em Transe* que se passa neste país fictício e seu processo revolucionário. Desta vez o enredo se passa na Espanha e através de sequências simbólicas, mostra a saga do colonizador.

Sobre o filme

Em 1969, Glauber estava em Cannes acompanhando o filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e recebeu, antes da premiação, uma proposta do produtor Modesto Perez Redondo para realizar um filme na Espanha com total liberdade criativa e um orçamento de 100.000 dólares. Glauber propôs para o papel de ditador latino-americano o também cineasta Orson Welles, mas na impossibilidade deste Francisco Rabal interpretou Diaz II.

Cabezas Cortadas, um longa-metragem (95 minutos) de ficção a cores em 35mm filmado em Barcelona no ano de 1970. É uma co-produção entre as companhias espanholas Barcelona Profilmes S.A., Barcelona Films Contacto e a produtora brasileira Mapa Filmes, teve distribuição da Embrafilme e lançamento em 11 de junho de 1979 nos cinemas Roma-Bruni, Bruni-Copacabana e Bruni-Tijuca no Rio de Janeiro. Com uma equipe formada em sua maioria por técnicos e atores espanhóis, este filme conta com montagem de Eduardo Escorel e letreiros de Ana Luiza Escorel.

Fig. 81 - Letreiro de abertura de Ana Luiza Escorel para Cabezas Cortadas*.*

4.6.2 Análise do Cartaz de *Cabezas Cortadas*

O cartaz de *Cabezas Cortadas*

O cartaz deste filme é uma policromia onde a tinta cian foi substituída por um azul mais intenso (Pantone 300c) utilizado de forma contínua em determinadas áreas, como abaixo da tipografia e das cabeças decapitadas. As áreas em vermelho são formadas por uma superposição de amarelo e magenta, e somente a imagem da santa pode ser percebida como uma combinação de retículas uma vez que o preto no cartaz existe na condição de traço contínuo. O cartaz mede 74 de largura por 112 centímetros de altura tendo sido impresso em papel couché brilho de gramatura em torno de 230 gramas.

O Representâmen:

Aspectos qualitativos (quali-signo):

Em uma situação de primeiridade em relação ao Representâmen, percebemos a composição assimétrica do cartaz, e que o papel couché brilho bastante calandrado e de gramatura alta serve de base para o cartaz. Assim o branco do papel predomina na composição deixando de ser apenas suporte físico e passando à qualidade de elemento gráfico e parte importante da composição, servindo também de elemento contrastante para as imagens dos

protagonistas. A tipografia decorada mostra figuras circenses. Margeando a parte inferior do título, encontra-se o crédito de direção em uma tarja vermelha e uma guirlanda que a princípio se estabelece como ornamento. À esquerda do cartaz, abaixo desta "guirlanda" há a ilustração de uma santa com auréola e estandarte, seu recorte é grosseiro, deixando aparecer o céu anteriormente existente na ilustração de onde se origina. A policromia tem os pontos de retícula bastante grandes e abertos. Ainda na margem esquerda do cartaz está o crédito do ator Francisco Rabal, em traço contínuo com as tintas magenta e amarela, superpostas. Na parte central do cartaz encontra-se a imagem, em alto contraste, dos protagonistas, o pastor e Diaz II, interpretados respectivamente por Pierre Clementi e Francisco Rabal. À direita sobre uma faixa vermelha, está outra tarja branca, menor, com o crédito do ator Pierre Clementi e a palavra "colorido". Na margem inferior, ao centro, lê-se os créditos de elenco feminino e a frase “coprodução hispano bazyleyra barcelona 1970”. No canto inferior direito vê-se o logo da distribuidora e o crédito de Paula Gaitán, autora do cartaz.

Aspectos singulares (sin-signo):

De maneira mais particular, percebemos que a cor azul cian destinada à policromia não se compatibiliza com o padrão de cian estabelecido como padrão de análise. Este foi substituído por um azul mais profundo que estaria mais de acordo com o Pantone Reflex blue C. Conforme singularizamos esta experiência vimos se delinearem as cabeças ilustradas, até então percebidas como uma guirlanda meramente ilustrativa, e que neste momento revelam-se como sendo uma sequência de cabeças humanas, fazendo uma referência ao título sem, contudo, constarem do conteúdo imagético da película. Percebemos com maior nitidez as figuras de palhaços, contorcionistas e animais que compõe a tipografia do título. Reconhecemos a figura recortada abaixo das cabeças como representação de Santa Bárbara, (ver fig. 83) e as imagens centrais do cartaz como sendo a dos protagonistas do filme.

Aspectos de lei (legi-signo):

Conforme observado no contato com o original deste cartaz, os aspectos que convencionam a produção de cartazes para o cinema estão presentes neste exemplar do filme *Cabezas Cortadas*. Suas dimensões, cotadas em 74x112 cm, estão acima do usual para cartazes de cinema, uma vez que as medidas de 60x90 representam um mínimo convencional entre cartazes desta natureza. Neste original é contemplado o título do filme com significativa evidência, bem como os créditos para o diretor e protagonistas que, igualmente, aparecem destacados. Também encontramos a imagem dos protagonistas evidenciados no cartaz.

Fig. 82 - Detalhe da marca da distribuidora e da assinatura de autoria do cartaz de Cabezas Cortadas*.*

O Objeto:

Aspectos icônicos:

Em âmbito primeiro na articulação icônica do cartaz está a imagem dos protagonistas, esta traz em si a intenção de representar privilegiadamente o elenco prestigiado do filme a que se destina. A imagem intenta passar-se pelo conteúdo imagético, entretanto, a ilustração da guirlanda de cabeças cortadas é por demais óbvia e desprovida do conceito mais amplo que o conteúdo do filme transmite. As dimensões da ilustração de Santa Bárbara, medindo aproximadamente 15x25 cm são tímidas para completar sua referência icônica. A diagramação do cartaz, que privilegia protagonistas e o título composto por uma família tipográfica em que figuras de palhaços, contorcionistas e animais, conferem o tom surreal proposto na trama. Este esquema diagramático do cartaz privilegia conceitos pertinentes dentro do contexto em que o filme se insere. Assim, temos imagens em alto contraste sobe o suporte aparente do papel e cores saturadas, recurso gráfico utilizado na representação de outros filmes do mesmo período e contexto conceitual (ver fig. 81). Poder-se-ia justificar que metáfora circense é dúbia e ambivalente, podendo referir-se ao caráter *non sense* surrealista, entretanto, a combinação destes elementos dispostos acaba por completar o sentido que é propositadamente um tanto desconexo, próprio deste filme que flerta com o surrealista Buñuel e a Nouvelle Vague de Godard.

Fig. 83 - Cartazes dos filmes Vivre Sa Vie *de Godard e* L'Ange Exterminateur *de Luis Buñuel.*

Aspectos indiciais:

Apesar de menos importantes para a verificação da representação da trama, alguns aspectos indiciam principalmente a temporalidade do cartaz. As marcas de dobra em ambos os originais estudados indicam que em algum momento estes foram guardados dobrados. O logotipo da distribuidora Embrafilme ajuda situar o cartaz como sendo peça gráfica de suporte ao lançamento do filme, o que ocorreu em 1979, decorridos nove anos de sua produção em 1970. Os créditos de elenco e a frase “coprodução hispano bazyleyra barcelona 1970” ajudam a situar o filme cronologicamente e são indícios de autoria do filme por conta da “nova ortografia” proposta por Glauber. Já a assinatura de Paula Gaitán como autora do cartaz, indica que a produção do cartaz esteve atrelada ao lançamento e não à produção do filme, uma vez que Paula Gaitán, autora do cartaz, e Glauber só passaram a trabalhar juntos após 1977. Esta autoria situa o cartaz em 1979, ano em que o filme foi liberado pela censura e lançado no Brasil.

Fig. 84 - Detalhe das cabeças e dos protagonistas no cartaz de Cabezas Cortadas.