

3

O cartaz no Cinema Marginal e na Pornochanchada

As décadas de 1960 e 1970 foram extremamente conturbadas e repletas de mudanças. A efervescência política e cultural acontecia mundo afora, e já estávamos na era da comunicação de massa, em que os acontecimentos eram informados rapidamente e seus reflexos imediatamente causavam novas mudanças em todos os lugares. Essas décadas foram determinantes para compreendermos o que motivou novos movimentos culturais e mudanças na comunicação e, por conseguinte, no design gráfico.

No final da década de 1960, a imagem da televisão passou a ser colorida⁷⁹, aconteceram as primeiras transmissões via satélite; o homem pisou na lua. Em 1968, estudantes franceses promoveram uma tamanha revolução que influenciou os jovens de várias partes do mundo. Houve reação contra a guerra do Vietnã, reflexos da crise dos mísseis e da revolução cubana ainda se faziam ouvir, assim como a música pop, e gravitava o uso de drogas alucinógenas. No Brasil, entrou em vigor o AI-5 e, nos dez anos subsequentes, o país foi assombrado pelo período mais violento da ditadura militar. Houve o Cinema Novo, a Jovem Guarda e a Tropicália.

O design gráfico se modificou mas, ao contrário do que se possa imaginar, menos pelas mudanças tecnológicas do que pelas mudanças culturais e políticas que aconteciam no mundo. Todas essas informações foram incorporadas pelos designers, e as peças gráficas passaram a comunicar mais do que se podia notar ao primeiro olhar. Segundo Richard Hollis, “*apesar da facilidade cada vez maior de comunicação internacional, o design gráfico ainda possuía características gráficas locais; as mudanças ainda eram provocadas por indivíduos (designers), a partir de circunstâncias particulares*”⁸⁰. No Brasil não foi diferente; o final dos anos 60 representou uma série de mudanças políticas e culturais no país, que pode ser identificada, dentre outras coisas, em alguns movimentos cinematográficos, e conseqüentemente em seus cartazes, como foi o caso do Cinema Marginal e

⁷⁹ No Brasil, as transmissões a cores ocorrem oficial e sistematicamente, a partir de 1972.

⁸⁰ HOLLIS, Richard. *Op. cit.* p. 194.

Pornochanchada, movimentos que se desenvolveram dentro desse contexto conturbado e questionaram os novos costumes da sociedade. Assim como o Cinema Novo (que também enfrentou a ditadura e questionou o país política e culturalmente), tomou para si referências da arte concretista e da literatura brasileira, esses movimentos optaram por fazer um cinema assumidamente nacional, adaptando gêneros de narrativa clássica às experiências com a linguagem e estética predominantemente brasileiras.

O cinema nasceu na era moderna, em meio à efervescência da fotografia e da nova vida dos trabalhadores das grandes cidades que, depois da Revolução Industrial, passaram a ter mais definidos o tempo de trabalho e o tempo para o lazer. No início, o espanto causado pelas imagens em movimento era o que levava o público às salas de exibição; a realidade, especialmente ao lembrarmos a Paris de *fin-de-siècle*, era extremamente sedutora para um público particularmente consumidor de entretenimento⁸¹. A partir de Griffith (e de seus contemporâneos), o cinema começou a deixar de ser apenas uma diversão popular barata. Embora suas obras tenham desenvolvido menos uma linguagem cinematográfica própria do que se empenhado em *traduzir para o cinema certas estruturas narrativas do teatro ou do romance do séc. XIX*⁸², tais mudanças foram determinantes para o desenvolvimento da nova indústria do cinema e consolidaram uma estrutura aparentemente tão perfeita que ainda hoje pode ser encarada como “natural”.⁸³ Mas, apesar desse formato tão confortavelmente aceito pelo público em geral, o cinema moderno passou por vários movimentos estéticos e ideológicos que questionaram a narrativa instituída por Griffith, da escola soviética dos anos 20, com cineastas como Dovjenco, Vertov e Eisenstein, à *nouvelle vague* francesa e ao *underground* americano nos anos 60.⁸⁴

De fato, ao questionar a narrativa clássica, o cinema não só desafiou os cânones cinematográficos mas também se antecipou ao que se tornaria a televisão e, posteriormente, a internet, prevendo, como já vimos, a fragmentação da informação num mundo cada vez mais veloz.

⁸¹ SCHWARTZ, R. Vanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª ed. São Paulo: CoasacNaify, 2004. p. 357.

⁸² MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 3ª ed. São Paulo: Papirus, 2005. p. 191.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*. pp. 191-192.

Assim como o cinema americano (e também o europeu) percebeu que não podia deixar de pensar sobre os grandes acontecimentos que fervilhavam no país, o cinema latino também sentiu necessidade de registrar esse momento conturbado e expressar opiniões. Além do Brasil, outros países como Chile, Argentina, Bolívia e Uruguai também sofriam com ditaduras militares e o exílio de diretores, perseguidos pelo regime. Era preciso lutar contra a repressão, mas nem sempre era possível impedi-la. Portanto, as obras desse período (em todos os movimentos culturais) possuem *contradições internas às próprias concepções estéticas engendradas pela Censura*⁸⁵, e refletem, embora nem sempre claramente, o pensamento desafiador, mas também o pensamento dominante.

No Brasil, as produções da época eram concentradas basicamente no eixo Rio - São Paulo, embora anteriormente o cinema tenha produzido ciclos regionais. A separação entre o rural, que era a base da identidade nacional, e o urbano, que seria o retrato da descaracterização de cultura por causa da invasão estrangeira, foi negada a partir do Tropicalismo, que se relacionava de forma particular com os elementos externos e criava colagens que trabalhavam com mistura de textos, linguagens e tradições, numa mistura entre o arcaico e o moderno.⁸⁶

Em São Paulo, o principal centro de produção se encontrava na chamada Boca do Lixo, que era localizada no Bairro da Luz e que, a partir dos anos 1950, viu migrar para as suas principais ruas o meretrício que havia sido expulso, por decreto, do bairro de Bom Retiro, perto dali, instalando-se nessa região. O grande número de homens que se hospedavam nos hotéis, devido à proximidade com as estações rodoviárias, garantia a clientela das moças. Essa grande movimentação se dava porque havia duas estações ferroviárias muito próximas e mais tarde, perto dali, fora construída também uma grande rodoviária. Foi a facilidade do transporte dessa região que atraiu o cinema, pois permitia mais agilidade na distribuição dos filmes, o que era, certamente, uma grande vantagem do ponto de vista econômico.⁸⁷

A Pornochanchada não era o único gênero produzido pela Boca do Lixo, que produziu, inclusive, filmes importantes dentro da história do cinema, como *O pagador de promessa*. Premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes em

⁸⁵ BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. (4 – Cinema) p. 3.

⁸⁶ XAVIER, Ismail. *Cinema Moderno Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 30.

⁸⁷ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. p. 15.

1962, sua origem é a Boca, embora quase ninguém saiba disso. Algumas vezes, o cinema da Boca foi colocado como sendo um gênero em oposição a outros, em especial ao Cinema Novo, cuja temática era sempre voltada para os problemas do país, retratando a realidade brasileira de forma dramática. Porém não havia essa coerência temática entre os realizadores da Boca, que sempre produziram filmes de vários gêneros, embora seja necessário reconhecer que o erotismo era predominante, não por escolha dos cineastas, mas por uma questão de mercado.⁸⁸

Esquecida por muito tempo, estigmatizada como um cinema vazio e ruim, aos poucos, foi-se descobrindo que a Pornochanchada foi uma reação, uma resposta a um período conturbado. Através dessas comédias que nasceram num momento em que a sociedade passava por pressões bem definidas, momento este em que o governo praticava uma censura política muito rigorosa⁸⁹, formou-se uma válvula de escape que agradou às massas oprimidas pela ditadura militar. Dentro desse contexto, onde muitas imagens eram censuradas, a Pornochanchada acabou por absorver os eufemismos usados pelo governo e desenvolveu uma linguagem usando os mesmos recursos que a censura, mas com outro discurso. Segundo José Carlos Avellar,

“Depois de procurarmos entender a grosseria da pornochanchada como a linguagem criada pela censura, convém examinar o modelo de comportamento proposto através desta linguagem. O modelo é aquele mesmo pregado pela parcela da população que detém o poder. A diferença única é que a luta para vencer na vida é esvaziada de toda a polidez do jogo social. Fica em cena só o arcabouço grosseiro.”⁹⁰

As pornochanchadas tinham “influência dos filmes italianos em episódios, o erotismo que se insinuava nos filmes paulistas do final da década de 60 (e em seus títulos apelativos) e a reatualização da tradição carioca da comédia popular urbana”⁹¹ e as tramas giravam em torno das paqueras, virgindade, conquistas amorosas, adultério etc. A popularidade dos filmes se deu também por causa da narrativa rápida, com atores que falam diretamente para a câmera, das tomadas distorcidas para dar ênfase ao humor (um tanto grosseiro) e aos questionamentos sobre a vida da classe média brasileira. A câmera passeia por frestas espiando

⁸⁸ STERNHEIM, Alfredo. *Op.cit.* p. 14.

⁸⁹ BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Op.cit.* p. 67.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 68.

⁹¹ *Ibidem.* p. 432.

mocinhas a se vestir, se demora em seios com sutiãs meio transparentes, tenta encontrar corpos nus embaixo de uma saia curta ou uma blusa mal fechada. A figura feminina é predominante nas seqüências, como nos mostra Avellar:

“Quando a câmara estica o olho para ver os seios de uma secretária por trás de um decote amplo, ou quando se arrasta pelo chão para ver as calcinhas da empregada por baixo da saia, o que importa não é a possível excitação provocada pela imagem do peito meio coberto, ou da calcinha entrevista. O que importa é a grosseria da construção da cena. O sexo de dimensões imensas. A deformação através da grande angular. E a visão ruim mesmo, o plano mal construído, a imagem indefinida por um erro de exposição ou por um defeito na lente”⁹²

A Pornochanchada desafiou a censura através de uma estética debochada e, ao mesmo tempo, levou alguns momentos de diversão ao espectador oprimido pela situação política (o que fez esses filmes serem considerados obras alienadas por setores da esquerda), mas, com o distanciamento histórico, percebemos que esses filmes possuíam alguma carga de reflexão sobre o período histórico e político de sua época, talvez não propositalmente, mas por pertencer a um conjunto de obras⁹³ que, em sua origem, eram comédias de costumes que refletiam as mudanças de seu tempo.

No caso do Cinema Marginal, no Rio de Janeiro, a produção se definiu por um caráter individual, embora tenha existido a Belair, produtora dos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, criada em 1970, onde, em apenas três meses, se realizaram seis longas-metragens e um filme em Super-8.⁹⁴ Historicamente, o ciclo teria sido iniciado em São Paulo, a partir do filme *O bandido da luz vermelha*, de 1968, mas segundo Ronald F. Monteiro, as características mais marcantes da estética marginal apareceriam com *As Libertinas*, de Antônio Lima e Carlos Reichenbach. Produzido no mesmo ano e dentro da modesta produção comercial de baixo orçamento, trata-se de uma obra que já continha influência dos filmes de José Mojica Marins e de Ozualdo Candeias⁹⁵, autor de *A Margem* (1967), filme considerado como o precursor do movimento marginal⁹⁶. Rio de

⁹² BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Op.cit.* p. 77.

⁹³ Referimo-nos especificamente aos filmes produzidos dentro do recorte estudado.

⁹⁴ RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p. 142.

⁹⁵ BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Op.cit.* p. 125.

⁹⁶ O lugar de *A Margem* como precursor do Cinema Marginal foi construído historicamente, pela relação com o título e pela época em que foi produzido; analisando o filme notamos que se trata de uma obra singular dentro do cinema brasileiro, que não estaria ligada a nenhum movimento.

Janeiro e São Paulo se tornaram os principais eixos de produção por serem as únicas cidades a possuírem centros de tecnologia para a finalização dos filmes e trabalhos de laboratório, entre outras coisas. Porém, foram absorvidos os mineiros que participaram do movimento e o diretor baiano André Luiz Oliveira⁹⁷, autor de um dos mais significativos filmes do Cinema Marginal, *Meteorango Kid, o herói intergalático*, de 1969.

Segundo Fernão Ramos, historicamente, a formação do grupo que dará origem ao Cinema Marginal se dá

“no momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então, esta bandeira deixada para trás e a levaria adiante.”⁹⁸

O Cinema Marginal discutia as questões sociais de forma mais fragmentada, usando recursos de linguagem variados, metáforas e críticas nem sempre bem-humoradas. Como resultado dessas experimentações, temos filmes diferentes uns dos outros, embora guardem características em comum que permitam colocá-los dentro de um mesmo grupo. Apesar de a preocupação formal desses autores ser mais com a ruptura da própria linguagem cinematográfica, os questionamentos sociais também estavam presentes.

Para compreendermos, um pouco, as características e diferenças narrativas desses movimentos, devemos lembrar que a arte e os movimentos culturais estão intimamente ligados à estrutura social. A arte, ainda que indiretamente, sofre a influência do contexto social e pode, também, ser definida por ele. Jean-Claude Bernadet sugere que

“a visão que os cineastas elaboram da sociedade e a temática que elegem não são fruto da situação do setor da sociedade para o qual se voltam tematicamente, mas fruto de uma articulação entre o setor a que profissionalmente pertencem e o setor para que se voltam”.⁹⁹

⁹⁷ BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Op.cit.* p. 125

⁹⁸ RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987. pp. 63-64.

⁹⁹ BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Op.cit.* p. 34.

Sendo assim, cada setor encontra a partir de si mesmo o instrumental para a compreensão global da sociedade.¹⁰⁰

Mas o que levaria o cinema a ter visões diferentes de uma mesma época, e como podemos identificar essas diferenças através de características narrativas dos filmes?

Segundo Christian Metz, “*existe uma organização da linguagem cinematográfica, uma espécie de ‘gramática’ do filme*”¹⁰¹, que não é arbitrária nem imutável. Entretanto, ainda nos deparamos predominantemente com a narrativa clássica hollywoodiana, que, segundo Bordwell, “*constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo*”¹⁰². Conforme já vimos, esse estilo clássico de narrativa foi e continua sendo questionado e freqüentemente sofre algumas modificações ou adaptações em sua estrutura. No Brasil, afirma Fernão Ramos, “*a narrativa clássica, dentro dos moldes em que foi desenvolvida pela indústria cinematográfica americana na primeira metade do século XX, nunca esteve ligada de modo orgânico à história do cinema brasileiro*”¹⁰³ e o questionamento da forma narrativa clássica se dá a partir do Cinema Novo, durante a década 1960-1970.¹⁰⁴

No Cinema Marginal, a narrativa é fragmentada e o realismo é deixado de lado para traçar um caminho em que o estilo narrativo se desenvolve num universo de ficção fantástica e onde o “*dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação*”¹⁰⁵. As situações dramáticas não são lineares, e os personagens não se desenvolvem de forma a se conseguir um perfil detalhado de cada um deles. A ação e a evolução narrativa são realizadas através de saltos, e essa dificuldade de realizar uma narrativa linear nos leva a uma das características mais particulares

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ METZ, Christian. *A Grande sintagmática do filme narrativo*. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 207.

¹⁰² BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277.

¹⁰³ RAMOS, Fernão. *Op. cit.* p. 134.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.* p. 136.

do Cinema Marginal, que é o movimento mais próximo do “mostrar” do que do “contar” uma história.¹⁰⁶

Percebemos, aqui, que esse movimento foi de grande experimentação estética, e que seus elementos estruturais são influenciados pela ideologia da contracultura e pela “*abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano*”¹⁰⁷. A identidade do Cinema Marginal se encontra na sua estética e na já citada fragmentação narrativa, mas também na vontade de questionar os parâmetros do cinema anterior e do seu próprio lugar dentro do momento histórico.

3.1. O mundo e o tempo em um retângulo

A imagem figurativa dos cartazes, além de ser uma representação verossímil das coisas do mundo, pode situar-nos dentro do tempo e do espaço em que nos encontramos. A natureza da imagem é complementar ao olhar, aqui entendido como o aparelho biológico que conjuga o olho ao cérebro; ela se constitui, principalmente, no *ver* e “*a maneira como vemos as coisas será afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos*”¹⁰⁸. A partir do momento em que nos relacionamos com ela, a interpretamos segundo um julgamento que está além do olhar (biológico) e cuja interpretação dependerá do nosso repertório de sentimentos, conhecimentos e idéias – ou seja, nossa cultura – constituindo-se no *ver*. Sendo assim, a imagem está ligada, também, à memória.

O uso da imagem nos meios de comunicação se vale dessa capacidade de reconhecimento imediato de signos que fazem parte da cultura e também da memória afetiva; na publicidade, a imagem quase sempre está vinculada principalmente ao desejo. Uma linda família, uma comida saborosa, um carro bonito são também imagens que promovem a distinção social ou situam posições hierárquicas de classe. Uma imagem publicitária pode despertar uma gama de sentimentos, tanto quanto, talvez, uma cena de filme; mas, na publicidade, há a promessa de se conseguir o que se está vendo através da compra de algum bem.

¹⁰⁶ *Ibidem*. p. 137.

¹⁰⁷ RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Op.cit.*. p. 141.

¹⁰⁸ BERGER, John. *Op. cit.* p. 10.

No design gráfico, a imagem é o primeiro elemento a chamar a atenção; quem olha um cartaz na porta do cinema é atraído primeiramente pela imagem. Além da estética, o que vai segurar o olhar é a referência que a pessoa será capaz de realizar, seja identificar um rosto conhecido, uma ação, uma sensação ou sentimento. A linguagem gráfica usada nos cartazes – e em todas as peças gráficas empregadas como meios auxiliares na divulgação de um filme – revela, além de conceitos e idéias de uma determinada época, como se dá a produção de imagens dentro dessa época.

Mas, e as palavras? Não estariam elas, ligadas às imagens?

Para Martine Joly

“A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que esse fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”.¹⁰⁹

Assim se constrói a relação imagem/imaginário. Quando as imagens alimentam imagens, seja através da publicidade, que recorre constantemente à citação de outras imagens, de obras de arte ou de outras peças publicitárias, ou da televisão, quando representa outras imagens que não as suas próprias e nos permite pensar, através dessas citações e desvios permanentes, que a imagem da mídia já não representa algo real, mas que se tenha tornado um meio constituído de auto-referências.¹¹⁰

No recorte que vai de 1968 a 1973, temos dois gêneros cinematográficos que nasceram na mesma época, mas que têm estéticas diferentes: o Cinema Marginal e a Pornochanchada. Sendo assim, os cartazes dos filmes refletem essas estéticas e também o momento social e histórico em que foram produzidos. O que nos permite arriscar essa afirmação é uma primeira análise das imagens utilizadas nesses cartazes, onde conseguimos identificar algumas características gráficas particulares em cada um deles.

Os filmes da Pornochanchada eram grandes sucessos de público, tanto que eram produzidos sem nenhuma ajuda estatal e, sendo filmes de baixo orçamento, conseguiam se pagar e davam lucro. Os cartazes desses filmes refletiam o bom

¹⁰⁹ JOLY, Martine. *Op. cit.* p. 121.

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 122.

humor e a crítica aos costumes principalmente da classe média, retratada nos desenhos picantes, mas ainda sem referências explícitas, e com uma estética um tanto uniforme. Ainda assim, alguns cartazes sofreram censura e foram proibidos de serem expostos nas portas dos cinemas. A partir dos anos 80, os filmes passaram a privilegiar o sexo explícito, o que contribuiu para o esvaziamento das obras e dos cinemas: estava se aproximando o fim das pornochanchadas. Os cartazes desses filmes acompanharam as mudanças estéticas e ideológicas incorporadas por eles e passaram a ser compostos quase que, em sua totalidade, por fotografias e a explicitar o sexo de forma mais radical. Mas essas mudanças não iriam longe: os tempos haviam mudado. Se antes era divertido assistir aos filmes maliciosos, assim como quem olha pelo buraco de uma fechadura, agora eles causavam uma sensação contrária, e seus cartazes repletos de nudez acabaram por contribuir para o afastamento do grande público das salas de cinema.¹¹¹

O Cinema Marginal, como já vimos, discutia as questões sociais de forma mais fragmentada, usando recursos de linguagem variados, metáforas, e críticas nem sempre bem-humoradas. Conseqüentemente, os cartazes também eram um campo de experimentações e, especialmente nas peças desenvolvidas para esses filmes, notamos influências como as do movimento tropicalista e da contracultura.

Nos cartazes de Pornochanchada desse período, podemos notar o uso recorrente da ilustração e da linguagem do *cartoon*. Em geral, são peças coloridas, que destacam a idéia principal do filme ou um ator popular. A imagem feminina tem uma aura de sensualidade, como reflexo da liberação de costumes provocada pela revolução sexual que acontecia no mundo, mas com um olhar brasileiro sobre essas novas atitudes sociais.

Nos cartazes do Cinema Marginal encontramos técnicas e elementos gráficos variados, como colagens e contrastes entre imagens coloridas e em preto e branco, demonstrando a criatividade e o rico universo de referências e linguagens experimentadas nos filmes do movimento, que absorvia desde a narrativa clássica hollywoodiana às vanguardas e a ideologia rebelde do *rock'n'roll*, e que evidenciava a falta de recursos financeiros que havia para a produção, distribuição e a divulgação dos filmes. O cinema marginal também tinha, como uma das

¹¹¹ Nessa época também começaram a aparecer os cinemas de *shopping* e os *multiplex*, que tinham uma programação predominantemente estrangeira e não mais abrigavam as antes populares produções nacionais.

características, a violência e a escatologia, como forma de criticar a ordem social. O impacto das imagens e idéias que esses filmes continham, e como eram representadas graficamente, podem ser exemplificados pelo cartaz do filme *Câncer* (fig. 61), de Glauber Rocha¹¹². Criado por Fernando Pimenta, ele mostra a cabeça do cineasta cortada logo abaixo da altura da boca, como se estivesse emergindo do fundo branco, com um grande borrifo de sangue, espirrando e cobrindo parte do rosto, tudo em preto e branco e apenas o nome do filme e do diretor abaixo da imagem. A história se desenvolve em torno de três personagens dentro de uma ação violenta, e a imagem do cartaz não deixa dúvidas sobre a existência de tal violência dentro do filme.

O cartaz produzido para a divulgação de um filme pode estar diretamente ligado à linguagem do filme ou à linguagem gráfica produzida numa determinada época. Dialogar com o filme ou escolher um fragmento da obra para passar a idéia principal. Assim, como é preciso tomar cuidado ao transportar uma obra literária para o cinema, por exemplo, também é preciso prestar atenção às características particulares da linguagem cinematográfica e da linguagem gráfica. Muitas vezes ele pode ficar esquecido devido à força da obra a qual divulga e, especialmente, devido ao seu caráter originariamente efêmero. Por outro lado, muitas vezes, o cartaz de cinema se torna a única referência do filme, tudo o que dele restou.

No Cinema Marginal e na Pornochanchada, encontramos cartazes com características diversas e que podem, já a partir das diferenças entre os dois movimentos cinematográficos, começar a ser identificadas: no Cinema Marginal, a variedade de técnicas gráficas é maior; enquanto nas peças marginais, encontramos, por exemplo, grande número de imagens recortadas, montagens fotográficas ou diagramação menos calcada no estilo americano. Os cartazes de Pornochanchada desenvolvem um estilo mais definido, na maioria das vezes, utilizando ilustrações e possuindo uma estrutura mais clássica. Os cartazes da Pornochanchada tiveram dois autores principais: os ilustradores José Luiz Benício e Ziraldo, o primeiro fazendo cartazes para as produções paulistas e cariocas e o segundo, para as produções cariocas. Através desses trabalhos, podemos perceber algumas diferenças dentro da própria Pornochanchada: enquanto os filmes

¹¹² Glauber Rocha é, reconhecidamente, dentro da história do cinema brasileiro, um diretor do Cinema Novo, mas teve participação no movimento Marginal. Para alguns estudiosos, a última fase do Cinema Novo teria sido encerrada em 1971.

cariocas eram, em sua maioria, comédias de costume bastante leves, as produções paulistas, embora também comédias em sua maioria, possuíam um erotismo mais evidente. Certamente, isso acabou por se refletir nos cartazes: enquanto as peças cariocas, em sua maioria, possuíam uma linguagem bem próxima à do *cartoon*, os cartazes paulistas utilizavam, na maior parte das vezes, a figura dos atores (e, principalmente, das atrizes) no traço de Benicio, que enfatizava, principalmente, as curvas das estrelas dos filmes.

O design gráfico do final dos anos 1960 se desenvolveu dentro de uma época que talvez tenha sido a mais marcada por mudanças em todos os níveis, e numa velocidade particularmente vertiginosa. Se analisarmos algumas peças produzidas nesse período, podemos notar que a diferença para as peças produzidas pouco mais de dez anos antes é significativa, mas, quase quarenta anos depois, elas nos soam familiares e se encontram dentro dos princípios da linguagem visual contemporânea.¹¹³ Do ponto de vista gráfico, foi uma época em que a fotografia começou a ter uma grande força, registrando as conquistas científicas e gerando imagens que marcariam a história social, como os registros das manifestações estudantis de maio de 1968, o movimento guerrilheiro na América Latina, que transformou Che Guevara numa figura de heróica, os protestos contra a guerra do Vietnã e o movimento *black power* nos Estados Unidos. Esses eventos teriam repercussão durante todas as décadas seguintes e marcariam a memória visual da época.¹¹⁴

O design foi parte integrante de tais mudanças. No design de cartazes, em particular, a psicodelia desafiava a máxima modernista do “menos é mais”. Os cartazes poloneses reformularam o gesto na linguagem gráfica e os cartazes produzidos artesanalmente e em ritmo diário pelo *Atelier Populaire*, na França, a partir dos eventos de maio de 68, em condições precárias e sem registro de autoria (o que era fruto da semiclandestinidadade mas também de um ideal de coletividade em detrimento da expressão individual), expressavam o sonho de uma sociedade igualitária, que se manifestava também através do próprio design e das suas condições de produção.¹¹⁵ No Brasil, a ilustração é predominante até a década

¹¹³ MELO, Chico Homem de. (Org.) *O design gráfico brasileiro dos anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 30.

¹¹⁴ *Ibidem*. pp. 30-31.

¹¹⁵ *Ibidem*. p. 32.

seguinte, quando a fotografia passa a ser utilizada cada vez com maior frequência. Nos anos 1960, houve uma complexidade crescente entre as peças gráficas do design nacional, frequentemente traduzido pelo psicodelismo, numa demanda que surgiria a partir da necessidade de se opor à síntese modernista e pela influência da televisão, que estaria na raiz do processo e, com sua natureza fragmentada, “ajuda a destruir a idéia de totalidade”¹¹⁶.

3.2. O contexto, o instrumental, o instante

Os cartazes que possuem formas semelhantes dentro movimento marginal, remetem à estética do cartaz do filme *A Margem* (fig. 69). Nele, já notamos a tendência a não privilegiar os atores do filme; o autor opta por uma imagem de impacto através de recortes e colagem e de texturas. A impressão é em três cores, possivelmente por causa dos custos, e a hierarquia dos créditos é definida praticamente apenas pela ordem em que são inseridas. São poucas informações colocadas de forma discreta, o que dá força à imagem central e ao título que está em destaque de forma pouco usual, na parte inferior do cartaz. Há muito espaço livre dentro da composição, o que também contribui para o destaque da imagem (esse artifício seria usado nos cartazes marginais com características menos comerciais).

O cartaz cinematográfico nem sempre tem sua forma diretamente ligada ao *design* que está dentro do filme, como, por exemplo, os créditos de abertura. A intenção é que a imagem seja *pregnante*¹¹⁷ e, para isso, nem sempre a imagem trabalhada no cartaz tem ligação com os elementos gráficos utilizados dentro do filme. A atmosfera criada no cartaz normalmente diz respeito à história e não particularmente à composição dos elementos complementares do filme. Isso acontece, por exemplo, com o cartaz de *A Herança* (fig. 63). O tipo de ilustração, as formas geométricas, o design quase *clean*, isto é, próximo ao da escola de Ulm,

¹¹⁶ *Ibidem*. pp. 54-56.

¹¹⁷ Aumont nos diz que o instante *pregnante* é definido “como um instante que pertence ao acontecimento real e que é fixado na representação” e é “uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica”. A representação de um acontecimento por um “instante” só é possível buscando apoio “nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação”. AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7ª ed. São Paulo: Papirus, 2002. pp. 231-232. Desse modo, as imagens encontradas nos cartazes seriam uma representação de um instante determinado pelo autor do cartaz para passar a idéia do filme, ainda que não seja exatamente um instante retirado do próprio filme, mas uma idéia sobre este.

diferem do tipo de imagem do filme, em preto e branco, e dos créditos, que são montados com recortes de fotos e de texto.

Por volta de 1970, o cinema passava por um período de transição, quando o número de produções coloridas começou a aumentar e, não raro, os exibidores rejeitavam filmes que não fossem coloridos. Isso se tornou mais um fator a dificultar a comercialização dos filmes marginais, que eram produzidos em preto e branco não apenas por uma escolha de estilo, mas também devido ao alto custo da película colorida. Apesar disso, muitos cartazes marginais foram concebidos com pelo menos uma cor a mais que o preto, e vários deles são em policromia. As pornochanchadas eram majoritariamente coloridas e, de forma recorrente, essa característica do filme ganhava destaque nos cartazes.

Artistas plásticos como Lygia Pape e Rubens Gerchman trabalharam na execução de cartazes de cinema e capas de discos; anteriormente, Di Cavalcanti havia ilustrado o mesmo tipo de trabalho. Uma questão, aliás, que sempre permeou o design foi a sua proximidade com as artes plásticas. Apesar da tensão que esta proximidade provoca desde sua origem, que data do século XVIII,

“quando a mecanização trazida pela primeira Revolução Industrial vai criar a distinção entre a esfera artística e a esfera produtiva, tensão que se consolidará no século XIX, configurando uma separação de atividades até então vistas como unas. A partir daí, vamos ter as chamadas Arte Pura, enaltecendo o espírito, e a Arte Aplicada, feita para a produção, para a esfera econômica. O design gráfico, como atividade comercial estabelecida, surge aí, no meio dessa imbricada relação.”¹¹⁸

Lygia Pape também produziu filmes experimentais, como *O guarda-chuva vermelho* (1971) e *Eat me* (1975), entre outros, e trabalhou em letreiros para a abertura de filmes, assim como outros artistas plásticos como Arthur Omar (*Congo*, 1972, *Vocês*, 1979) e Hélio Oiticica, que trabalhou com cinema experimental em filmes super-8 e junto com Neville D’Almeida, nos projetos denominados *quasi-cinemas*¹¹⁹. Elyseu Visconti, diretor de *Os Monstros de Babaloo*, além de dirigir filmes, também criava cartazes. Esse diálogo entre cinema e artes plásticas se dava numa época em que as artes em geral estavam preocupadas em questionar os rumos

¹¹⁸ RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB/Novas Idéias, 2007 (Série Design). p. 91.

¹¹⁹ MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento*. In: Catálogo do curso *A invenção do cinema marginal*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007. p. 26.

do país e seus autores partiam para estéticas mais radicais dentro de suas áreas. Já detectamos nessas obras algumas características que viriam a constituir as chamadas *artes multimídia*, que utilizam, em conjunto, várias linguagens para a construção de um conceito. As experiências sensoriais, desenvolvidas nas artes plásticas e no teatro da época, também encontraram lugar dentro do cinema marginal que, em contraposição à Pornochanchada, era afeito ao experimentalismo e buscava causar uma reação no espectador, tirando-o do seu lugar passivo. Por conta dessa busca pelo “mal-estar”, às vezes, os cartazes não revelavam o caráter mais violento ou escatológico do filme, dando ênfase a um lado do filme que seria mais comercial, deixando outros pontos da obra para serem descobertos no momento da exibição.

A complementaridade que a imagem gráfica traz aos filmes está associada a parâmetros de legibilidade e compreensão da mensagem. Normalmente, sendo um suporte retangular diagramado na vertical ¹²⁰, posicionamento este que “sugere uma leitura de cima para baixo, embora esta se inicie depois da visualização do elemento central” ¹²¹, o cartaz apresenta signos que encaminham a sua leitura buscando uma assimilação de forma rápida e precisa. O signo é, dentro deste estudo, entendido como um reflexo do caráter simbólico da imagem e da leitura geral que possa ser dada a ele, embora represente determinada imagem de um modo particular. Apesar disso, a sua leitura vai variar através do tempo ou do contexto em que está inserido. Caberia aqui, citar a *teoria do repertório*, desenvolvida por Max Bense para análise de objetos artísticos. Nela,

“todo repertório de elementos, que podem ser entendidos como signos, é primariamente, um repertório material, determinado por categorias de substância, forma e intensidade. Todavia, também pertencem ao repertório elementos ideais, não materiais.”¹²²

O objeto artístico seria composto, então, por um repertório semântico (importante para a compreensão do interpretante, signos, que foram denominados

¹²⁰ Segundo Hollis, o uso do espaço no retângulo vertical era incomum e foi estimulado, no final do século XIX, no design dos cartazes artísticos, a partir do interesse dos artistas pelas gravuras japonesas (especialmente Henri de Toulouse-Lautrec, que desenvolveu seu estilo a partir do trabalho de Chéret e se tornou o artista mais conhecido do período) e pela influência da fotografia. HOLLIS, Richard. *Op. cit.* p. 6.

¹²¹ FERREIRA, Fernando A. *O filme ‘em’ cartaz – estudos sobre o cartaz de cinema*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2002. p. 99.

¹²² BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 66.

como *semantemas* por Bense) e um repertório material. “*Na criação de um retrato, por exemplo, ‘cores’ e ‘formas’ pertencem ao repertório material, mas ‘similitude’ diz respeito ao repertório semantema*”¹²³. Apesar de não constituir propriamente um objeto de arte, embora muito próximo dele ou possa a vir a ser considerado desse modo em circunstâncias específicas, o cartaz possui essas características de semântica e materialidade, por ser, assim como um objeto de arte, uma peça que pretende comunicar idéias através de recursos formais.

A discussão sobre a interpretação dos cartazes cinematográficos ganhou grandes proporções quando, em 1979, foi aprovada uma lei¹²⁴ que passou a determinar que os cartazes estrangeiros deveriam ser refeitos por artistas brasileiros. No meio da argumentação, cogitou-se que o designer brasileiro não teria vivência para reinterpretar uma peça de outra cultura, o que foi rebatido, entre outros argumentos, com a lembrança de que cartazes brasileiros já haviam sido refeitos, por exemplo, nos Estados Unidos. Esperava-se que, com esse decreto, tivesse início a criação de um estilo nacional e que se criasse uma escola de cartazistas brasileiros, mas, por ser uma lei de pouco efeito prático, e sistematicamente desrespeitada, acabou por ser esquecida.

Embora o princípio de criação dos cartazes de cinema parta da mesma premissa, a de que se trata de um objeto de divulgação de uma obra, a execução da peça gráfica se dá de diferentes maneiras. Existem diferenças também no modo de produção dos cartazes. Enquanto na Pornochanchada, grande parte deles era feita por artistas e ilustradores em agências de publicidade, os cartazes marginais, em sua maioria, eram produzidos de forma mais modesta, algumas vezes até de forma artesanal e, por vezes, elaborados pelo próprio diretor do filme. Não concordamos com a idéia, um tanto quanto imprecisa, de que os filmes marginais eram produzidos para não serem vistos. Seus autores eram geralmente envolvidos com cineclubes e cinematecas, liam e escreviam sobre cinema e, embora preocupados com a estética e o caráter ideológico das obras mais do que em produzir filmes nos moldes comerciais, sempre tentaram se encaixar nos meios de distribuição como qualquer filme da época. Alguns deles foram, inclusive, premiados. Se o cartaz se encontra na porta do cinema, é porque o filme

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Lei nº 6.633, de 28 de abril de 1979.

correspondente está em exibição ou será exibido. Alguns filmes não possuem cartaz exatamente porque não foram exibidos, como no caso dos filmes da Belair: nenhum dos seis longas-metragens da produtora foi lançado comercialmente, tendo sua circulação restrita a exibições especiais, quase sempre na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹²⁵. Apenas dois deles chegaram a ter um cartaz: *Copacabana mon Amour*, por ocasião de uma das exibições especiais do filme e *Barão Olavo, o Horrível*, que foi concluído por Elyseu Visconti, enquanto o autor do filme, Júlio Bressane (assim como Rogério Sganzerla e Helena Ignez) estava em Londres, fugindo da perseguição da ditadura militar. O cartaz desse filme foi feito por Elyseu Visconti (também designer, ex-aluno da ESDI) de forma quase artesanal, com poucas cópias, todas perdidas.

Um caso interessante, ainda dentro do cinema marginal, é o do cartaz do filme *O profeta da fome* (fig. 77), de Maurice Capovilla: o personagem principal do filme é interpretado por José Mojica Marins, criador e intérprete do personagem Zé do Caixão, mas que nada tem a ver com o célebre personagem de Mojica. Ainda assim, como artifício comercial, é a imagem desse personagem que está em destaque na peça, tentando pegar o público através da popularidade de outra figura, já conhecida pelo espectador. O nome *Zé do Caixão* aparece entre aspas, dando a entender que se trata apenas de uma referência, mas a imagem (imensa) do personagem tende a confundir o espectador. O cartaz foi feito por Benicio e possui ilustração e diagramação características do autor, o que reforça as características comerciais da peça (de fato, a princípio, todos os cartazes são comerciais, porém estamos tentando explicitar que alguns deles conseguem sair da estrutura comercial clássica e tentam desenvolver uma estrutura gráfica particular, coerente com o filme a que pertencem).

Durante muito tempo, a ilustração foi extensamente usada na publicidade, perdendo terreno a partir dos anos 1970, quando começou o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas e da fotomontagem. Segundo César Villela,

“a publicidade nasceu do ilustrador. Na realidade, era o ilustrador; mesmo nos EUA, não eram os designers. Eram ilustradores. Na publicidade, quando o cara

¹²⁵ GARDNIER, Ruy. *A experiência da Belair: exceção ou regra?* In: Catálogo do curso *A invenção do cinema marginal*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007. p. 34.

queria fazer um anúncio chamava um desenhista, ilustrador. O ilustrador fazia, às vezes ele mesmo, o texto e a publicidade (sic) [...]”¹²⁶

Benicio, que foi um dos cartazistas mais produtivos do cinema brasileiro, revela que muitas vezes não era possível assistir aos filmes para fazer os cartazes, da mesma forma que nem sempre conseguia ter acesso às provas das peças e fazer a avaliação do tom das cores. Segundo ele, as distribuidoras Cinedistri e a Art Filmes procuravam ser mais profissionais, permitindo que o ilustrador visse os filmes, cedendo fotos dos artistas para a base das ilustrações e disponibilizando a prova dos cartazes,

“mas a maioria nem mesmo chega a fazer previsão de verba para a criação e impressão dos cartazes. E como geralmente quando eles lembram do cartaz é hora de lançar o filme, é aquela correria, não tem fotos com qualidade e os atores já estão trabalhando em outra produção, e aí acabo recebendo um resumo da história, mesmo oralmente, e o cartaz sai meio padronizado – principalmente as pornochanchadas – meio estereotipado.”¹²⁷

A forma final do cartaz de cinema não vai depender apenas do estilo ou atitude do *designer*, das suas escolhas de expressão ou do que possa estar implícito em seu discurso, mas também das condições a que foi submetido o processo de trabalho. Nos primeiros anos do cinema, a preocupação era apenas com a capacidade do cartaz de “deixar no espectador o desejo ‘espontâneo’ de frequentar as salas de exibição”¹²⁸, e os empresários da nova indústria cinematográfica optavam por soluções gráficas tradicionais ou hegemônicas. Embora o teatro já estivesse fazendo uso do trabalho de Chéret, os Lumière, inicialmente, depois Pathé e outros empresários se preocupavam em ter como temática dos cartazes a moralidade do espetáculo e o próprio dispositivo cinematográfico e seus aperfeiçoamentos na captura e projeção das imagens.¹²⁹ A *Art Nouveau* e a fotografia seriam usados tardiamente nos cartazes cinematográficos – consta que o primeiro cartaz de cinema nesse estilo de arte foi feito em 1908 pela Gaumont para o filme *La légende de Narcisse*. A mesma produtora francesa teria sido, também, a

¹²⁶ VILLELA, César *apud* RODRIGUES, Jorge Caê. *Op. cit.* p. 113.

¹²⁷ *Cartaz de cinema é com Benicio*. Matéria não assinada, publicada no jornal *A voz das estrelas*. Rio de Janeiro, 1977. p. 5.

¹²⁸ QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Cartaz, cinema e imaginário*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Campinas, 1995. p. 118.

¹²⁹ *Ibidem*. pp. 118 e 108.

primeira a usar a reprodução fotomecânica do fotograma de um filme num cartaz, em 1911.¹³⁰ No Brasil, essa evolução gráfica demorou um pouco mais. O cartaz nacional mais antigo conhecido é o do filme *João da Mata*, uma litografia de Amilar Alves, que data de 1923 e tem sua composição gráfica ainda ao estilo do filme comercial francês do final da década de 1910, com textos (crítica, sinopse e dados da produção) e imagens do filme (fotos) sem uso de recursos e técnicas plásticas. Só no final da década de 1920, os cartazes nacionais passaram a ser impressos em quatro cores e a ganhar uma identidade semelhante ao padrão internacional¹³¹. Os cartazes do Cinema Marginal e da Pornochanchada já teriam incorporado mais facilmente as mudanças na linguagem gráfica, não só pela facilidade no trânsito da informação nos meios de comunicação de massa que vimos anteriormente, mas também pela evolução do meio publicitário e das técnicas de impressão.

¹³⁰ SCHMITT, Nicole *apud* QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Op. cit.* p. 118.

¹³¹ HEFFNER, Hernani. *Verbete Cartaz. In Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2000. p. 95.