

INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, a produção cinematográfica vem fazendo uso dos créditos iniciais como forma de transmitir uma mensagem anterior à obra, e passando aos espectadores informações técnicas sobre o filme. Dados como o título da obra, pessoas responsáveis por sua produção e o nome dos atores são alguns dos elementos que introduzem o espectador na obra. Apesar disso, durante muito tempo, os créditos de titulação foram considerados pela indústria cinematográfica um elemento inexpressivo.

A parte da obra cinematográfica que continha este tipo de informação vinha diagramada e, posteriormente, com a inserção do som nos filmes, passou a vir acompanhada de uma trilha sonora. Créditos são filmes dentro de filmes, e apesar de disporem de alguns dos mesmos elementos da obra cinematográfica, têm suas peculiaridades e restrições. Desta forma, questões acerca do processo criativo por trás da produção surgem para o designer, que as faz para compreender este tipo de objeto audiovisual.

Em 1991, quando eu ainda era um estudante de desenho industrial, recém entrado na universidade, surgiu o interesse nos créditos de titulação por ocasião da estréia do filme **Delicatessen**, de Jean Pierre Jeunet e Marc Caro. Aos vinte e um anos de idade, e com o olhar completamente aberto para o design, fiquei impressionado com o extenso plano-sequência que apresentava o filme.

Ainda hoje, ao sair de uma sessão de cinema me pergunto: *Como atuam os elementos audiovisuais que compõem os créditos de abertura de filmes? Estes elementos podem ser utilizados para introduzir e intensificar a narrativa e a estrutura dramática dos filmes?*

Ao mergulhar neste questionamento, nos confrontamos com a própria definição sobre o *que* são estes elementos visuais, assim como podemos expandir estas questões aos elementos sonoros, inclusive. Por se tratar de uma estrutura em movimento, onde a narrativa é introduzida a partir de uma cadência, pode-se levantar uma problemática relativa aos elementos rítmicos, conseqüentes da edição de imagens estáticas ou em movimento.

O objetivo da pesquisa é fundamentar a análise de material audiovisual específico, e visa também decodificar a linguagem visual através da observação e

análise dos elementos dos créditos de titulação. Como o crédito de um filme é um objeto que tangencia tanto a área do design quanto do cinema, torna-se importante ao designer, que tenha interesse em créditos iniciais, dominar os recursos possíveis a fim de desenvolver peças que possam comunicar claramente sua intenção.

Reconhecer quais são os elementos visuais e sonoros que compõem os créditos dos filmes e compreender como se articulam, são a meta desta dissertação. Pretende-se, neste trabalho, determinar a existência de uma intenção narrativa e compreender como se dá a estrutura dramática no desenvolvimento dos créditos do filme. Finalmente, busca-se estabelecer se e *como* os elementos podem dialogar com a narrativa e estrutura dramática.

A linguagem fotográfica sempre ocupou um lugar de grande importância, transformando o uso da tipografia no cinema em um elemento textual e informativo. Designers pioneiros como, Saul Bass, Pablo Ferro e, recentemente, Kyle Cooper destacaram-se ao longo dos anos, por reconhecerem importância naquilo que convencionaremos chamar de **créditos iniciais ou de titulação**, e indicarem o pouco explorado universo que antecede a obra principal, conferindo a tais elementos um tratamento cuidadoso e, com isso, criando obras de arte dentro de outras. Estabelecem, com isso, um discurso extremamente elaborado que se desenvolve a partir de partidos estéticos e introduz o espectador na narrativa. Desta forma, o olhar do designer perpassa os limites físicos da tela.

A pesquisa divide-se em quatro partes essenciais que constituem os capítulos da dissertação.

A primeira parte, chamada “O nascimento dos créditos de iniciais” apresenta o desenvolvimento dos créditos de titulação ao longo dos anos, o uso da computação gráfica no cinema e destaca o trabalho de Saul Bass e Kyle Cooper.

O capítulo dois é dedicado à metodologia de pesquisa, onde buscou-se detalhar todo o processo metodológico aplicado na pesquisa, observando a obra de Kyle Cooper e apresentando a ficha de análise, assim como o corpus, procedimentos e equipamento utilizados na pesquisa.

A terceira parte da pesquisa é relativa à análise dos elementos estruturais dos créditos de titulação e consiste na apresentação destes elementos e na fundamentação teórica que embasou a pesquisa. Foram considerados como elementos estruturais a tríade composta por: tipografia, suporte e áudio.

O quarto capítulo é dedicado à análise dos filmes que compuseram o corpus definitivo de pesquisa.

Os títulos e créditos iniciais são *pára-textos*, isto é, um ou mais textos ocorrendo simultaneamente a um texto compreendido como principal. De acordo com Genette, pode ser considerado como um *pára-texto*, um título, anotações, dedicatórias, assuntos, *leads* ou cabeçalhos¹. São informações que ocorrem paralelas ao texto principal e dão informação extra ao leitor.

Quando se refere especificamente a filmes, o conceito de *pára-texto* sofre uma modificação por causa da mudança de mídia. Analogicamente à narrativa textual poderíamos considerar os *trailers*, seqüências de titulação, intervalos comerciais e ficha-técnica final como elementos *pára-textuais*.

A pesquisa estabelece um método de análise dos créditos iniciais e de titulação e, ao desmembrar seus componentes na busca de um código para a linguagem visual; procura contribuir para a composição de uma gramática visual.

Talvez, pelo fato de se tratar de um meio de comunicação e entretenimento de massa, a linguagem cinematográfica necessite de uma dose de “universalidade” fundamental à compreensão. Valendo-se de conceitos que não sejam restritos a culturas específicas, os filmes têm mais chances de serem assistidos por um número maior de espectadores. Obras mais conceituais, de caráter inovador, como o filme **Koyaanisqatsi** de Godfrey Reggio, poderiam servir de base de estudo, mas seu caráter experimental e autoral pressupõe um código possivelmente mais específico e pessoal, não se enquadrando nos parâmetros desta pesquisa, que busca a interpretação de um código mais amplo e geral.

Uma produção cinematográfica é, basicamente, fruto de uma multidisciplinariedade. Uma estrutura que absorve a produção, manual e intelectual de diversos profissionais diferentes. O designer pode desempenhar várias funções dentro desta estrutura. Pela natureza formal do objeto, é natural que os créditos de titulação dos filmes sejam destinados ao designer gráfico. Conhecimentos de diagramação e tipografia em movimento são imprescindíveis para o trabalho com esta quantidade de texto, assim como se espera um conhecimento no que se refere ao uso do elemento sonoro. Som, ritmo e partido cromático são cotidianos no universo do designer, que mescla comunicação e a forma em sua atuação profissional.

¹ Genette (1972)

Os dados apurados na presente pesquisa serão analisados sob a ótica da comunicação e do design, combinando-se diversos procedimentos investigativos, considerando o uso do método dedutivo.

A metodologia de pesquisa para fundamentar e estruturar a análise do *corpus* é definida a partir de quatro fases. São elas:

Fase 1 - seleção do material que irá compor o escopo de pesquisa

Fase 2 – digitalização e análise detalhada dos créditos iniciais

Fase 3 - decomposição dos elementos que constituem sua gramática visual

Fase 4 - estudo sobre a relação entre estes elementos na construção de um discurso visual.

Quanto aos aspectos operacionais da área, pretende-se **definir um escopo** de observação que permita a análise dos elementos compositores em suas variáveis, **selecionar bibliografia** e documentação filmográfica, **aplicar a metodologia de pesquisa científica** em processo de indexação das obras, **classificar os resultados** de acordo com os critérios determinados pela pesquisa, **analisar os recursos** e limitações narrativas e dramáticas dos créditos iniciais **e formular um modelo de análise** deste tipo de material áudio-visual.

1- O Nascimento Dos Créditos

No nascimento do cinema, os títulos dos filmes eram apresentados através de *slides*, confeccionados pelos projetistas e intercalados com as imagens. Os mesmos slides continham as piadas e diálogos, e eram fundamentais para que a platéia compreendesse a história. Era uma época onde a narrativa desenvolvia-se sem os recursos de áudio. A música normalmente era tocada ao vivo por músicos posicionados ao lado da tela. O pesquisador Charles Musser² (1990) afirma que os *slides* de titulação funcionam para identificar o momento pré-fílmico, tornando-o familiar aos espectadores.

Em 1903, o filme de Edison **Uncle Tom's Cabin** introduziu as cartelas de titulação que, diferentemente dos slides, não eram confeccionadas pelos projetistas, mas faziam parte integral da película. Segundo Musser, por volta de 1905, Edwin S. Porter utiliza entre-títulos animados com um movimento dos caracteres que formavam as palavras sobre um fundo preto. Alguns dos filmes deste período considerados como os primórdios do cinema, ou simplesmente *early films* tinham seus títulos confeccionados pelos distribuidores e não pelos produtores. Convém considerar que nesta época não existiam estúdios e, por se tratar de uma forma de arte diretamente ligada à tecnologia, o cinema sempre teve grande relação com a fotografia, e, por conseguinte, com a ciência, uma vez que a fotografia é fruto de um avanço tecnológico. Toda a tecnologia envolvida no processo fotográfico é fruto de um desenvolvimento gradual da tecnologia e do conhecimento de áreas como a química e a física. Paradoxalmente, o período de tempo entre as primeiras projeções até o cinema adquirir uma linguagem capaz de estabelecer uma narrativa própria foi pequeno, mas fundamental, não somente porque engloba um conjunto de rápidas transformações, mas principalmente pelo fato destas transformações resultarem em novas tendências e interferirem diretamente na forma como se fazem e são consumidos os filmes. Estamos falando sobre um período caracterizado pelo contexto cultural de transição entre os séculos XIX e XX, um mundo inundado por uma nova forma de percepção, do que chamaríamos de mundo contemporâneo, a

² Charles Musser é Professor das disciplinas de *Film Studies* e de *American Studies* na Universidade de Yale e diretor do *Summer Film Institute*

partir o crescimento da classe média, urbanização, industrialização e, principalmente aceleração do desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação. Além de democratizar a arte, a fotografia trouxe a imagem instantânea, um registro inquestionável da realidade.

Durante a Primeira Guerra Mundial, se estabeleceu a prática do uso das cartelas como apresentação da obra cinematográfica. A partir da primeira década do século XX o cineasta D. W. Griffith produziu uma extensa obra, que durante muito tempo foi representada desta forma. Exemplos deste período podem ser vistos a seguir (fig.01)



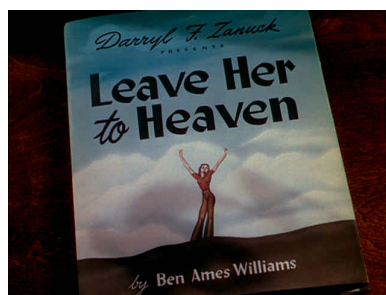
Lê Voyage L'Impossible (1904) – George Melies, **Cinderella** (1907) – Albert Capellano, **The Knockout** (1914) - Charlie Chaplin, **Cabiria** (1914) - Giovanni Pastrone, **The Birth of a Nation** (1915) - D.W. Griffith, **The Cabinet of Dr Caligari** (1919) - Robert Wiene – fig.01

As cartelas de titulação com ilustrações e imagens fotográficas só foram aparecer a partir de 1916. Um exemplo do grafismo desta época é o filme **Metropolis**, de Fritz Lang, lançado em 1927(fig.02).



Cartela do filme **Metropolis**(1927) - Fritz Lang – fig.02

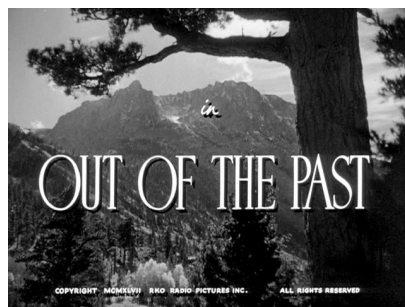
Os anos entre 1930 e 1950 caracterizaram-se por uma produção cinematográfica fortemente ligada à literatura, tanto a literatura popular, quanto a literatura clássica. Os créditos de titulação deste período, em muitos casos, conseguiram mais do que simplesmente indicar a fonte de inspiração, fizeram uma conexão direta e “literal” com os livros de onde nasceram primeiramente. Um exemplo deste recurso é o filme: **The Fountainhead**, de King Vidor de 1949, que apresentava os nomes dos protagonistas, no caso Gary Cooper e Patrícia Neal, sob a forma de cartelas, sobre riscos daquilo que se sugere serem arranha-céus, e após um movimento de câmera que girava o eixo, tornava-se claro se tratar de um grande livro, **The Fountainhead** (fig.03), que ao se abrir, apresenta em suas páginas os créditos principais. No caso do filme **Leave Her to Heaven**, de John M. Stahl, lançado em 1945, não existia a tentativa de confundir o espectador. Os créditos eram claramente a capa de um livro (fig. 04).



The Fountainhead(1949)-King Vidor e **Leave Her to Heaven**(1945)- John M. Stahl (fig.03 e 04)

Entre os anos de 1940 e 1990, ocorreu uma predominância dos fundos cinematográficos, ou seja, um fundo em movimento sob as cartelas de titulação. Neste caso existiram inúmeras imagens representativas. Na verdade, boa parte da produção norte americana que foi exibida em todo o mundo no período pós segunda guerra utilizou este tipo de recurso. Como exemplo, o filme **Out of The Past**, de Jacques Tourneur (fig. 05) de 1947 caracterizava-se por um imenso plano-

seqüência de fundo, na verdade uma panorâmica que, lateralmente, mostrava ao espectador uma imagem bucólica.



Out of the Past(1947) – Jacques Tourner (fig.06)

Esta tendência não se restringia à produção norte-americana somente; ela atravessou o oceano, permeando a obra de diretores como o francês Jacques Tati, como no filme *As Férias do Sr. Hulot*³, de 1953, que mostrava uma paisagem de praia, imprimindo desde já uma atmosfera de férias, que seria o clima que o protagonista, e também diretor, viveria ao longo do filme (fig.07).



Les Vacances de Monsieur Hulot (1953) – Jacques Tati (fig.07)

A sociedade, principalmente a americana, nos anos 58, 59 e 60 do século XX viveu mudanças muito radicais do ponto de vista tecnológico, político e cultural. Em 1958 havia nos lares americanos cerca de 45 milhões de televisores. Eram 492 estações de TV, 3.156 de rádio AM e 537 de FM. Os meios de consumo também sofreram mudanças, a partir da introdução dos cartões de crédito (American Express e o Bank of America, posteriormente chamado de Visa). Por outro lado, os americanos vivenciavam a pior recessão desde a Segunda Guerra Mundial com 5,5 milhões de pessoas desempregadas, uma taxa de desemprego de 6.8% e falências comerciais em 55,9% anualmente. O passageiro doméstico realizava mais viagens de avião (38%), do que de carro (31,1%) ou ônibus (27,7%). A utilização comercial

³ Les Vacances de Monsieur Hulot - 1953

do som estereofônico, que permitia uma sensação espacial, implementou uma melhoria na qualidade de reprodução dos filmes e discos. A **National Association of Broadcasters**, associação responsável pela regulamentação dos anúncios nos Estados Unidos, proibiu a utilização de mensagens subliminares em comerciais. No ano seguinte o número de televisores nos lares americanos quase dobrou, atingindo a marca de 86%. O Alaska e o Havaí foram anexados aos Estados Unidos e mísseis intercontinentais testados com sucesso pelo Cabo Canaveral enquanto o presidente Eisenhower visitava Índia. O ano de 1960 representou o auge da Guerra Fria, com um avião “U2” americano, de reconhecimento, sendo abatido em solo soviético e o início da Guerra do Vietnã, uma guerra que duraria ainda quinze anos, e seria um dos maiores fracassos militares na história dos Estados Unidos. Cassius Clay, posteriormente chamado de Muhammad Ali, venceu sua primeira luta profissional, enquanto os Beatles tocaram pela primeira vez na cidade de Hamburgo, na Alemanha.

Tudo isso afetou diretamente o cinema, tanto americano quanto mundial. Em 1958 a Paramount Pictures vendeu à MCA os direitos sobre os seus filmes produzidos antes de 1948, sendo o último dos grandes estúdios a fazê-lo. Colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma*, entre outros, criaram o movimento *Nouvelle Vague*. Os realizadores Claude Chabrol e François Truffaut destacaram-se como “praticantes” do movimento, enquanto na França, o eleito presidente da república, Charles De Gaulle, criava um programa governamental de apoio à produção cinematográfica. Nos Estados Unidos o fim do *studio system*, (em 1948, quando o tribunal ordenou que os estúdios se desfizessem das salas de cinema que detinham, acabando, assim, com o monopólio vertical que os estúdios mantinham sobre todas as fases da produção e distribuição cinematográfica), a venda das salas de cinema e o aparecimento da televisão mudaram a estrutura de como se faziam filmes, mas não interferiram no tipo de filmes que Hollywood produzia. Somente a partir de 1950, com a inclusão de imagens em movimento, foi que os créditos de titulação passaram a se tornar mais elaborados, a fim de atrair o público e, principalmente, competir com a televisão.

1.1 - A Computação Gráfica no Cinema

A partir dos anos 80 do século XX, o computador tornou-se um gerador de imagens, capaz de ser utilizado pela indústria cinematográfica. Em 1982, o filme “*Tron*”, de Freddie Francis, revolucionou a indústria, criando imagens a partir daquilo que seria o nascimento da computação gráfica. *Tron* foi o primeiro filme a fazer uso de imagens geradas unicamente a partir do computador. A partir de então, seu uso foi sendo gradativamente ampliado e atualmente é capaz de produzir imagens com um nível de realismo que confunde o mais atento espectador. Desde o primeiro longa-metragem produzido de forma inteiramente digital, em 1995, o filme de animação *Toy Story*, dirigido por John Lasseter, o computador passou de mero acessório a elemento primordial, tornando-se uma ferramenta fundamental. Na primeira década deste segundo milênio, foram produzidos filmes totalmente digitais, sem a presença de qualquer ator humano, como é o caso de **Final Fantasy**⁴ (2001) de Hironobu Sakaguchi (fig.08), e o recentemente lançado **A Lenda de Beowulf**⁵ (2007) dirigido por Robert Zemeckis, com roteiro de Neil Gaiman. Estes filmes apresentaram uma qualidade gráfica jamais vista até então.(fig.09)



imagens de divulgação do filme **Final Fantasy: The Spirits Within**(2001) de Hironobu Sakaguchi (fig.08)

⁴ Final Fantasy: The Spirits Within - 2004

⁵ Beowulf - 2007



Frames do filme Beowulf (2007) de Robert Zemeckis (fig.09)

Zemeckis já havia realizado em 2004 um filme com atores digitais, chamado **O Expresso Polar**⁶ e tinha uma boa experiência com o uso da computação gráfica. No filme, o ator Tom Hanks deu vida a personagens de uma animação 3D, através de um complexo sistema de captura de movimentos e expressões (fig.10 e 11).



Frames do filme **The Polar Express**(1994) – Robert Zemeckis(fig.10)

⁶ The Polar Express - 2004



Tom Hanks durante a produção do filme **The Polar Express** (1994) - (fig.11)

Na verdade o uso de computação gráfica para desenvolver cenários ou personagens é, nos dias de hoje, freqüente e vem sendo aperfeiçoado há muito tempo. Em 1994 o filme **Forrest Gump**, **o Contador de Histórias**⁷, dirigido pelo mesmo Robert Zemeckis, marcou o público pelo uso discreto, porém realista da computação gráfica, gerando imagens factíveis de encontros impossíveis. No filme vê-se o protagonista atuando com personalidades como John Lennon e John Kennedy, além de interagir com o ator Gary Sinise, que teve as pernas virtualmente amputadas. (fig.12)



Frames do filme **Forrest Gump**(1994) de Robert Zemeckis(fig.12)

⁷ Forrest Gump - 1994

1.2 - Saul Bass – O Pioneiro

"My initial thoughts about what a title can do was to set mood and the prime underlying core of the film's story, to express the story in some metaphorical way. I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would already have an emotional resonance with it." – **Saul Bass**



Os créditos iniciais ou de titulação foram primeiramente levados ao estado de arte através das mãos e olhos de Saul Bass. Este americano, nascido no Bronx em 1920, tornou-se uma unanimidade, sendo referenciado até os dias de hoje pela sua contribuição para o design de títulos para a indústria do cinema. Sua obra abrange mais de cinquenta créditos para filmes, e sua contribuição foi tão substancial que criou aquilo que hoje é parte integrante do filme. Bass estudou na Liga de Estudantes de Artes em Nova Iorque e no Brooklyn College, sob a orientação do designer húngaro Gyorgy Kepes, que lhe apresentou a estética *bauhausiana* de Moholy e o construtivismo russo.

Pode-se dizer que os créditos iniciais foram criados primeiramente por ele, pois até então consistiam em uma listagem de participantes da produção do filme e se resumiam a uma grande rolagem de nomes após o final do filme que serviam para dar tempo das cortinas serem fechadas. Quando do lançamento do controverso filme: "**O Homem do Braço de Ouro**⁸", de Otto Preminger, os projecionistas fecharam as cortinas antes do filme começar, abrindo-as imediatamente antes dos créditos, como que para dar início ao espetáculo, e o fizeram por que acreditavam que os créditos iniciais faziam parte integral do filme.

⁸ The Man with the Golden Arm - 1950

Os créditos continham uma trilha sonora em Jazz composta e conduzida por Elmer Bernstein e introduzia através de um ritmo crescente a jornada pelo mundo da droga que o personagem interpretado por Frank Sinatra viveria. Saul Bass fez estes créditos com a técnica de recorte de papel, animando sobre o fundo preto, retângulos e linhas brancos que se alternavam, transformando-se em um braço deformado, que fazia clara alusão à degradação do vício. Esta imagem tornou-se posteriormente o pôster de divulgação do filme, no lugar do rosto de Sinatra, tão famoso na época. A técnica de recorte, que tem um efeito muito característico, causou um grande impacto.(fig.13)



LPs e cartaz de divulgação do filme **The Man with the Golden Arm**(1950) – Otto Preminger (fig.13)

Em 1946 Bass mudou-se de Nova Iorque para Los Angeles, onde após um período realizando trabalhos como *freelancer*. Criou um estúdio em 1950 onde trabalhou predominantemente na área de publicidade, até que foi convidado por Otto Preminger para fazer o poster de **Carmen Jones**, em 1954. Otto ficou tão impressionado com o resultado que pediu-lhe que criasse também os créditos para o filme.

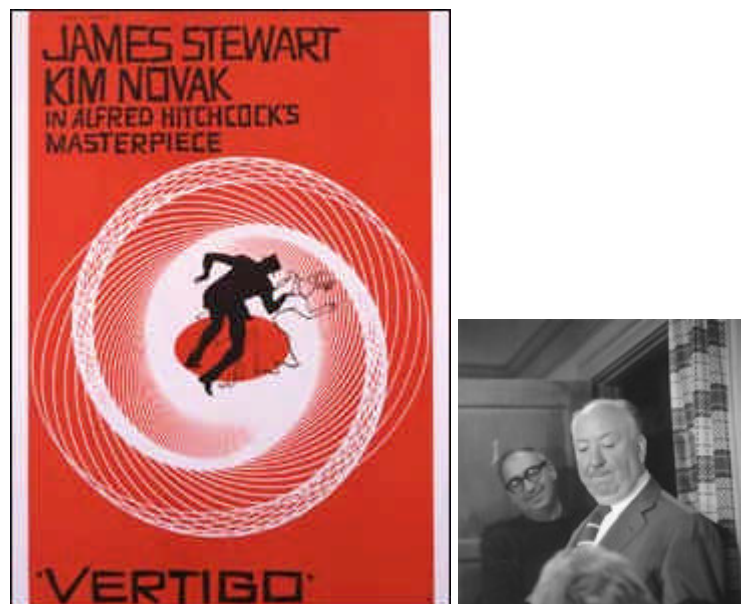
Saul se destacou pelo sintetismo, e caracterizou-se pela adoção de uma única imagem icônica, usada para simbolizar o filme, que era marcado pelo estilo moderno. Martin Scorsese certa vez descreveu a obra de Bass como sendo: “Uma imagem emblemática, reconhecida de forma instantânea e imediatamente ligada ao filme⁹”.

Em 1958, Bass fez seu primeiro crédito para Alfred Hitchcock. O filme **Um Corpo que Cai**¹⁰ (fig.14), iniciava com um close-up do rosto de uma mulher e seu olho, antes de iniciar um giro em espiral como um sangrento encharcar da tela. Seu

⁹ "an emblematic image, instantly recognisable and immediately tied to the film"

¹⁰ Vertigo - 1958

filme seguinte para Hitchcock foi **Intriga Internacional**¹¹, a tipografia se caracterizava pelo movimento linear vertical e diagonal sobre um padrão quadricular, aparentemente sem sentido, até que o filme começa e o personagem de Cary Grant desce de um elevador, onde o padrão formado por quadrados, percebe-se ser, na verdade, um arranha-céu.



Cartaz do filme **Vertigo**(1958) e Saul Bass, com Alfred Hitchcock no set de **Psycho** (1959)
(fig.14)

No ano de 1960 foi lançado **Psicose**¹² de Alfred Hitchcock, um filme que custou US\$ 800.000,00 e rendeu US\$ 40 Milhões, e tornou-se febre entre os jovens na época, sendo cultuado até hoje como uma obra-prima do suspense. Em preto e branco, e com uma trilha sonora, maravilhosamente composta por Bernard Herrmann, prendia a atenção do espectador desde o apagar das luzes. Ele inseriu na memória do cinema algumas das cenas mais antológicas em filmes de suspense, o clássico assassinato de Janet Leigh no chuveiro. Nestes quarenta e cinco segundos foram investidos sete dias de filmagens e um total de setenta tomadas de câmera, inseridas e editadas a fim de enfatizar a brutalidade e violência do ato. Apesar de ter se tornado uma das cenas de assassinato mais marcantes do cinema não se vê uma única vez a vítima sendo esfaqueada. O filme foi produzido intencionalmente em preto e branco, apesar de existir o padrão *Technicolor* de cores. Hitchcock queria que **Psicose** fosse um grande filme, feito economicamente. Para executar esta tarefa,

¹¹ North by West - 1959

¹² Psycho - 1960

Saul Bass criou uma das mais famosas e comentadas seqüências de abertura. Toda a estética gráfica remetia a tensão, composta por uma coreografia formada por barras horizontais e verticais, que se expandiam e contraíam formando padrões simétricos. Ao mesmo tempo em que remetiam às barras de uma prisão, também aludiam a prédios e construções, assim como ondas sonoras (*sound bars*). De forma subjetiva também faziam referência, com seu movimento febril e frenético, à esquizofrenia psicótica do personagem principal, Norman Bates, representado por Anthony Perkins.

Sobre *Psicose*, o próprio Bass, chegou a afirmar:

“Eu gostava de dar mais ênfase em *Psicose*(*Psycho*) por que não era somente o nome da imagem, mas uma palavra que significava algo. Eu estava tentando fazê-lo mais frenético e gostava da idéia de imagens sugerindo pistas se juntando.”¹³

Em *Psicose*, Bass teve auxílio de Harold Adler, com quem já havia trabalhado anteriormente em **Um Corpo que Cai** e **Intriga Internacional** além do diretor de animação William Hurtz e o câmera e produtor Paul Stoleroff, que mantinham intensos debates sobre a forma de se executar os sempre precisos e completos *storyboards* de Saul Bass. O campo visual era formado por trinta barras metálicas de alumínio, pintadas de preto, que eram movimentadas sobre um fundo branco, passo-a-passo, utilizando câmeras *stop-action*, que eram próprias para uso em animação *stop-motion* e permitiam o registro de fotogramas de forma interrupta, produzindo o “movimento” gradualmente. Este movimento das barras era feito através de “contadores” posicionados e cada barra, e indicavam precisamente o número de quadros por segundo, que variavam de acordo com a distância e velocidade de cada barra.

Antes dos anos 60, os títulos eram feitos à mão, com pincéis. Adler utilizou no título de **Psicose** a fonte *Venus Bold Extended*, uma família de letra muito popular na época. As fotocomposições foram cortadas horizontalmente em três partes que eram movimentadas separadamente. Para os outros elementos textuais, como “directed by Alfred Hitchcock” foi utilizada *New Gothic Bold*, também segmentada em três partes horizontais.(fig.15)

¹³ “I liked giving more zip to *Psycho* because it was not only the name of the picture but a word that means something. I was trying to make it more frenetic and I liked the idea of images suggesting clues coming together.”



Frames capturados dos créditos iniciais produzidos por Saul Bass para **Psycho**(1960) (fig.15)

A tipografia sofria interferência direta do ritmo implementado pela trilha sonora composta por Bernard Hermann, parceiro de Hitchcock em nove filmes. Sobre a escolha dos instrumentos utilizados, no caso violoncelos e violinos, Hermann disse: “Eu senti que poderia complementar a fotografia em preto e branco do filme com um som em preto e branco. Eu acredito que esta foi a única vez que utilizaram no cinema, uma orquestra somente de cordas... ¹⁴”.

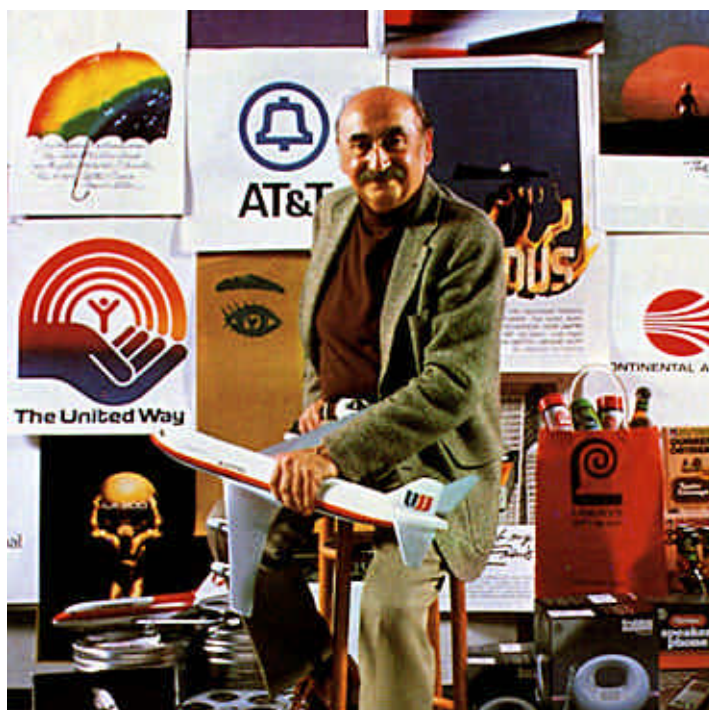
A trilha sonora é um elemento fundamental na obra, que transmite todo o abismo que é a psiquê humana, seus temores, anseios e arrependimentos, resumindo as emoções do filme.

Assistido por sua segunda esposa, Elaine, Bass criou vários créditos para diversos diretores, mas foi somente após ganhar um Oscar em 1968 com o curta **Why Man Creates**, que ele realizou seu sonho de trabalhar como diretor no longa-metragem **Phase IV - Destruição**¹⁵ que se tornou um fracasso de bilheteria e crítica. Após esta experiência, Bass retornou para o design gráfico comercial, desenvolvendo identidade corporativa para várias marcas de sucesso, como por exemplo *United*

¹⁴ “I felt that I was able to complement the black and white photography of the film with a black and white sound. I believe this is the only time in films that a purely string orchestra has been used...”

¹⁵ Phase IV - 1974

Airlines, AT&T, Minolta, Bell Telephone System (Fig.16), além de ter desenvolvido o poster para os Jogos Olímpicos de Los Angeles em 1984.



exemplos de Identidades Visuais desenvolvidas por Saul Bass(fig.16)

No ano de 1987, James L. Brooks convenceu Bass a retornar à produção dos créditos. Ele desenvolveu a abertura do filme **Nos Bastidores da Notícia**¹⁶, que girava em torno de um noticiário jornalístico. Criou também nesta época, para Martin Scorsese os créditos dos filmes: **Os Bons Companheiros**¹⁷ e **O Cabo do Medo**¹⁸, ainda em 1991, e pelos cinco anos seguintes desenvolveu os posters para a

¹⁶ Broadcast News- 1987

¹⁷ Godfellas - 1990

¹⁸ Cape of Fear - 1991

Academy Awards. O último filme em que atuou como *title designer*, em 1995, foi **Cassino**, também de Martin Scorsese.

Ao longo de sua vida Saul Bass desenvolveu mais de cinquenta créditos para a indústria cinematográfica, tendo trabalhado com grandes diretores, como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, John Frankenheimer e Martin Scorsese e pouco antes de morrer, declarou-se um pouco despondido com o fato de ter sido tão imitado em sua obra.

Saul Bass veio a falecer em Los Angeles no ano de 1996, vítima de um linfoma.

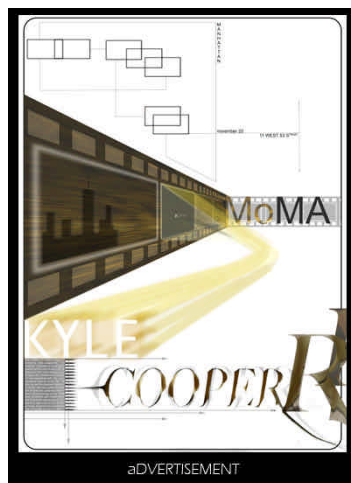
1.3 - Kyle Cooper – A Renovação dos Créditos

"Type is like actors to me. It takes on characteristics of its own. When I was younger, I used to pick a word from the dictionary and then try to design it so that I could make the word do what it meant..." - Kyle Cooper



Kyle Cooper

Nascido na cidade de Fallowfield na Pennsylvania, nos Estados Unidos, em Julho de 1962, Kyle Cooper se graduou em Graphic Design, pela *Yale School of Art*, no final da década de 80 do século XX. Posteriormente concluiu sua graduação em Artes Plásticas, especificamente em Arquitetura de Interiores, na Universidade de Massachusetts em Amherst.



poster desenvolvido por Kyle Cooper(fig.17)

Tendo projetado mais de 150 créditos iniciais para a indústria cinematográfica, Kyle Cooper primeiramente chamou a atenção do público e da crítica em 1995, quando desenvolveu aquela que seria considerada sua obra-prima, o filme *Seven*, sendo visto como o responsável pela revitalização dos créditos de titulação, elevando-os ao estado de arte.

Kyle Cooper pode ser considerado um paradoxo, sua formação em design, reflete-se em seu trabalho de uma forma transgressora e iconoclasta, entretanto sua produção consegue satisfazer tanto a academia quanto ao público em geral.

Tendo produzido ao longo de sua vida diversos créditos de abertura para cinema e televisão, ele primeiramente conseguiu a atenção do público com o filme **Seven** de David Fincher. Desde o filme **O Homem do Braço de Ouro** de Otto Preminger, que teve os créditos feitos por Saul Bass, ninguém havia dedicado tanta atenção aos créditos iniciais. Seu trabalho em **Seven** foi chamado de “obra-prima da demência” pela *Entertainment Weekly* enquanto a revista *Details* afirmou que seu trabalho revitaliza os créditos iniciais como forma de arte, um jornalista do *New York Times* em sua crítica sobre o filme **O Despertar dos Mortos**¹⁹ chegou a afirmar sobre os créditos iniciais de Kyle: “Os créditos de abertura e encerramento são tão bons que vale à pena assistir ao filme para vê-los”.

O próprio diretor do filme, Zach Snyder, disse que Kyle é conhecido por ser “o cara que faz créditos iniciais melhores do que os filmes”. Em 2001 Kyle Cooper estreou como diretor no filme **New Port South – O Colégio do Medo**²⁰ para

¹⁹ Dawn of the Dead - 2004

²⁰ New Port South – 2001

Touchstone Pictures, não sendo tão bem acolhido pela crítica, acostumada com seu trabalho como **title designer**, obtendo um resultado considerado apenas regular como diretor.

Seu trabalho tem recebido inúmeros prêmios e homenagens de organizações em todo o mundo, incluindo o Globo de Ouro e o *Best of Show Award for Graphic Design* pelo *New York Arts Directors Club Awards*, além de uma indicação no ano de 1996 para o prêmio de Designer do Ano, oferecido pelo CSD (Chartered Society of Designers). Além destes, Kyle recebeu duas indicações para o prêmio Emmy, pelo seu trabalho para a TNT, como o filme “**George Wallace – O Homem que Vendeu sua Alma**²¹”. Kyle Cooper é membro da *Alliance Graphique Internationale* e mantém o título honorário de *Royal Designer for Industry*.

Sua carreira como *title designer* teve início na *R/Greenberg Associates* (R/GA), onde produziu, ao longo de uma década, cerca de setenta filmes de maneira quase anônima, chegando a participar de projetos *blockbusters*, como os filmes **Twister** e **True Lies**, até o ano de 1995, quando produziu os créditos para o filme **Se7en**, que o fizeram conhecido do público, alavancando sua carreira. Desta forma após sete anos na R/GA, primeiro em Nova Iorque e posteriormente, em Los Angeles, Kyle Cooper partiu para uma empreitada pessoal, criando sua própria firma de *title design* a *Imaginary Forces*.

Com a criação da *Imaginary Forces*, em parceria com Peter Frankfurt e Chip Houghton em 1996, Kyle desenvolveu diversos filmes de sucesso, entre eles **Donnie Brasco**, **Flubber – Uma Invenção Desmiolada**²², **A Múmia**²³ e **O Homem-Aranha**²⁴. A *Imaginary Forces* consolidou-se como uma agência multi-disciplinar de entretenimento e design, com sede em Nova Iorque e Los Angeles, desenvolvendo também projetos na área de marketing, arquitetura, identidade corporativa além de comerciais publicitários. Produzindo créditos iniciais para a indústria do cinema, a *Imaginary Forces*, através de sua criativa equipe, criou projetos para a abertura de filmes como **A Esfera**²⁵ de Barry Levinson, **Mutação**²⁶ de Guillermo Del Toro, **A Máscara do Zorro**²⁷ e **Ray**, sobre a vida de Ray Charles.

Seu projeto pessoal seguinte foi constituir a Prologue Films, onde continuou a

²¹ George Wallace - 1997

²² Flubber - 1997

²³ The Mummy -1999

²⁴ Spider-Man - 2002

²⁵ Sphere - 1998

²⁶ Mimic - 1997

²⁷ The Mask of Zorro - 1998

produzir *title design*, mas em uma escala menor, em termos de tamanho. Com um staff de no máximo oito pessoas, contratando eventuais *freelancers* para completar a equipe. Sua preocupação com a perfeição pode ser percebida em sua entrevista para a revista digital Wired: “Eu não tenho certeza de que a Prologue vá assolar o mundo como uma tempestade, mas eu sei que nós nunca iremos fazer qualquer coisa que eu não julgue perfeita”.²⁸

Na sequência, será apresentada a filmografia completa de Kyle Cooper até o momento, levando-se em conta, somente filmes de cinema em que ele tenha participado como *title designer*, descartando assim produções para a televisão ou para videogames.

- | | |
|---|---|
| 1. Across the Universe (2007) | 31. Fallen (1998) |
| 2. Spider-Man 3 (2007) | 32. Flubber (1997) |
| 3. Bridge to Terabithia (2007) | 33. Men with Guns (1997) |
| 4. The Unforeseen (2007) | 34. Mimic (1997) |
| 5. The Painted Veil (2006) | 35. Spawn (1997) |
| 6. Superman Returns (2006) | 36. Boys Life 2 (1997) (segmento "Nunzio's Second Cousin") |
| 7. Freedomland (2006) | 37. Donnie Brasco (1997) |
| 8. The New World (2005) | 38. Nightwatch (1997) |
| 9. Zathura: A Space Adventure (2005) | 39. Metro (1997) |
| 10. Bewitched (2005) | 40. 101 Dalmatians (1996) |
| 11. Gojira: Fainaru uôzu (2004) | 41. Bogus (1996) |
| 12. The Forgotten (2004) | 42. The Island of Dr. Moreau (1996) |
| 13. Wimbledon (2004) | 43. The Fan (1996) |
| 14. Spider-Man 2 (2004) | 44. Eraser (1996) (title designer: main title, RGA/LA) |
| 15. Dawn of the Dead (2004) | 45. Mission: Impossible (1996) |
| 16. Identity (2003) | 46. Twister (1996) |
| 17. Dreamcatcher (2003) | 47. Celtic Pride (1996) |
| 18. Darkness Falls (2003) | 48. Nixon (1995) |
| 19. Spider-Man (2002) | 49. The American President (1995) |
| 20. The One (2001) | 50. Dead Presidents (1995) |
| 21. Zoolander (2001) | 51. Se7en (1995) |
| 22. Wild Wild West (1999) | 52. Braveheart (1995) |
| 23. Pushing Tin (1999) | 53. Richie Rich (1994) |
| 24. The Mummy (1999) (não creditado) | 54. Immortal Beloved (1994) |
| 25. Arlington Road (1999) | 55. Nunzio's Second Cousin (1994) |
| 26. Forces of Nature (1999) | 56. Quiz Show (1994) (não creditado) |
| 27. Mighty Joe Young (1998) | 57. North (1994) (não creditado) |
| 28. Dead Man on Campus (1998) | 58. The Life and Times of Charlie Putz (1994) |
| 29. The Avengers (1998) (não creditado) | 59. Zebrahead (1992) |
| 30. The Negotiator (1998) (não creditado) | 60. New York Stories (1989) (segmento "Life Lessons") (não creditado) |
| 31. The Mask of Zorro (1998) | |
| 32. The Horse Whisperer (1998) | |
| 33. Sphere (1998) (não creditado) | |

²⁸ "I'm not sure Prologue will take the design world by storm, but I do know that we will never do anything that I do not think is perfect."