

Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em seqüências de créditos de abertura

Roberto Tietzmann

rtietz@puccrs.br

FAMECOS/PUCRS, RS

Resumo

Uma seqüência de créditos de abertura propõe ao espectador de um filme um jogo de interpretação diferenciado do resto da obra, por poder codificar elementos da trama de formas gráficas e cinematográficas distintas do resto do discurso. Através de conceitos como intenção da obra, leitor empírico e leitor modelo de Umberto Eco e da temática de Tomachewski este texto investiga a relação entre crédito e filme.

Introdução

Uma seqüência de créditos é o trecho do filme onde são apresentados na forma de textos gráficos o título da obra, elenco, equipe e empresas produtoras, e esta lista "aparece como títulos, usualmente no início ou no final de um filme, ou em ambos" (Katz, 1998, 306).

Os créditos iniciais de um filme freqüentemente podem funcionar como uma introdução à obra principal apresentando seus temas, personagens e situações de uma maneira visualmente e estruturalmente distinta do restante do filme. Ao abandonar um registro mais realista e indicial das ações de atores por seqüências de animação ou outras apresentações de textos gráficos, uma leitura diferenciada é sugerida ao espectador.

A interpretação dela muitas vezes somente será concluída ao se acompanhar o filme e os signos audiovisuais mostrados no crédito inicial se confirmarem como metonímias sintonizadas com a intenção da obra do discurso cinematográfico, sendo reapresentadas e reconhecidas mais tarde na obra.

Créditos de abertura e intenção da obra

As seqüências de crédito de abertura têm seu início junto com o cinema. Ainda que nos finais do século XIX já houvesse o acréscimo de placas e sinais gráficos aos cenários para atribuir a propriedade das obras aos

seus realizadores (Toulet, 1999, p.77), foi somente no início do século XX que os primeiros cartões com o título dos filmes começaram a ser acrescentados ao seu início.

As seqüências se consolidaram na forma e conteúdo a partir da mudança para o cinema sonoro em 1928, estando definidas na segunda metade da década de 1930. Normas com relação à disposição dos nomes e tamanho deles foram definidas através de disputas de espaço de tela entre agentes, elenco, equipe, sindicatos e estúdios.

A percepção por parte dos produtores de que alguns atores e atrizes atraíam mais público que outros levou à promoção de seus nomes (de nascimento ou artísticos) ao ponto de maior destaque depois do título da obra nos créditos. A disputa por espaço envolvia, segundo Behmler (2000), até a retrospectiva de quantos sucessos recentes o ator ou atriz havia tido. Menos sucessos significavam uma posição mais discreta.

Até então os créditos iniciais eram pautados por um conservadorismo na forma e uma objetividade nas informações apresentadas. Em 1954 o artista gráfico Saul Bass adapta o material gráfico do filme *Carmen Jones* (de Otto Preminger, 1954) para uma animação nos créditos de abertura e então abre-se uma nova possibilidade: aquele espaço não apenas seria algo dedicado à mera informação de nomes e créditos, mas também poderia servir como um espaço mais criativo, onde a obra se traduziria através de metáforas visuais em uma metonímia que buscaria a curiosidade do espectador, trazendo-o para o jogo interpretativo do filme de uma maneira diferenciada de apresentar elementos da história.

Uma seqüência de créditos, portanto, não existe sozinha, isolada do filme. Ela colabora com a mensagem mais ampla do filme, mas, ao mesmo tempo, não está restrita pelas escolhas de estilo visual da obra. Um caminho de bom senso é recomendado por Saul Bass:

[...] parecia para mim que o título deveria ser aproximado de maneira cautelosa, com algum senso de responsabilidade em relação ao filme em si. Minha visão do que ele deveria ser, obviamente, emergia da intenção do filme. (CROOK, 1986, p.12)

Umberto Eco (1986) fala da *intenção da obra, a intentio opera*, que ofereceria um conjunto máximo de possibilidades de desdobramento e extensão da interpretação. Quem percorre a obra é um leitor empírico que cria a partir da leitura uma série de passeios inferenciais, especulações a respeito do rumo da obra nos trechos ainda não lidos:

Toda vez que o leitor chega a reconhecer no universo da fábula (mesmo que seja ainda parentizado quanto a decisões extensionais) a atuação de uma ação que pode produzir uma mudança no estado do mundo narrado, introduzindo assim novos cursos de eventos, ele é induzido a prever qual será a mudança de estado produzida pela ação e qual será o novo curso de acontecimentos. (ECO, 1986, p.94)

Bass e Eco abordam o problema de dois pontos de vista distintos. O primeiro reflete a partir de seu ofício de criação de comunicação gráfica. O segundo debate a partir de um ponto de vista mais amplo e abrangente. O *leitor empírico* de um filme que entra em contato com uma seqüência de créditos pressupõe que o que lhe será mostrado é relevante e que terá alguma conseqüência no que acontecerá depois. O comunicador gráfico assume outro papel na seqüência: o de *leitor modelo*, aquele que domina os significados dos significantes audiovisuais apresentados.

O comunicador gráfico se situa, como *leitor modelo* do discurso cinematográfico, em um ponto de vista de cumplicidade com a obra e com os demais cineastas que a realizam. Distinto, portanto, de um *leitor empírico* em uma sala de cinema *normal*. Ele também faz o passeio inferencial, mas meses antes das platéias do filme e com a missão de ajudar capturar o interesse delas para a obra.

Uma seqüência de créditos deve ajudar a enunciar a intenção da obra sob pena de ser taxada como uma bela representante de uma retórica visual vazia, apenas decorativa e sem causas a partir do ou conseqüências no andamento do filme. Tal sombra da irrelevância desagradava Saul Bass:

Era algo perturbador quando, tendo estabelecido o valor de algum tratamento especial para os títulos do filme, eu via um número deles sendo feitos como um tipo de sapateado irrelevante. Mesmo coerência estilística, parecia, não era suficiente. Mais importante, precisava haver uma atitude compartilhada entre o crédito e o filme... (CROOK, 1986, p.12)

Esta *atitude compartilhada* que Bass defende pode ser entendida como um espelhamento temático entre o filme e a seqüência. Este espelhamento reinterpreta a obra maior dentro da menor, escolhendo o que mostrar e o que esconder para preservar o interesse do espectador. As considerações de Boris Tomachewski (1970), ainda que pensando na literatura, se encaixam perfeitamente para ajudar nossa compreensão:

No decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum. As

significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). (TOMACHEWSKI, 1970, p.169)

Quando Bass exprime suas preocupações com a coerência entre crédito e filme, ele não apenas está preocupado com a própria vaidade profissional, mas também com um hipotético espectador que irá assistir ao filme, e o quanto o crédito colaborará com a obra ou se resumirá a uma bela capa que encaderna um livro ruim. O ponto que une Umberto Eco, Bass e Tomachewski é que os três têm consciência de que este leitor implícito no texto *não* está na sala de cinema ou confortavelmente instalado em seu *home theater*, senão em suas próprias imaginações, como uma espécie de orientador do processo criativo.

A este *amigo imaginário* ECO (1986) chama de *Leitor-Modelo*, aquele que “e chamado a colaborar no desenvolvimento da fábula, antecipando-lhe os estados sucessivos”(p.95). Tomachewski (1970) afirma que “ a figura do leitor está sempre presente na consciência do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra.” (p.170) e, mais explicitamente: “Esta preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de ‘interesse’. [...] Mas o interesse pode tomar formas bastante variadas.” (p.170)

Os elementos usados na construção retórico-persuasiva devem, como convém à definição aristotélica, serem extraídos e manipulados a partir do que é o objeto à disposição. Tomachewski (1970) sugere que “O tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem.” (p.172) a estes eles elementos ele dá o nome de *motivos*, enquanto Eco (1980) os nomina como *topics*.

Os *motivos* são pequenas partículas da obra, um resumo absoluto de alguma característica ou trecho da história. Tomachewski (1970) cita exemplos de motivos como sendo “A noite caiu”, “o herói morreu” e “uma carta chegou”. São exemplos que podem ser vinculados à organização sintagmática da narrativa da obra. Aos motivos que não podem ser retirados da narrativa sem prejuízo da compreensão, e causalidade, o formalista russo chama de *motivos associados* e aos demais, de *motivos livres*. Traçando um paralelo com a relação estabelecida entre o processo retórico e o processo de realização audiovisual, os motivos associados cabem aos enunciadores principais da obra e os motivos livres em um filme caberiam ao eixo paradigmático, às equipes técnico-artísticas.

No caso das seqüências de créditos, elas podem incorporar diferentes tipos de motivos, interpretando-os graficamente, tipograficamente e cinematograficamente. Estes motivos podem tanto ser os *associados* (partes relevantes da trama) quanto *livres* (demais questões estéticas, gráficas ou contextuais apresentadas no filme). O uso destes motivos como referências alimentando o processo criativo-persuasivo é definido por

Tomachewski (1970) como "o sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos particulares e seus conjuntos [que] chama-se 'motivação'". (p.184)

A preocupação de Saul Bass com a "atitude compartilhada" entre filme e crédito se constitui, portanto, a partir da qualidade do próprio filme em motivar seus espectadores a assisti-lo com prazer, algo que está imerso na subjetividade de cada um e, portanto, não é objeto deste estudo. Mas somente é garantida pela sensibilidade do comunicador gráfico em encontrar uma solução que respeite a *intenção da obra* e a ela conduza, além de conseguir formar uma imagem das expectativas de seu leitor em potencial que encontre um correspondente com a dos leitores empíricos do filme e ainda, acima disto tudo, ofereça um equilíbrio entre o conhecido e o inesperado.

Os filmes podem combinar as funções livremente. Eles podem ser entendidos como a interpretação dos argumentos persuasivos que os textos do filme apresentam para ganhar e manter a atenção do espectador. O item número um, cotejando informação e texto gráfico, tem a ver com as promessas feitas pela escrita verbal gráfica na tela. Ao apagarem-se as luzes da sala de projeção (ou começar a transmissão na TV, ou a execução do DVD/VHS), confirma-se as expectativas do espectador. Sim, entrou na sala certa. Sim, é o filme que estava esperando assistir. E começa um passeio inferencial (ECO, 1986) do espectador, aguardando que os astros e estrelas (ou a equipe técnica, para espectadores mais atentos) estarão deixando suas marcas na obra que se desenrola a seguir, ainda que não necessariamente apareçam naquele instante da projeção. A escrita verbal gráfica ao informar dialoga com o imaginário do espectador confirmando suas expectativas e lançando novas que podem ser confirmadas ou não ao longo da obra.

No caso específico de filmes em língua estrangeira distribuídos no Brasil, ainda há um complemento a esta função informativa. Uma minoria dos títulos distribuídos no país é dublada quando de sua distribuição nas salas de cinema (situação que se inverte quando a distribuição chega à televisão aberta, e opcional em DVD), logo as sessões quase sempre incorporam as legendas com o texto resumido dos diálogos. Uma experiência intertextual bastante característica do mercado brasileiro e complementar ao objeto de estudo.

Quando tal relação de informação se aplica às imagens em movimento, temos a grande maioria dos filmes e produtos audiovisuais, ancorados em uma tradição classicista-formalista (GIANNETTI, 2001). No contexto atual, freqüentemente filmes de grande orçamento são amplamente divulgados antes do seu lançamento, o que educa o espectador a respeito de personagens e situações previamente à exibição da obra. Quem vai assistir a um filme de grande orçamento dificilmente não sabe quem são os protagonistas e os antagonistas da trama, em que época cada uma delas se passa e mais alguns *motivos* relevantes ao discurso publicitário que desperta o interesse pela obra.

A incorporação de motivos está sempre vinculada ao contexto cultural em que o filme (e seus créditos) são realizados. Créditos vistos hoje como bastante enxutos graficamente, como os de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) foram tidos radicais e inovadores ao buscar expressar a divisão da personalidade de Norman Bates (o assassino) com conjuntos de linhas animadas que se tramavam e separavam. Dentro do contexto modernista da comunicação visual, a síntese reducionista representou uma vanguarda, conforme Saul Bass (HELLER, 1999) afirma que "historicamente, identificação era específica, literal, ilustrativa. [...] Então vieram os trabalhos visuais altamente reducionistas, abstratos, formais. Era inusitado e eficiente." (p.75). A partir das últimas décadas do século XX o desgaste da representação reducionista fomentou um enriquecimento gráfico dos créditos (e de outras formas de comunicação gráfica). Bass (HELLER, 1999) afirma que "marcas geralmente são metáforas de alguma espécie" (p.71) e ele mesmo transformou suas metáforas visuais ao incorporar, no crédito de *A Era da Inocência* (Martin Scorsese, 1991) o desabrochar de flores em câmera acelerada sobre textos de poesias expressando o amadurecimento da personagem de Winona Ryder. Ambos os créditos foram criados pelo mesmo comunicador gráfico, são motivados pelas obras que os contém e pelo destino de seus protagonistas, mas as imagens que apresentam são radicalmente diferentes.

Progressão narrativa e créditos

Algo que independe das escolhas a respeito das imagens com que se construirá a seqüência de créditos é se a história que é contada no filme avançará durante a seqüência ou não, e qual será a natureza deste avanço. A este avanço damos o nome de progressão narrativa.

Fiske (1983) define narrativa como "dispositivos, estratégias e convenções que governam a organização de uma história (ficcional ou factual) em seqüência" (p.149). Este sequenciamento, bem como o percurso interpretativo feito por quem lê a história (ou assiste ao filme), se organiza em dois grandes princípios conforme Tomachewski (1970):

A disposição destes elementos temáticos faz-se de acordo com dois tipos principais: obedecendo ao princípio de causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia, ou expondo-se sem consideração temporal numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna. No primeiro caso, temos obras "com trama" (novela, romance, poema épico), no segundo as obras sem trama, descritivas (poesia descritiva e didática, lírica, escritos de viagem...) (TOMACHEWSKI, 1970, p.173)

A maioria dos filmes usados como exemplo neste texto estrutura suas histórias de acordo com um princípio de causalidade temporal, de ações e conseqüências. Giannetti (2001) afirma que isto faz parte da tradução classicista-formalista, dominante no cinema americano. Robert McKee (2002) a chama de *arquitrama* (archplot, no original) e a define assim para o cinema:

O design clássico significa uma história construída em torno de um protagonista ativo que luta contra forças primariamente externas de antagonismo para perseguir seu desejo, através do tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e conectada causalmente, até um final fechado de mudança absoluta e irreversível. (MCKEE, 2002, p.45)

McKee (2002) ainda define mais duas categorias possíveis de história, *minitrama* (miniplot) e *antitrama* (antiplot). A *minitrama* "busca a simplicidade e economia enquanto mantém o suficiente do [design] clássico para satisfazer a audiência." (MCKEE, 2002, p.46) e a *antitrama* "não reduz o clássico, mas o reverte, contradizendo formas tradicionais de desenvolvimento, talvez ridicularizando a idéia de princípios formais na trama" (MCKEE, 2002, p.46). Se considerarmos o *ridicularizando* que McKee coloca na definição de *antitrama* como uma expressão de seu humor e ironia, ela equivale à segunda categoria proposta por Tomachewski, sendo a minitrama um híbrido entre as duas.

O conceito de progressão narrativa está relacionado com os conceitos de ação dramática presentes em Field (1995). Syd Field trabalha de uma maneira menos abrangente que McKee e Tomachewski, operando apenas dentro da *arquitrama*. Para ele, ação dramática são ações (do protagonista ou do antagonista) ou situações que têm conseqüências posteriores na trama, algo a que as personagens têm de reagir.

Tomachewski (1976) detalha mais a natureza da progressão narrativa, afirmando que os *motivos* da trama podem ter também as categorias de *motivos dinâmicos* e *motivos estáticos*. Afirma que "Os motivos dinâmicos são centrais ou motores da fábula." (p.177) e os estáticos são os não-modificadores.

A apresentação destes motivos, e mais dos motivos associados (essenciais para a história) e livres (secundários), acontece ao longo do texto na literatura ou ao longo do tempo e do espaço no cinema. Se nenhum motivo associado for apresentado ou desenvolvido durante os créditos, podemos dizer que não houve progressão narrativa, uma vez que o que foi visto ali não terá maiores conseqüências para a trama e, portanto tenderá a ser esquecido.

Conclusão

Apesar do que foi citado a respeito do espelhamento entre a intenção da obra e da seqüência de créditos, ela não tem o compromisso absoluto de avançar a narrativa principal do filme através da introdução de seus motivos. Em muitos casos se atém eminentemente à apresentação das informações de elenco e equipe, se tornando assim um espaço que silencia dois dos três apelos da retórica. Desta maneira a seqüência está representada em sua forma mais simples e também mais descartável, candidata a ser esquecida assim que

se encerrar, o que não é um juízo de valor a respeito do filme. Obras sensacionais como *8 1/2* (Federico Fellini, 1961) e *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) têm créditos pobres. Créditos assim se assemelham às páginas de abertura de um livro, onde estão apresentados título, editora e autor, além de códigos ISBN, referências bibliográficas, etc. Tais páginas são para o leitor um mero protocolo até chegar ao texto principal.

Já os créditos de abertura do filme *Prenda-me se For Capaz* (Steven Spielberg, 2002) incorporam o estilo de ilustrações sofisticadas e reducionistas da década de 1960, período em que o filme se passa, e conseguem resumir pontos-chave da narrativa adiante sem estragar as surpresas para nenhum espectador! Os motivos vêm dos disfarces que o personagem de Leonardo DiCaprio assume fugindo da lei. No crédito vemos os disfarces e situações *na ordem* em que serão apresentados no filme mais tarde como um pequeno desenho animado, como se os antigos animadores da U.P.A.¹ recebessem um briefing da Isotype².

A facilidade em esconder do espectador os pontos relevantes da narrativa, mesmo *os apresentando um a um* é uma propriedade da metáfora, capaz de representar uma coisa por outra com que tem *algum* tipo de semelhança. Ora, ao tomarmos contato com o filme de Spielberg somos apresentados a *uma* ponta da metáfora, a representação, mas não ao que foi representado. Pela seqüência ter uma unidade estética e temática, é fácil ao espectador pensar que ela se encerra em si, e que as diferenças de origem da imagem, estilo de contar a história, etc. se estancam por ali.

Ao sugerir esta possibilidade, a do *fechamento* narrativo da seqüência, o crédito apela para o que Fiske (1983) chama de "as estratégias textuais pelas quais um espectador ou leitor é encorajado a entender uma narrativa ficcional ou factual de uma maneira particular, de acordo com um campo ideológico particular" (p.53). O poder do fechamento em um discurso audiovisual é grande, e depende do que foi proposto como tema na narrativa. Fechamentos tradicionais classicistas-formalistas normalmente nos oferecem coisas como "o bem triunfa", "o amor supera tudo", "o mal é punido", etc. Em um desenrolar menos conseqüente, como o de um crédito de abertura, o fechamento pode bem ser a porta para o esquecimento da seqüência. Ou, no caso de *Prenda-me...* a releitura posterior ao reconhecer o jogo retórico proposto pela metáfora visual.

Bibliografia

BASS, Saul in. CROOK, Geoffrey. *Television Graphics: From Caption Card to Computer*. Oxford: Built By Robots Press, 1986. Tradução do autor.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986

1 U.P.A. é uma sigla que designa uma empresa formada nos anos 1950 por animadores que se desligaram dos estúdios Disney para formar sua própria companhia. Eles simplificaram os traços e trouxeram conflitos e neuroses urbanas para as comédias animadas, influenciando animadores contemporâneos como Genndy Tartakowsky (criador de "O laboratório de dexter") e Craig McCracken (criador das "Meninas Superpoderosas").

2 Empresa de design que buscou estabelecer uma comunicação a partir da síntese visual. Derivações de suas pesquisas e atividade resultaram em, entre outros produtos de comunicação, ícones para placas de trânsito e codificação visual de esportes olímpicos.

FIELD, Syd. Manual do Roteiro. Rio de Janeiro : Objetiva, 1995.

FISKE, J. (et al). Key Concepts in Communication. London : Methuen, 1983 Tradução do autor

GIANNETTI, Louis D. Understanding Movies (9th Edition). Prentice Hall, 9th ed. 2001 Tradução do autor

HELLER, Steve. Design Literacy (Continued): Understanding Graphic Design Allworth Press, 1999. Tradução do autor

KATZ, Ephraim. The Film Encyclopedia (3rd Ed). Perennial; 1998.

McKEE, ROBERT. STORY. Harper Collins, 2002. Tradução do autor

SELZNICK, David; BEHLMER, Rudy (Editor). Memo from David O. Selznick : The Creation of "Gone with the Wind" and Other Motion Picture Classics, as Revealed in the Producer's Private Letters, Telegrams, Memorandums, and Autobiographical Remarks. Modern Library; 2000. Tradução do autor

TOMACHEVSKI, B. Temática, in EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970

TOULET, Emmanuelle. O cinema, invenção do século. São Paulo: Objetiva, 1999.