

4

Pontos e contrapontos: os cartazes e suas marcas

A seguir, passaremos à análise gráfica dos cartazes do Cinema Marginal e da Pornochanchada. Cabe lembrar que tal análise não está baseada particularmente em princípios semióticos, mas nas características gráficas detectadas a partir do próprio objeto, traçando um caminho que possa nos levar a identificar, nas próprias peças, marcas do seu tempo. Nossa análise gráfica parte, então, da estética da imagem e da narrativa dos próprios filmes dos movimentos, da identificação de elementos da época que possam ter influenciado a sua forma final e elementos especificamente ligados ao design gráfico identificados, em sua maioria, de forma empírica, através da observação direta das peças. Para uma contextualização mais clara, trataremos de alguns elementos gráficos que compõem os cartazes. Eles serão colocados de modo a nos situarmos dentro do universo gráfico do objeto de estudo e estarmos familiarizados com eles no decorrer da análise.

Devemos lembrar, também, que muitas vezes os cartazes estarão sendo analisados fora do seu campo semântico original, por conterem algumas referências que se perderam no tempo. O reconhecimento dessas referências não é possível no momento presente, salvo por uma exaustiva investigação, e mesmo assim, apenas em um caso ou outro.

Nos cartazes, assim como nas peças gráficas em geral, existem os elementos textuais e os não textuais. São eles que guiam a leitura e compõem a peça de forma que a mensagem seja compreendida. Dentro do conjunto de elementos não textuais, estão a ilustração, a fotografia, as cores, e formas diversas que podem, até, ser o fragmento de um texto que, pelo tratamento gráfico recebido ou pela sua fragmentação, passam a cumprir o papel de elemento não textual. Quando esses elementos são arrumados em conjunto, essa peça passa a compor uma unidade, ou seja, um conjunto de elementos que formam uma única imagem. Alguns desses elementos serão analisados em separado, para tentarmos compreender o que determinou o formato final da imagem.

O uso das cores é um caso à parte; escolhemos analisá-las através do seu caráter simbólico e não, simplesmente, a partir de categorias de cores complementares e afins. Essa escolha nos parece a mais pertinente dentro da investigação a que nos propomos e segue o conceito de Michel Pastoureau, que considera “*que a cor é um fenômeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações*”¹³². Para ele, a cor não teria nada de universal, nem na sua natureza nem na sua percepção. Ele considera que a natureza da cor é estritamente antropológica. A partir da idéia de que a cor possui códigos sociais, imaginamos ser possível nos aproximar dos fatores simbólicos (e práticos) que levaram à escolha de determinada cor, em detrimento de outra em nosso objeto de estudo.

Os elementos textuais são compostos pelos tipos. No caso dos cartazes de cinema, algumas vezes, o título pode ser escrito com um tipo diferente do resto do texto, ou num tipo criado especialmente para ele. Há casos em que se colocam imagens sobrepostas ou imagens inseridas dentro do texto e, outras vezes, imagens podem preencher as letras. A hierarquia de informações também costuma ser definida pelo texto, através do local onde as informações são inseridas e do tamanho do tipo usado. A escolha dessas informações acontece de forma variada e, de acordo com a importância definida pelo produtor e pelo designer – o design gráfico é uma atividade de comunicação que se desenvolveu diante da necessidade de fornecer valores simbólicos a determinados bens dirigidos às massas, sejam estes bens concretos ou não¹³³, usando “*um instrumental simbólico que se expressa materialmente no plano da visualidade, de forma a veicular esses valores mediante a preservação deste mesmo caráter simbólico*”¹³⁴. Desse modo, os cartazes de cinema expressariam não só determinado conteúdo ou idéia de um filme, mas também o que se *decidiu* dizer sobre ele. Trata-se de uma peça gráfica em que (quase sempre) texto e imagem formam uma figura homogênea, que é resultado da junção de elementos simbólicos determinados e a estética escolhida pelo designer, muitas vezes, é desenvolvida a partir dos recursos financeiros disponíveis para a sua produção.

¹³² PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 15.

¹³³ VILLAS-BOAS, André. *Identidade e Cultura*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002 (Série Design). p. 19.

¹³⁴ *Idem*.

Essa escolha precisa ser cuidadosa especialmente porque a significação dentro da narrativa do filme difere da significação de uma peça gráfica. Por mais que, em algumas obras cinematográficas, a fragmentação seja uma característica marcante, existe uma continuidade que não está presente no cartaz, peça gráfica originariamente composta por fragmentos, pelo congelamento de determinada idéia (ou idéias) ou de um fotograma. A narração é uma *seqüência temporal*¹³⁵, uma seqüência de imagens (em movimento) pontuadas por planos descritivos. Não cabe aqui fazer uma análise estrutural da narrativa cinematográfica, ou qualquer outra análise ligada a esse assunto; colocamos alguns pontos apenas para ressaltar que a diferença de linguagem, embora evidente, pode causar algum estranhamento na hora de se analisar um cartaz correspondente. No filme, o tempo está em andamento; no cartaz, ele está congelado mesmo nas peças em que, como veremos mais adiante, compõem a imagem através de momentos tirados da narrativa do filme. O cartaz não é uma continuação do filme, dialoga com ele.

A linguagem cinematográfica será incorporada pelo design gráfico, ainda nos anos 1960, através do fotojornalismo, particularmente, em ensaios publicados em revistas como a *Realidade*, na qual seqüências fotográficas buscam surpreender através da composição gráfica e recursos que envolvem a dimensão temporal, como repetição de imagens com pequenas alterações e seqüências em forma de *story-boards*¹³⁶. Por razões óbvias, relacionadas às diferenças entre os objetos gráficos, tais recursos, quando utilizados em um cartaz cinematográfico, possuem um resultado substancialmente diferente.

4.1. A imagem feminina

Dentre as imagens que determinam a dimensão simbólica nos cartazes de cinema desses gêneros, a figura feminina se encontra em destaque; são três as formas principais de retratar o gênero feminino: a mulher puramente sensual, a mulher emancipada e a mulher oprimida. Algumas vezes, o cartaz traz apenas o rosto das atrizes ou uma ilustração que não reproduz um rosto conhecido, mas, ainda assim, esses pontos estão lá. Seminus ou totalmente vestidas, todas essas representações femininas transmitem sensualidade. Mesmo que esteja completamente despida, como

¹³⁵ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 31.

¹³⁶ MELO, Chico Homem de. (Org.). *Op. cit.* p. 165.

no caso dos cartazes de *Anjo Loiro* (fig. 8), *A Superfêmea* (fig. 51) e *Tentação nua* (fig. 52), a figura feminina carrega um erotismo evidente, mas que não chega ao pornográfico. A figura masculina é representada, nos cartazes da Pornochanchada, como vítimas dessa sensualidade e suas figuras se alternam entre o homem traído, o seduzido e o sedutor.

A figura feminina nos cartazes da Pornochanchada aparentemente ajudou a construir o imaginário sobre a mulher brasileira. Belas e voluptuosas, curvilíneas e fogosas, cuidadosamente desenhadas ou estrategicamente fotografadas, elas permeiam a imaginação masculina, inclusive fora do país. E seu suposto temperamento passional, retratado em rolos de macarrão ou guarda-chuvas em punho, usados como ameaçadoras armas. É importante lembrar que, sistematicamente, havia mais nudez nos cartazes que nos próprios filmes (que revistos nos dias de hoje, com o olhar distanciado pelo tempo, nos parecem até ingênuos). O fato é que essa aura de sensualidade impressa nos cartazes levava o público ao cinema, público esse que, embora aparentemente acreditasse na promessa do cartaz, não se importava em assistir a um erotismo suave em filmes que, no fundo, não eram mais do que comédias de costumes.

Na história da pintura, a figura da mulher esteve freqüentemente em oposição à figura masculina. “*Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas*”¹³⁷. Ter-se tornado um objeto de visão é consequência das próprias relações sociais, onde a mulher polícia a si mesma para ser vista de determinada maneira, e o homem é seu fiscalizador permanente. Um gênero da pintura européia em particular, o *nu*, tem as mulheres como seu motivo principal e permite que identifiquemos alguns critérios e convenções que levaram a mulher a ser vista (e julgada) como um objeto de visão, um tipo de *panorama*.¹³⁸

No Brasil, as mulheres (e crianças) passam a ser retratadas nos quadros a partir do início do século XIX, quando, após a chegada da família real, as famílias que tinham seus ganhos através de atividades econômicas no campo se instalam nas cidades e passam a ter uma nova situação social, tornando-se objeto de

¹³⁷ BERGER, John. *Op. cit.* p. 49.

¹³⁸ *Ibidem.* pp. 48-49.

exibição.¹³⁹ Apesar dessa mudança social, a mulher ainda era vista como possuidora de natureza infantil ou ambígua, e “*se a natureza feminina era determinada pela visualização dos aspectos sexuais do modelo, a feminilidade enquanto iconografia oscilava entre a representação plástica de atributos de inocência ou então com erotização do modelo.*”¹⁴⁰

Através dos cartazes cinematográficos, podemos notar que algumas dessas convenções foram transcritas para a publicidade, tal como a nudez que é dirigida ao espectador através da forma de se posicionar o corpo ou o olhar da mulher retratada, oferecendo ao espectador, que se supõe, seja um homem, a sua feminilidade. Nos cartazes, a nudez nunca é frontal, o que era comum nos quadros executados após o renascimento e que persistiu até o século XIX. Mesmo nas pinturas em que existe a figura do amante masculino, raramente a atenção é dirigida a ele. A mulher desvia dele o seu olhar ou o dirige para fora do quadro, para “*aquele que se considera o seu verdadeiro amante, o espectador-proprietário.*”¹⁴¹ Apenas em alguns casos excepcionais, a pintura coloca o espectador em seu lugar fora da cena, quando o pintor tem uma visão tão pessoal da mulher que ambos não podem ser percebidos separadamente, de forma que, ao retratá-la, o artista “*inclui a vontade e as intenções da mulher na própria estrutura da imagem, na expressão mesma de seu corpo e de seu rosto.*”¹⁴²

Nos cartazes da pornochanchada, encontramos de forma recorrente a representação clássica da nudez feminina: a mulher que está ali para ser observada. Em *Anjo Loiro* (fig. 8), por exemplo, a atriz Vera Fischer olha direto para o espectador; está ali para ser contemplada por ele. Sua imagem aparece da cintura para cima, num meio perfil; o braço levantado escondendo o seio e um discreto sorriso, num gesto cuidadosamente pensado para seduzir o homem que está em frente ao cartaz. A foto, em cores, está recortada sobre o fundo branco – o que dá destaque a ela – e inserida dentro de um *Box* (ou caixa), como se a figura da mulher estivesse por trás de uma janela. O título (embaixo do *box*), e o destaque para os atores principais (dentro do *box*) – assim como o destaque para o fato de o filme ser colorido – estão em vermelho e ajudam a emoldurar a imagem;

¹³⁹ CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 78.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 80.

¹⁴¹ BERGER, John. *Op. cit.* p. 58.

¹⁴² *Ibidem*. p. 60.

o resto do texto, também numa caixa, está em preto, mesma cor dos fios dos *boxes*, o que permite que o peso da imagem seja mantido na parte inferior do cartaz e colabora com o equilíbrio da composição.

Em *Cassy Jones – o magnífico sedutor* (fig.13), a fotografia da atriz Sandra Bréa se encontra, de modo semelhante; dentro de um *box*, mas sua figura tem um recorte um pouco mais ousado, abaixo dos quadris e o título cerca o seu umbigo. A imagem é frontal, ela olha diretamente para o espectador, mas com um sorriso mais aberto e com volúpia mais evidente, escondendo os seios com um tecido. Mas, ao contrário do cartaz de *Anjo Loiro*, o *box* é preenchido com várias cenas do filme por trás da imagem, o que, surpreendentemente, não prejudica o seu destaque. Todas as fotos são coloridas e o resto do espaço possui fundo preto. Esse cartaz tem uma composição que nos lembra a divulgação dos espetáculos do teatro de revista (o que é coerente com o filme, pois a personagem, uma bailarina, acaba indo por esse caminho). Desde a pose da personagem até as informações textuais que estão na parte inferior do cartaz, onde, para se destacar o ator principal e o diretor e pontuar a divisão das informações, foram colocadas muitas estrelinhas, figura bastante usada nos cartazes do teatro de revista.

É interessante que a atriz em destaque não é a protagonista do filme, embora tenha um papel coadjuvante de importância na história; o ator principal é Paulo José, o Cassy Jones do título. Ele aparece em várias situações nos quadrinhos que estão atrás da foto grande, e seu nome está em destaque logo após o subtítulo, mas, nesse caso, o que está vendendo o filme é a imagem feminina.

Nos cartazes que são compostos com base na ilustração, também notamos essa referência clássica, principalmente nas peças em que a ilustração é realista. No cartaz do filme *A superfêmea* (fig. 51), por exemplo, encontramos novamente a figura de Vera Fischer, nua, dessa vez de corpo inteiro. Dele, não há muito o que se dizer: o título do filme, composto de forma semelhante aos títulos das histórias em quadrinhos, e a imagem da atriz sentada com pernas e braços cruzados num fundo branco, encarando o espectador com o olhar sedutor e seguro de si, é o suficiente para chamar a atenção do espectador. O fato de a atriz estar “vestindo” apenas uma pulseira, ter os cabelos cuidadosamente arrumados e estar maquiada, de forma elaborada, reforçam a idéia de feminilidade na imagem.

No cartaz de *Tentação nua* (fig. 52), encontramos uma composição semelhante; embora não se trate de ilustração, mas de uma imagem retocada, talvez com a intenção

de parecer um trabalho ilustrado. A atriz argentina Isabel Sarli está ajoelhada, de lado, e apóia os seios com as mãos (escondendo os mamilos, pois era proibida a exibição desses nas fotos e cartazes de divulgação, assim como as outras partes íntimas e pêlos); e há feixes de palha que encobrem parte das suas pernas e quadris. Ela está com uma expressão mais lânguida, o que torna a imagem mais próxima das revistas eróticas da época, com o teor sexual mais aparente.

Outras imagens que contêm essas referências são encontradas nos cartazes de *Os amores de um cafona* (fig. 7) (também mais próximo das imagens das revistas masculinas da época), *Café na cama* (fig. 11), *Uma garota em maus lençóis* (fig. 24) (figura feminina ilustrada) e *O poderoso garanhão* (fig. 45).

No cartaz de *Rifa-se uma mulher* (fig. 49), a imagem feminina está lá para ser contemplada pelo espectador masculino do mesmo modo que as outras, com a diferença de que, na ilustração, a mulher de biquíni se encontra de costas (o que acontece raramente) e junto à imagem foram colocadas informações sobre a moça que seria rifada dentro da história – idade, medidas de busto, cintura, quadris e coxas – indicando que ela seria uma jovem dona de um corpo perfeito. O autor do cartaz optou por não mostrar o rosto da atriz, o que reforça o fato de que a rifa da personagem diz respeito, particularmente, ao seu belo corpo. As flores colocadas nos longos cabelos imprimem um pouco de suavidade à imagem e, também, ao título; elas quebram um pouco a força da cor escura dos cabelos e aumentam a iluminação da composição.

As mulheres, retratadas através do *cartoon* nos cartazes de pornochanchada, possuem formas indiscutivelmente femininas, mas o humor é predominante. A estrutura clássica também é modificada quando elas são retratadas sorrindo abertamente. Continuam lá para serem olhadas, mas já se consiste numa variação da imagem, mais próxima à publicidade em geral e que suaviza um pouco o erotismo das imagens. Pode-se observar essa suavização em cartazes como *Os Mansos* (fig. 35), *A viúva virgem* (fig. 53) e *Lua de mel e amendoim* (fig. 33). Nesse último, curiosamente, a imagem do ator Carlo Mossy possui uma expressão pouco usual para uma figura masculina na época, mas que passaria a ser vista repetidamente anos depois, a partir do aumento da participação de homens nos anúncios de moda.

Nos cartazes da Pornochanchada, a figura feminina pode também, em alguns casos, demonstrar malícia de forma ainda mais discreta, como no cartaz de

Um marido sem... é como um jardim sem flores... (fig. 36), onde aparecem apenas os rostos dos personagens, embora a imagem da atriz Rossana Ghesa se encontre num plano um pouco maior, que permite ver a blusa caída de modo discreto mas intencional e entrever um pedaço do ombro. *Divórcio à Brasileira* (fig. 18) também se concentra nos rostos dos atores, mas uma figura de mulher em tamanho reduzido entre os créditos indica o teor malicioso do filme. Nesse cartaz, também, podemos identificar a figura da mulher independente: aqui, uma das atrizes, que aparece fumando um charuto, olha o espectador com ar desafiador.

No cartaz do filme *O fraco do sexo forte* (fig. 23), a imagem feminina está reduzida a um *close* nas ancas em perfil; aparece, a mais, apenas a cintura e metade das coxas e, como complemento, o título dentro do desenho de uma maçã mordida. Num texto na parte superior do cartaz, chama-se a atenção para um personagem que aparece freqüentemente nesse gênero de filme: o homossexual. Colocado sempre de forma estereotipada, ele faz parte do humor rude característico desses filmes e aparece como contraponto aos homens que, freqüentemente, são “adoradores de mulheres”.

No cartaz de *Os homens que eu tive* (fig. 26), Darlene Glória aparece cercada por seus amantes, dando a impressão de que estão todos juntos com ela na cama. Um dos mamilos está à mostra, coisa raríssima na época – basta olhar o cartaz de *Nua e atrevida*, que tem em cima do seio da atriz uma pequena tarja onde se vê escrito “sexi”. Decerto, existe diferença entre essas peças, a começar pelo fato de que em *Nua e atrevida* (fig. 40) a imagem é fotográfica, o que, possivelmente, faria com que a visão de um seio causasse maior impacto, mas em *Os homens que eu tive* a ousadia é muito maior. A imagem feminina está para ser olhada, mas também está a serviço da própria mulher, afirmando a sua vontade e sua independência sexual. O título está em letras minúsculas, exceto a palavra *homens*, que tem a primeira letra em maiúscula. O filme foi considerado escandaloso para os padrões da época – embora trate sobre a liberação feminina dentro do espírito *hippie* – tanto que, após poucas sessões, foi proibido pela censura, sendo relançado vários anos depois. O cartaz a que tivemos acesso é o do relançamento e possui um carimbo impresso indicando que o filme teria sido “liberado sem cortes”.

Uma peça que difere das outras da época é o cartaz de *Soninha toda pura* (fig. 50). A fotografia traz duas mulheres vistas de perfil, uma delas com as mãos

no rosto da outra e insinua uma relação íntima entre elas. Não há nudez, mas existe um clima de sedução na imagem. Embora não sejam figuras femininas seminuas, não encarem o espectador, não ofereçam a ele a sua feminilidade, nem se trate particularmente de uma imagem que demonstre uma independência feminina, a relação entre mulheres sempre foi apontada como uma das fantasias que permeiam o imaginário erótico masculino. É este imaginário que vai chamar a atenção do espectador.

No Cinema Marginal quase sempre a visão clássica da mulher está distante da composição do cartaz. Muitas vezes nos deparamos com o escárnio e a violência em peças que não foram concebidas exatamente para contemplação. Algumas imagens passam longe da sensualidade feminina, exatamente por pertencerem a um gênero de filme que, embora não descarte o erotismo, não o tem como elemento principal. Algumas vezes, o sexo nos filmes marginais é carregado de angústia e mesmo quando é mostrado com humor, trata-se de uma visão completamente diferente da encontrada nas pornochanchadas.

A imagem feminina nos cartazes do cinema marginal nos remete aos cartazes de filmes europeus da época. A sua linguagem, às vezes, faz referência às peças gráficas do cinema independente americano, mas estão mais próximos das peças criadas para os filmes franceses da *Nouvelle Vague* e das versões européias para filmes americanos. Se observarmos o cartaz de *A mulher de todos* (fig. 72) e o cartaz italiano de *Blow up* (fig. 1), perceberemos algumas semelhanças estilísticas, tal como a imagem em preto e branco, recortada sobre um fundo colorido e um mínimo de informações sobre a produção do filme. Embora o cartaz de *Blow up* tenha sido concebido como um tríptico (além da versão vermelha, a mais conhecida, existem também a versão com fundo amarelo e título em azul, e a versão em fundo verde), isso não faz diferença no que diz respeito às suas características gráficas. A imagem da modelo sendo fotografada, numa pose de total liberdade e autonomia (embora esteja quase paralisada pelo posicionamento em que se encontra o fotógrafo), pode ser comparada à liberdade da figura feminina no cartaz de *A mulher de todos*: a atriz Helena Ignez se encontra numa posição desafiadora, com um charuto na boca, mãos na cintura e pés descalços, camiseta curta mostrando o umbigo e calça *jeans* com o botão aberto, numa provocação claramente intencional aos padrões comportamentais da época. A imagem possui uma sensualidade calculada e longe do erotismo.

Os cartazes de *As libertinas* (fig. 66) e *O rei do baralho* (fig. 78) constituem-se exceções dentro da iconografia feminina marginal: o primeiro traz uma ilustração em grafite de três moças atrás de um biombo, onde repousam roupas e se vêem, da altura dos seios para baixo, as suas silhuetas. Cada moça, aparentemente, corresponderia a uma das três histórias do filme, que é estruturado em episódios. No caso de *O rei do baralho*, a atriz Marta Anderson, que faz par com Grande Otelo, aparece de biquíni aparentemente prateado (a impressão do cartaz não é boa e a imagem está em um tom de roxo), sapatos de salto alto e uma grande gargantilha, traje semelhante ao de uma vedete ou ao de uma passista de escola de samba. A sua pose também nos remete ao teatro de revista, à exibição feminina.

Nos cartazes marginais, a mulher não tem o mesmo destaque que nas peças pertencentes às pornochanchadas; está, inclusive, ausente de muitos deles. Às vezes, ela aparece oprimida, como no caso de *O bandido da luz vermelha* (fig. 58), como uma figura mística (*Prata palomares* – fig. 76), etérea (*Jardim das espumas* – fig. 64) ou abraçada a um homem, como é o caso de *Audácia (a fúria dos desejos)* (fig. 57) – filme que fala sobre cinema mas que teve como escolhida para o cartaz a imagem de um casal namorando na grama, cena que faz parte do filme. Também em *Gamal, o delírio do sexo* (fig. 62), a imagem montada com recortes de cenas do filme mostra a imagem feminina em destaque num ousado abraço, assim como em *Jardim de Guerra* (fig. 65) e em *O longo caminho da morte* (fig. 68).

4.2. Cores

O uso das cores nas peças gráficas, especialmente nas produções mais baratas, muitas vezes está ligado às possibilidades financeiras para executá-las; quanto mais cores, mais fotolitos, mais chapas de impressão e mais saídas da máquina impressora. A partir do momento em que se define o quanto poderá ser gasto, parte-se para um projeto que se encaixe no orçamento. Mas, algumas vezes, o uso das cores é uma questão de estilo, uma questão de coerência ideológica com a obra que vai ser divulgada ou o seu apelo comercial.

Nos cartazes da Pornochanchada, o uso da cor é predominante; mesmo quando existem imagens em preto e branco na peça gráfica, a cor (em geral, impressa em policromia) não é dispensada e, normalmente, ocupa a maior parte

do cartaz. O uso da cor se dá nesses cartazes também porque a maioria deles tem como base a ilustração. Como já observamos, algumas imagens fotográficas podem, inclusive, receber tratamento gráfico para se tornarem semelhantes ao desenho ou à pintura. Aparentemente, o uso das cores não está diretamente ligado ao resultado sensorial denominado pelo estudo tradicional das cores, de caráter científico, mas determinado de maneira instintiva ou segundo os estudos artísticos, e ainda, segundo o estilo pessoal dos designers que fazem os trabalhos.

Apesar da grande variação de cores, há predominância do amarelo e do vermelho, este último usado de forma recorrente em títulos e informações sobre o filme. O amarelo possui diferentes significados na cultura ocidental e é a mais luminosa das cores; é a cor do sol, das férias, da alegria e da energia.¹⁴³ Esses significados estão presentes nos cartazes, mas poderíamos arriscar dizer que seu uso se dá principalmente por sua luminosidade. O vermelho possui uma visualização imediata, o que facilita a identificação dos títulos e demais informações, além de, segundo Michel Pastoureau, “*ser a cor por excelência, a cor arquetípica, a primeira de todas as cores*”¹⁴⁴. Ainda segundo Pastoureau, o *vermelho* é, de todos os termos de cor, o que possui maior força simbólica, mais ainda do que *preto* ou *branco*.¹⁴⁵ No caso das peças referentes à Pornochanchada, a cor vermelha está ligada também, de modo discreto, ao amor e ao erotismo, aos perigos da paixão, ao pecado da carne e ao proibido. Dentro do estudo universal das cores, o amarelo e o vermelho (assim como a cor laranja) são denominadas cores quentes, que transmitem sensação de calor, e também são consideradas excitantes.

Embora possamos destacar essas duas cores, em alguns cartazes, o uso da cor tem clara influência do psicodelismo, como no caso do cartaz de *Amante muito louca* (fig. 6), onde os tons da pele das personagens femininas desenhadas por Ziraldo estão em cores não-realistas, rosa e verde. A mulher de pele verde possui o cabelo da mesma cor, embora em um tom mais escuro e a mulher rosa tem o cabelo violeta. Aqui, as cores frias (em sua divisão clássica: azul, verde e violeta) na figura da esposa faz com que ela se diferencie do personagem da amante já pelo seu tom e pele, em contraponto com o tom quente da pele da rival. O título do filme é preenchido com um *degradée* colorido que começa em azul,

¹⁴³ PASTOUREAU, Michel. *Op. cit.* (1997) p. 19.

¹⁴⁴ *Ibidem.* p. 160.

¹⁴⁵ *Idem.*

passa pelo verde, amarelo, laranja e termina em vermelho, numa transição que poderia indicar, talvez, a mudança sofrida pelo homem ao passar do relacionamento com a esposa ao envolvimento com a amante. Há diferença também entre o traço da suposta amante e o do casal. Eles estão desenhados com contorno em preto e pintados com cores fortes, e ela, desenhada sem contorno e em preenchida com cores claras, o que torna a imagem semelhante a um recorte e distancia a personagem, colocando-a como alguém que não faz parte do mundo do casal. No cartaz do filme *Eu transo... Ela transa* (fig. 22), a distinção dada a outro plano também se dá através das cores, mas de outra forma: os personagens que interferem no mundo do casal também estão em cores não realistas, mas o posicionamento dos personagens indica, ainda, uma mudança nas relações ou um modo particular de encarar os relacionamentos fora do casamento. A influência psicodélica também se concentra na coloração dada à pele e aos cabelos das figuras que cercam o casal central (embora a moça do centro tenha o tom da pele muito rosa). Ziraldo irá usar novamente as cores de forma particular no cartaz de *Procura-se uma virgem* (fig. 46), mas dessa vez as cores estão integradas ao movimento que lembra a psicodelia e não, particularmente, à coloração do personagem.

No cartaz de *Corrida em busca do amor* (fig. 17), o colorido é muito intenso, embora suavizado em algumas partes pelo uso da aquarela; ainda assim, possui outros elementos, como curvas e corações, que nos remetem ao universo psicodélico. As curvas também aparecem no cartaz de *O rei da pilantragem* (fig. 48) através do tipo usado para o título e da sua diagramação, e no curvilíneo desenho formado pelas imagens recortadas. Mas a influência do movimento se vê especialmente através do uso das cores do título amarelo sobre o fundo *chapado* cor de abóbora. Aqui encontramos também o tom sépia nas imagens que são ilustrações, em contraposição aos rostos dos atores, impressos em preto e branco.

Dos cartazes de Benicio, é em *Ipanema, toda nua* (fig. 30) onde identificamos o uso das cores mais explicitamente influenciado pelo psicodelismo; poderíamos mesmo afirmar que esse é um cartaz psicodélico; em *Os mansos* (fig. 35) e *A viúva virgem* (fig. 53) também há essa influência, mas como foram feitos um pouco depois, ela já está um pouco diluída, aparecendo discretamente na coloração dos personagens, e no caso de *A viúva virgem*, também na composição do fundo.

Em *Os amores de um cafona* (fig. 7), notamos uma leve referência às cores psicodélicas nas fotos trabalhadas em *duotones* em rosa e azul, alternadas com fotos impressas em policromia. A maior parte dos cartazes que possuem influência do movimento psicodélico foi feita entre 1970 e 1972 e, através deles, podemos perceber como as mudanças na arte podem influenciar (e, de fato, influenciam) o design gráfico.

A maioria das peças tem o fundo branco, ou seja, o fundo é a cor do papel, o que dá destaque à imagem especialmente quando se trata de ilustração. O fundo preto, em geral, é utilizado quando há o uso de uma ou mais fotografias inseridas em um *box*, como em *Os amores de um cafona*, *Cassy Jones – o magnífico sedutor* (fig. 13), *Nua e atrevida* (fig. 40) e *Como nos livrar do saco* (fig. 16). Em alguns casos, encontram-se outras variações nas cores no fundo, claras e escuras.

Dentro do grupo dos cartazes marginais, a imagem em preto e branco é predominante e a combinação entre preto e vermelho é muito usada, provavelmente por uma questão de economia, mas certamente também por uma questão ideológica: o vermelho e o preto eram muito utilizados em cartazes experimentais e nos cartazes construtivistas russos, assim como em cartazes de filmes da vanguarda européia e *exploitation* americanos, contemporâneos ao Cinema Marginal – embora o conteúdo das imagens fosse consideravelmente diferente. Esse contraste entre o preto e o vermelho se dá entre título e fotografia, fundo e fotografia – ou ilustração –, em preto e branco. Grande parte dos cartazes marginais foi impressa em apenas uma cor, quase sempre em preto, mas *O Rei do Baralho* (fig. 78), por exemplo, foi impresso em roxo (semelhante à cor de impressão de um mimeógrafo) e em *Perdidos e Malditos* (fig. 74) foi utilizado apenas o azul. Alguns cartazes também foram impressos em três cores ou em policromia, o que torna o conjunto de cartazes bastante heterogêneo, inclusive, como veremos mais adiante, em relação às técnicas de composição das peças gráficas. Também encontramos influência do psicodelismo no cartaz de *Meteorango Kid, o herói intergalático* (fig. 71), de Rogério Duarte, onde a linguagem psicodélica é marcante, e no do filme *O profeta da fome* (fig. 77), no qual, novamente, nos deparamos com cores não realistas na representação da figura humana.

4.3. Tipografia¹⁴⁶

O texto no cartaz cinematográfico é complementar à imagem, mas ligado a ela de forma que essa peça gráfica só será completa a partir da informação transmitida pelo todo formado pelos dois conjuntos de elementos, ou seja, através dos elementos textuais e não textuais. Sobre o elemento textual título, Haenz Gutierrez Quintana afirma que

“nos cartazes, e inclusive antes deles, a relação entre tema do filme e leitura do espectador passa, principalmente, através do título e é através dele que o leitor se pergunta sobre o sentido do texto, sentido esse que só atualizaria assistindo o filme.”¹⁴⁷

A forma pela qual o designer irá trabalhar o nome do filme parte, então, da própria caligrafia, um trabalho a partir das letras e sobre elas, suas possíveis modificações para transmitir o seu significado. O designer gráfico estaria, então, preso à forma do caractere, mas livre para recriar a sua estrutura.¹⁴⁸ No caso do título dos filmes, a escolha gráfica se dá a partir da informação dada ao designer pelo autor ou produtor que, algumas vezes, pode mudar o título original para outro que ele considera ser mais comercial. Ainda podem acontecer mudanças de última hora, como era comum no caso da Pornochanchada, quando os títulos maliciosos driblavam a censura mas, às vezes, eram proibidos por ela. No cartaz de *Os machões* (fig. 34), além do carimbo da censura dizendo “*este material de propaganda já foi censurado e aprovado pelo S.C.D.P.*”, encontramos uma emenda, um novo título impresso que foi colado por cima do título antigo do filme, que anteriormente se chamava *Os bonecas*. Não há, nesse cartaz, nada mais que possa ter determinado a proibição do material de divulgação além do título, que se referia ao fingimento dos três personagens principais, que se passavam por

¹⁴⁶ Usaremos aqui o termo *tipografia* segundo a definição de Lucy Niemeyer: “a tipografia envolve a seleção e a aplicação de tipos, a escolha do formato da página, assim como a composição das letras de um texto, com o objetivo de transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível, gerando no leitor destinatário significações pretendidas pelo destinador”, e deve, ainda, colaborar em outro aspecto da transmissão da mensagem verbal escrita, que é “o de suprir, com os recursos que lhe são próprios, a expressividade, a ênfase necessárias à comunicação, à semelhança do que ocorre na comunicação interpessoal, com os recursos da linguagem gestual (postura, expressão fisionômica, movimento etc) e da oral (as variações de altura, ritmo e tom da voz)” NIEMEYER, Lucy. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000. pp.12-13.

¹⁴⁷ QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Op. cit.* p. 44.

¹⁴⁸ *Ibidem.* p. 48.

cabeleireiros homossexuais para se aproximarem das mulheres e depois de ganhar a confiança delas, seduzi-las. Talvez o censor tenha considerado que os trejeitos dos três personagens desenhados por Ziraldo fossem inadequados em conjunto com o título, mas é difícil saber o que se passava na cabeça dos funcionários do Departamento de Censura.

Outro cartaz que teve o título modificado e recebeu uma emenda colada por cima da impressão original foi o do filme *Quando as mulheres paqueram*. (fig. 47), antes intitulado *Assim nem a cama agüenta*. É interessante notar que o novo título possui um ponto final, o que é raro. Ao contrário de *Os machões*, em que a mudança não prejudicou o cartaz e até criou uma oposição interessante entre título e imagem, em *Quando as mulheres paqueram*, a modificação distanciou o nome do filme da ilustração, também de Ziraldo, embora a imagem não deixe dúvidas de que se trata de uma comédia erótica.

O título do filme pode receber variados tratamentos gráficos. Nos cartazes da Pornochanchada, ele pode ser montado com fontes prontas ou desenhado pelo próprio ilustrador; estar inserido em *boxes* ou se encontrar na parte superior ou inferior do cartaz, embora essa última forma seja menos usual. Nos cartazes da Pornochanchada, encontramos um grande número de títulos desenhados, exatamente porque a maioria dos cartazes é feita por ilustradores. Podemos notar, por exemplo, em *Café na cama* (fig. 11), um tratamento em que o título é também uma imagem que reforça o nome do filme: ele reproduz o formato de uma xícara de café, onde o acento da palavra *café* está desenhado, de forma estilizada mas inequívoca, como se fosse uma pequena fumaça. Outro título, desenhado como uma figura à parte, está no cartaz de *Como se livrar do saco* (fig. 16), onde um alicate aparece puxando a palavra *saco* do título, num desenho de tipos que, mais uma vez, nos remete aos *cartoons*¹⁴⁹.

Ainda dentro do universo do *cartoon* temos os cartazes dos filmes *O levante das saias* (fig. 31) e *A ilha dos paqueras* (fig. 28). No primeiro, o título e demais informações sobre a obra estão dentro dos cartazes levados pelas moças que fariam parte de um protesto, discretamente desenhado no canto inferior direito e

¹⁴⁹ *Cartoons* são desenhos humorísticos que falam sobre algum elemento referente ao contexto social e que fazem uso de variadas técnicas e elementos gráficos para sua composição. Embora semelhantes aos *cartoons*, as *charges* são desenvolvidas tendo como base principalmente os acontecimentos políticos, o que torna a sua compreensão mais difícil fora do momento histórico em que foi criada.

de forma semelhante a traços de giz num quadro verde, que é, inclusive, a cor de fundo. O uso das cores fortes e a expressão das moças indicam o teor divertido do filme. Em alguns cartazes existe crédito para quem fez a música do filme, mas nessa peça encontramos o destaque apenas para uma canção do filme e seu intérprete, o que não foi observado em nenhum outro cartaz estudado. Em *A ilha dos paqueras*, os personagens são vistos como se o espectador estivesse por trás do mato, dentro da ilha. Olhos dentro dessa folhagem indicam perigo e, dentro da ação dos personagens na praia, vemos ao fundo o navio pelo qual eles teriam chegado à ilha, com a proa em forma de glúteos femininos. A figura central (embora não esteja em primeiro plano) é a do humorista Renato Aragão, que veste um antigo traje de banho e está fazendo um gesto eufórico. É interessante notar que o cartaz nos mostra oito personagens, mas apenas as figuras de Renato Aragão e Dedé Santana encaram o observador, o que deixa claro que eles são os atores principais do filme.

Em *Cassy Jones – o magnífico sedutor* (fig. 13), o título desenhado está, como já vimos, em volta do umbigo da atriz Sandra Bréa. Ele não é figurativo e está sobre a fotografia de modo a fazer parte dela e, por conseguinte, do quadro que está por trás e que compõe a imagem da peça, tornando-se parte integrante dessa imagem. Isso acontece, também, porque o tipo usado no título em nada se parece com o resto do texto do cartaz, mas, por sua leveza e movimento, se adapta coerentemente à foto. Trata-se de uma forma diferente de tratamento do título dentro do grupo de cartazes desse gênero analisado.

Alguns títulos são colocados de forma discreta em relação à imagem como, entre outros, é o caso de *Amante muito louca* (fig. 6), *A arte de amar... bem* (fig. 9), *Ascensão e queda de um paquera* (fig. 10), *Os machões* (fig. 34), *Corrida em busca do amor* (fig. 17) e o próprio *Cassy Jones – o magnífico sedutor*. Grande parte dos cartazes feitos por Ziraldo possui essa característica, pelo fato de que as ilustrações preenchem quase todo o espaço do cartaz, sendo o título de grande importância dentro da composição da ilustração e, em geral, escrito com o alfabeto particular criado pelo ilustrador. Benicio, exceto pelo título de *Café na cama*, quando trabalha os títulos de forma a dar-lhes movimento, os insere dentro de alguma imagem, como já vimos em *O fraco do sexo forte* (fig. 23), onde ele se encontra dentro de uma maçã mordida, o que reforça a idéia de “pecado” contida no título. No cartaz de *A infidelidade ao alcance de todos* (fig. 29) o movimento do título nos sugere que ele estaria saindo de dentro da enorme tuba que se

encontra na parte superior do cartaz. Em *Um marido sem... é como um jardim sem flores...* (fig. 36), o título se encontra dentro de uma lupa, distorcido como se estivesse sendo visto através de sua lente e nos remetendo ao antigo costume de se observar os insetos que vivem por entre as plantas. No cartaz do filme *Com a cama na cabeça* (fig. 14), de Edson David, o título faz parte do balão e, junto com a ilustração que aparece dentro do mesmo lugar, reforça a idéia de desejo do personagem e descarta qualquer possibilidade de a expressão ser encarada de forma física, ou seja, que o leitor conclua que alguém carrega uma cama sobre a cabeça. Em *Corrida em busca do amor* (fig. 17), o título está inserido no desenho do verso da bandeirinha que dá a partida às corridas de fórmula 1 – estilizada pelo comprimento maior – e notamos, nas letras, os traços característicos dos quadrinhos usados quando se deseja dar a impressão de movimento rápido e contínuo a alguma figura.

Observamos, também, o uso de mais de uma cor para se destacar uma palavra no título, ou um elemento simbólico interferindo na palavra, como no cartaz de *Os garotos virgens de Ipanema* (fig. 25), em que dois lírios brancos estão colocados acima da letra *i* da palavra *virgens*, alcançando as palavras *os garotos* e indicando a suposta inexperiência sexual dos personagens. Em *A Arte de amar... bem* (fig. 9), o coraçãozinho que forma a ponta da flecha na mão do menino também aparece na palavra *bem*, na mesma posição horizontal, sobre os ocos (ou vazios) da letra B, integrando o título à imagem. Voltando ao cartaz de *Os amores de um cafona* (fig. 7), encontramos o título escrito com um tipo decorativo, dentro de um *box* que lembra uma peça *art nouveau*, embora com linhas menos sinuosas. Essa combinação está em oposição ao resto do cartaz, que usa tipos sem serifa ou semiserifados, e essa diferença faz com o título fique destacado, mas também pouco integrado resto da peça. Em *Uma garota em maus lençóis* (fig. 24), o título do filme está composto com tipo semelhante às placas de anúncios pintadas à mão, próximo do que chamaríamos hoje de *design vernacular*. As letras têm um fio preto em volta e são ligeiramente irregulares quanto ao desenho e à espessura, e quanto ao espaçamento entre letras e entre linhas. Os nomes dos atores em destaque também estão num tipo semelhante mas de formato arredondado e que, aparentemente, possui os mesmos problemas quanto à irregularidade do texto. Esses nomes estão escritos somente em minúsculas, diferentemente do título, que está escrito em caixa-alta. Os adjetivos

que se encontram na parte esquerda inferior do cartaz – “gracioso! romântico! divertido!” – estão num tipo também escrito à mão e em caixa-baixa, mas os caracteres são finos e ainda mais irregulares quanto ao espaçamento entre letras. Os demais textos estão escritos com tipos comuns de impressão, o que coloca o título em destaque, mas também permite notar mais facilmente a sua má estrutura. Trata-se de uma peça diferente das demais observadas neste estudo no que diz respeito ao grupo de cartazes da Pornochanchada, possuindo uma ilustração de traços menos virtuosos e tipografia em desequilíbrio.

Nos cartazes do Cinema Marginal, algumas vezes o título pode ter menos importância do que a imagem. Ele pode ter o mesmo peso que o restante dos textos, como no caso de *O anjo nasceu* (fig. 54), em que todo o texto é manuscrito em tamanho pequeno (com uma caligrafia semelhante à usada nos créditos do filme) e só o que destaca o título são as suas palavras sublinhadas. A hierarquia se encontra na ordem das informações e no espaço entre linhas que separa os pequenos blocos de texto; o nome do diretor está em separado, lembrando uma assinatura e trazendo o número 70 logo abaixo do nome, numa referência ao ano do filme. A assinatura do diretor (ou a caligrafia que remete à ela) está logo abaixo do revólver apontado pelo menino/anjo da imagem, o que faz com que o nome dele seja notado antes que qualquer outra informação. No cartaz de *O longo caminho da morte* (fig. 68), todas as informações possuem o mesmo peso, exceto a que indica que a película é colorida, que está dentro de um pequeno retângulo no lado direito do cartaz. O nome do ator Dionísio Azevedo se encontra longe dos outros, mas logo acima do nome do diretor – de modo a não ficar sobreposta na imagem que se encontra invertida entre os dois blocos de texto. O título possui um hífen que separa a palavra *morte*, e o uso desse recurso não foi observado em nenhuma outra peça. Aqui, encontramos um mínimo de informações sobre o filme, num texto diagramado de forma particular e pouco usual, onde nenhuma das palavras se encontra em linha reta – estão todas em ângulos diversos – transmitindo a sensação de movimento e, ao mesmo tempo, a sensação de falta de espaço. No cartaz de *Perdidos e malditos* (fig. 74), o texto é a imagem, pois há somente texto, manuscrito na cor azul, semelhante à tinta de uma caneta esferográfica. Em destaque, está não o título do filme, mas o nome do diretor, numa fonte diferente da do restante do texto (não manuscrita). Trata-se de um cartaz que possui um formato particular, onde o texto é, na verdade, um bilhete

para o público, onde se encontram as informações sobre a produção, mas também opiniões e planos futuros do diretor.

No cartaz de *Nenê Bandalho* (fig. 76) o título é a imagem principal, sendo estruturado em blocos, de modo semelhante à representação de um prédio, constituindo-se numa ilustração, onde se encontra o personagem principal numa ação violenta. Desse modo, a composição da peça gráfica nos remete à ação principal do filme, onde esse personagem passa a maior parte da história andando sobre telhados para tentar fugir da polícia. Em *Gamal, o delírio do sexo* (fig. 62), o título é desenhado e as demais informações (somente as básicas) estão diagramadas com tipos de fontes diferentes e com as letras desalinhadas, como se tivessem sido coladas uma a uma, remetendo ao desequilíbrio e à instabilidade característicos de quem sofre um delírio. O título de *Viagem ao fim do mundo* (fig. 80) tem o mesmo tratamento, com uso de fontes diversas para montar o nome do filme, e situado sobre uma imagem fragmentada que contém parte do universo abordado pelo filme, como a pobreza e a sociedade de consumo. Os cartazes dos filmes *O bandido da luz vermelha* (fig. 58) e *O pornógrafo* (fig. 75) possuem títulos que são desenhados de forma a integrar-se à ilustração, e o cartaz de *O lobisomem – o terror da meia-noite* (fig. 67) tem o título desenhado à semelhança dos antigos cartazes de filmes de terror e colocado sobre a escura e assustadora figura do cartaz. Em *Jardim das espumas* (fig. 64), o desenho do título e dos cabelos da mulher que constitui a figura principal do cartaz nos lembra o movimento da água, e a cor azul, que faz oposição ao preto, também nos remete à temperatura fria da água, numa peça que não nos revela o fato de que o filme é uma ficção científica baseada em fatos políticos ocorridos no país – certamente para não chamar a atenção dos censores para o enredo da história. No título de *As libertinas* (fig. 66), nos deparamos novamente com o desenho irregular dos tipos, quanto à forma das letras e ao espaço entre letras. O cartaz de *Meteorango Kid, o herói intergalático* (fig. 71) é constituído quase que completamente pelo desenho do título e revela o universo anárquico e delirante existente no filme. O cartaz de *Matou a família e foi ao cinema* (fig. 70) é uma nota de culpa em que o título do filme reproduz uma marca de carimbo e as informações sobre a produção estão na parte inferior do cartaz, ao lado de uma foto do personagem que teria cometido o crime e que estaria sendo fichado no departamento de polícia. Trata-se uma peça que se difere bastante dos cartazes de ambos os gêneros aqui observados, e que

chama a atenção por possuir uma linguagem gráfica que se mantém atual ainda nos dias de hoje.

No cartaz cinematográfico, os textos que compõem os créditos sobre a produção do filme recebem tratamentos gráficos variados e encontram suas características especialmente no peso que é dado às informações, numa hierarquia que é definida pelo tamanho dos caracteres e, em alguns casos, pelas suas cores. O número de informações também varia conforme os interesses do produtor – se há atores famosos, artistas convidados, música composta especialmente para o filme ou um fotógrafo consagrado. Como já vimos, elementos figurativos ou decorativos também podem ser usados entre os textos para aumentar o destaque das informações, constituindo-se, dessa forma, elementos tipográficos.

A seguir, examinaremos os cartazes a partir da integração entre o tipo de imagem, as cores e a tipografia, pensando sobre sua estrutura e procurando abordar, também, alguns pontos que ainda não foram analisados.

4.4. Composição

Os cartazes de cinema nacionais poucas vezes se assemelham aos produzidos internacionalmente no mesmo período, especialmente se comparados aos americanos do gênero *exploitation*¹⁵⁰ que, por volta de 1966, já mostravam o conteúdo relacionado ao sexo de forma bem mais explícita. Encontramos alguma semelhança nos cartazes de comédias americanas que fazem uso da ilustração, como no caso de *American Graffiti* (1973) e *Sleeper* (1974) (fig. 4) – esse último bastante próximo ao trabalho de Benicio – e alguma proximidade, como já citamos, dos cartazes marginais com alguns trabalhos europeus; mas não há quase nada além dessas semelhanças.

As técnicas empregadas na composição dos cartazes nos indicam as escolhas feitas pelo designer e/ou ilustrador. Essas escolhas nos permitem identificar algumas condições não apenas técnicas, mas também sociais, a que os

¹⁵⁰ Filmes que contêm apelo erótico, independentemente do assunto principal da obra; “talvez se trate do único gênero definido não pelo conteúdo, mas pela atitude – uma certa boa vontade por parte dos produtores, e um desenfreado entusiasmo por parte dos exibidores, para apelar aos impulsos menos nobres do público.” NOURMAND, Tony; MARCH, Graham. *Film Posters: Exploitation*. Köln: Evergreen/ Taschen, 2006. p. 6 (Introdução de Dave Kehr). A tradução de trecho é de nossa autoria.

trabalhos foram submetidos e compreender um pouco sobre o que levou peça a ter uma determinada forma final e não outro formato gráfico qualquer. O cartaz é uma peça cuja compreensão só é possível através do entendimento de um contexto geral, ou seja, dentro de um contexto cultural.

Segundo Haenz Gutierrez Quintana,

“a interação dinâmica entre os signos que caracterizam imanentemente o cartaz enquanto processo comunicativo, se constitui num tipo particular de linguagem, de seqüência de signos que produzem sentido, não como a somatória de seus significados parciais, mas através de seu funcionamento textual.”¹⁵¹

Esses signos são variáveis e empregados de forma particular, segundo o significado que se deseja transmitir. A composição é um trabalho de estruturação e é por meio dela que o cartaz se constitui uma peça que, somando as informações da imagem e do texto, pode ser entendida através do todo. O cartaz de cinema, como suporte, apresenta algumas variações de composição e possui elementos que se repetem em alguns deles, o que permite identificar certas características de forma e estilo. Alguns elementos são comuns à sua dimensão plástica, como a superfície da imagem e as suas gradações de corte, as gamas de cores e os matizes de preto (que passam pelo cinza e vão até o branco).¹⁵² Esses elementos coincidem com os encontrados na percepção visual, a saber, luminosidade, cor e bordas.¹⁵³ No trabalho do *designer*, essa relação é ampliada para conceitos e materiais que dizem respeito também ao equilíbrio, à forma, à textura, ao espaço e à proporção, entre outros¹⁵⁴, determinando o formato final do cartaz conforme a disposição dos elementos que o compõem. Embora possamos reconhecer algumas regras que teriam origem dentro da própria história da arte, a aplicação desses conceitos se faz de forma particular, segundo as características próprias do suporte *cartaz cinematográfico*. As cores, os textos e os demais elementos tipográficos permitem que o *designer* consiga construir uma identidade para a imagem e determinar, em certa instância, um ritmo de leitura.

¹⁵¹ QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Op. cit.* p. 35.

¹⁵² AUMONT, Jacques. *Op.cit.* (2002) p. 267.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção Visual* (2002) *apud* QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Op. cit.* p. 76.

Alguns cartazes cinematográficos são compostos através da utilização do recurso narrativo da imagem; imagens em sequência, de forma quase a resumir a sua história, mas não exatamente seguindo uma ordem cronológica; a preocupação se dá mais com a hierarquia das informações através das imagens. Esse recurso aparece de forma recorrente nos cartazes de pornochanchada, particularmente, os de autoria de Benicio. Ele determina as imagens de forma a montar uma narrativa, agrupando-as de modo hierárquico, a partir dos atores e personagens mais importantes, indo até as ações que são complementares e estão, normalmente, em um fundo branco. Essa composição narrativa está mais próxima das capas de revistas em quadrinhos do que propriamente da narrativa fílmica, evidenciando as diferenças de linguagem e de percepção do espectador entre o objeto *cartaz* e o objeto *filme*. Segundo Fernando A. Ferreira, “*no cartaz de cinema a imagem se antecipa à narração criando uma identificação que se confirmará no momento em que o filme for visto*”.¹⁵⁵

Nos cartazes de *A infidelidade ao alcance de todos*, *Ipanema toda nua*, *Os mansos* e *A viúva virgem*, todos de autoria de Benicio, a ilustração se dá dentro desses moldes narrativos, em que a ação dos personagens e suas expressões faciais e corporais procuram fornecer ao espectador uma idéia do que se passa dentro do filme, num ambiente montado especialmente para essa percepção. Em *A infidelidade ao alcance de todos* (fig. 29) e *A viúva virgem* (fig. 53), os planos sobrepostos são complementados pelo movimento do texto, especialmente, no que diz respeito ao título do filme. Tal liberdade de movimento do texto dentro da composição do cartaz cinematográfico, embora seja um recurso pictórico, é semelhante à linguagem desenvolvida pelo movimento concretista (e mais tarde pelo neoconcretista) no qual “*a poesia concreta começa a ver o espaço gráfico como agente estrutural, um espaço qualificado, uma estrutura espaço-tempo, em vez de um desenvolvimento meramente temporístico linear*”¹⁵⁶. Esse conceito será absorvido pelo *design* gráfico e adaptado à relação imagem-texto inerente aos veículos de massa, como a publicidade e os periódicos, embora sem o rigor encontrado no texto concretista. No cartaz de cinema, no qual o instante contido no cartaz pode fazer referência ao movimento da imagem cinematográfica, a

¹⁵⁵ FERREIRA, Fernando A. *Op. cit.* p. 44.

¹⁵⁶ BRITO, Ronaldo. *Apud.* RODRIGUES, Jorge Caê. *Op. cit.* p. 19.

influência concretista aparece raramente e é muito discreta, pois o cartaz é uma peça que traz elementos simbólicos, enquanto “*os princípios do concretismo afastam da arte qualquer conotação lírica ou simbólica*”¹⁵⁷. Desse modo, o que vemos são estruturas que podem nos remeter às formas concretistas, mas estão completamente desvirtuadas de seu movimento literário ou artístico.

É interessante notar que, no caso da Pornochanchada, as diferenças entre a linguagem desenvolvida no cartaz e a linguagem do filme são evidentes: os filmes tinham como características (como vimos no capítulo anterior), a deformação da imagem feminina, o exagero das formas e uma inclinação à grosseria, enquanto seus cartazes eram constituídos, na maioria das vezes, por imagens plasticamente bem cuidadas, enfatizando principalmente a beleza feminina e o tom de comédia dos filmes. A única exceção estaria, talvez, em *Como nos livrar do saco*, onde vemos um pouco dessa distorção no enfoque das meninas de maiô, embora de forma mais discreta; um pouco porque uma imagem distorcida por alguns segundos é diferente de uma imagem fixa – um instante congelado, que precisa ser entendido mesmo fora do contexto do filme –; um pouco porque, esteticamente, não seria uma imagem que agradasse a todos, especialmente aos censores que regulavam todo o material referente aos filmes.

No cartaz do filme *Ipanema, toda nua* (fig. 30), encontramos um trabalho de composição um pouco diferente do usual em Benicio: as cores fortes e assumidamente psicodélicas, o que torna as figuras humanas menos realistas; planos sobrepostos de modo a preencherem a maior parte do cartaz, quando usualmente as suas ilustrações se concentram no meio dele; elementos que dizem respeito à paisagem – o que não é encontrado nas outras peças –, como árvores, montanhas e céu, além de elementos que reforçam a idéia de psicodelia, como um arco de estrelas, um arco íris e pequenas flores estilizadas. Apesar da imagem ser bastante detalhada, o rosto da atriz Adriana Prieto está em destaque, não só por ser a maior imagem, mas por suas cores claras em contraste com as demais cores, em tons mais fortes e pela escolha do ilustrador em colocar o seu perfil com os longos cabelos em movimento, formando ondas que nos remetem novamente ao universo psicodélico e, particularmente, ao universo da praia de Ipanema. O título está

¹⁵⁷ Verbete *Concretismo*, Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=370

numa fonte manuscrita e se encontra dentro de um retângulo enviesado, do qual só vemos uma ponta (o resto dele se encontra fora de quadro) e que nos dá a impressão de ser “um cartaz dentro do cartaz”. Os demais textos acompanham as linhas angulares traçadas pelo perfil da atriz em destaque e pelo retângulo parcial, que foi colocado de forma inclinada, o que proporciona movimento à peça. O clima de praia é reforçado pelas duas pequenas imagens femininas que se encontram acima e ao lado do retângulo e que também indicam o clima erótico do filme. Quanto à técnica, aqui notamos um modo diferente do que o ilustrador costuma usar a tinta guache: ela está mais diluída e, por vezes, se assemelha à pintura com aquarela.

Em *Os garotos virgens de Ipanema* (fig. 25), o desenho, embora perfeito em suas proporções, no que diz respeito às figuras humanas, nos mostra personagens com feições menos realistas, sem chamar a atenção para um ator em particular, mas para uma ação, que seria o entusiasmo dos dois rapazes do título pelas moças que freqüentam a praia. A ilustração nos lembra os traços de um *cartoon* e nos remete aos desenhos animados, ao mesmo tempo em que se assemelha à estrutura de um anúncio impresso. Esse cartaz também difere dos outros trabalhos de Benicio observados aqui; não traz as imagens recortadas sobre um fundo claro, mas coloca os personagens no ambiente da praia, tornando a ilustração semelhante à representação fotográfica. A luz e o movimento dos personagens, que estão posando de forma a dar impressão que foram flagrados numa brincadeira, também reforçam a semelhança com a fotografia: o líquido caindo do copo do rapaz, os cabelos da moças em pleno movimento e a moça que, despida da parte de cima do biquíni, olha para o espectador no plano de fundo. Essa última imagem é rara mas não é única dentro das peças a que tivemos acesso nesse estudo; no cartaz de *O playboy maldito* (fig. 44), uma das fotos mostra uma mulher de seios nus, com os mamilos retocados mas não completamente escondidos. Já vimos que, à época, era comum o uso de algum elemento como tarjas, bolinhas ou estrelas para evitar que os seios aparecessem completamente nus e essa imagem, no caso do cartaz de Benicio, provavelmente passou despercebida pela censura por estar num plano secundário, aparecendo de forma discreta e por suas feições serem menos realistas, lembrando mais uma boneca do que uma mulher ou uma atriz conhecida. O texto sobre a produção do filme é colocado de forma discreta dentro de um *box*, na parte inferior do cartaz, separando a ilustração do texto (os *boxes*, aliás,

aparecem com grande frequência nas composições de Benicio, tanto para a imagem quanto para o texto, assim como as imagens recortadas) e é interessante notar que o aviso de que se trata de um filme colorido está colocado no final do título, de forma discreta mas perceptível por causa das cores usadas (vermelho sobre azul claro) e pelo espaço livre ao redor da palavra.

O uso da geometria também está presente em parte dos cartazes, principalmente, quando os autores optam por colocar as informações arrumadas, separadamente, dentro de figuras geométricas. Não se trata apenas de perceber linhas geométricas, caminhos angulares ou imagens enviesadas dentro da composição. Essa estrutura permite que a leitura do cartaz seja guiada principalmente por essas linhas e, de forma contraditória, quase sempre reforça a idéia de movimento. Isso acontece porque, ao colocar imagens e informações dentro dessas estruturas, digamos, sólidas, tais elementos informativos passam a constituir uma espécie de narrativa que, diferentemente da narrativa calcada em seqüências sobrepostas, se assemelha ao enquadramento da tela de cinema e aos cortes dentro das seqüências do filme. Quem vai ao cinema está acostumado com esses enquadramentos e cortes e pode compreender imediatamente a relação entre as seqüências encontradas no cartaz e a linguagem cinematográfica, embora nem sempre a perceba de forma consciente. Segundo Benjamin, “*o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai*”¹⁵⁸. O espectador do cinema é também o espectador do cartaz de cinema e, embora não vá à exibição pensando em desvendar todos os detalhes da estrutura estética ou narrativa do filme, consegue incorporar os elementos dessas estruturas e criar um repertório que permitirá reconhecê-las, inclusive, através do cartaz cinematográfico.

Encontramos esse tipo de composição tanto nas peças do Cinema Marginal como nas da Pornochanchada. Dentro das pornochanchadas, podemos observar os cartazes de *Adultério à brasileira*, *Os amores de um cafona* e *O doce esporte do sexo*. No cartaz de *Adultério à brasileira* (fig. 5), a estruturação baseada em formas geométricas procura um aproveitamento do espaço do papel para a inclusão de situações referentes ao título do filme, além das informações sobre produção. O cartaz de Zélio é composto por dois retângulos que contêm os textos e seis quadrados que contêm as imagens. Os retângulos têm o fundo branco e os

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 27.

quadrados variam entre fundo vermelho, rosa, verde e amarelo, alternados segundo as cores aplicadas aos acessórios dos personagens. Essa composição é semelhante ao formato das histórias em quadrinhos, que são divididas, como o próprio nome diz, em quadros; no entanto, não possui as variações de enquadramento que compõem a narrativa dos quadrinhos, que, por vezes, se assemelham à linguagem cinematográfica. Ela mostra as ações sempre da mesma maneira, com os personagens centralizados no quadro em alguma situação referente ao título do filme, a maioria delas utilizando o texto como nos quadrinhos – embora o *balão*¹⁵⁹, elemento gráfico particular do universo desse objeto, apareça apenas no quadro principal e os demais textos funcionem, ainda como uma espécie de título para as ilustrações. Há, inclusive, uma alternância na forma como as letras são desenhadas dentro desses quadrinhos: dois deles utilizam uma fonte diferente da encontrada no título, que também é desenhada e os outros dois usam a mesma fonte do título. Essas fontes são em caixa-alta, assim como todas as outras utilizadas no cartaz, exceto as do quadro principal, onde o texto que está no balão se encontra em caixa-baixa e na fonte Arial. As informações sobre a produção são poucas – além do nome dos produtores e da distribuidora, há somente o nome dos atores e do diretor do filme – esses últimos em cores diversas alternadas. O desenho de uma pequena cabeça com chifres, aplicado repetidamente também em cores alternadas, atua como elemento tipográfico, separando os nomes dos atores e reforçando a idéia que está expressa em todo o cartaz, a de que quem sofre uma traição (ou traições) no relacionamento amoroso, seria popularmente conhecido como “chifrudo”. Essa referência será usada novamente no cartaz de *Os mansos* (fig. 35), em que a narrativa do cartaz se passa em torno de um enorme chifre dourado e pequenos chifres são usados como vinhetas para indicar as linhas de texto referentes a cada episódio do filme.

Esse cartaz, que parece absolutamente ingênuo para os dias atuais, foi proibido de ser utilizado e depois liberado pela censura e tem uma etiqueta por cima da impressão que indica o nome da distribuidora do filme, que era MC e passou para a Cinedistri. Adultério não era um assunto que se devesse discutir em um tempo moralista imposto pela ditadura militar, mas o material acabou por ser

¹⁵⁹ Elemento visual que indica a oralidade e que pode ter formatos diferentes conforme o tipo de texto a ser representado, a fala ou o pensamento do personagem.

liberado, o que acontecia cedo ou tarde. Talvez pelo grande número de produções e de material publicitário, talvez pelo clima de indignação que, às vezes, tomava conta, publicamente, do meio artístico, a maioria dos filmes, por fim, era liberada (mesmo que bastante tempo depois), para serem exibidos no cinema, muitas vezes com cortes ou mudanças no enredo. Os cartazes também passavam pela censura, assim como todo o material para exibição pública sobre o filme e poderia acontecer, como de fato acontecia, de o filme ser exibido sem ter o seu cartaz na porta do cinema.

O cartaz de *O marido virgem* (fig. 37) também usa os balões dos quadrinhos mas, em vez de texto, eles contêm fotos nas quais o personagem principal aparece envolvido, em pensamento, com mulheres diferentes e, ao seu lado, o símbolo masculino mostra, dentro dele, a imagem do personagem desolado deitado ao lado da esposa com quem, supostamente, ele não conseguia ter relações.

Dentro dos cartazes pertencentes ao Cinema Marginal, *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (fig. 59) e *O pornógrafo* (fig. 75) também usam os balões dos quadrinhos em sua composição. No primeiro, os balões estão dentro dos quadros com fotos de imagens do filme, onde cada personagem informa os dados de produção, numa clara intenção de se assemelhar à linguagem dos quadrinhos; no segundo, a figura do ator Stênio Garcia, ilustrado de modo a se parecer com o personagem da revista *Mad*, afirma, através do balão, que é “o filme mais inocente do ano...” e, na parte inferior do cartaz, balões semelhantes a nuvens estilizadas contêm as informações sobre a produção.

Em *Os amores de um cafona* (fig. 7), a geometria auxilia na arrumação das informações, mas de forma a destacar os atores, e não há uma diferença significativa de peso entre as imagens; a qualidade entre elas é variável mas, no geral, não é boa. Parecem ter origens diferentes, com métodos diversos de produção e revelação, que ficaram evidentes na impressão. O recurso de colocar algumas fotos em *duotone* faz com que essas diferenças de qualidade apareçam ainda mais, porque o contraste nelas é ainda menor. O título, dentro do *box*, é a maior imagem do cartaz, um pouco abaixo do centro e colocado no lado esquerdo. O uso de *boxes* em forma de seta se dá mais como recurso gráfico do que para indicar informações. Os textos estão colocados de forma discreta na parte inferior do cartaz, em branco sobre o fundo preto, o que nos remete também à tela do cinema, aos créditos finais na tela escura, especialmente em conjunto com as

figuras circulares, que lembram o *wipe*, recurso visual no qual a tela é gradativamente ocupada por uma superfície negra, indicando passagens de tempo ou mudanças de cenário, ou ainda, as finalizações. O *wipe* pode ter formatos diversos, mas o mais usado nas comédias é o formato circular.

O cartaz de *O doce esporte do sexo* (fig. 19) é bastante diferente das peças compostas na época. As linhas retas e as cores *chapadas* o colocam mais próximo das artes plásticas do que das peças gráficas dos anos 1970. A única fotografia usada no cartaz é em preto e branco e está dentro de um círculo que, diferentemente da sensação de *wipe* que encontramos em *Os amores de um cafona*, nos dá a impressão de vermos a imagem por um buraco através de um quadro ou de uma parede, uma sensação de “espiar pela fechadura”. Há somente as informações básicas sobre o filme; o título e as informações na parte superior estão em preto e o texto da parte inferior está em branco, em oposição aos tons das cores de fundo, numa disposição que contribui para que a composição geométrica do cartaz se mantenha em destaque.

A composição geométrica nas peças marginais pode ser observada através dos cartazes de *O anunciador – o homem das tormentas*, *O longo caminho da morte* e *Prata Palomares*. Em *O anunciador – o homem das tormentas* (fig. 55), que é totalmente em preto e branco, vários retângulos ocupam o espaço por trás da imagem recortada de um morro, onde se encontra um homem. Esses retângulos estão *rebaixados* (ou seja, utilizam menos porcentagem de preto na impressão), a não ser dentro da silhueta que ocupa o centro do cartaz, que mostra um homem de perfil num movimento de peito para frente e braços para trás, como se estivesse, talvez, gritando. Esse recurso (silhueta) não era usado na época, mas curiosamente essa composição nos lembra o cartaz de *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (fig. 13), particularmente por causa das imagens nos retângulos, que, igualmente, trazem seqüências do filme, e também pela disposição da imagem central, embora o resultado final, como já vimos, seja completamente diferente. O título (em caixa-baixa) e as informações sobre o filme estão na parte inferior do cartaz e foram colocados de forma a facilitar a leitura.

Em *O longo caminho da morte* (fig. 68), a composição traz dois pares de imagens muito parecidos, mas que não possuem as mesmas fotos. As fotografias, impressas em um tom escuro de roxo, estão arrumadas de forma não *canônica* (assim como o texto): do lado direito (como vimos anteriormente), uma delas está

de cabeça para baixo e a outra foi colocada com a base no lado do cartaz, numa disposição pensada para causar certa angústia no observador.

Embora fosse comum as agências de publicidade produzirem cartazes de diferentes medidas para atender às particularidades de divulgação em salas de portes diversos – como no caso de *A penúltima donzela* (fig. 43 e 44), que possui duas versões do cartaz, uma no tamanho padrão de 0,73 x 1,10 cm, impressa em policromia, e outra, impressa em duas cores, medindo 0,54 x 0,75 cm (a metade do tamanho, aproximadamente) – o cartaz de *O longo caminho da morte*, no formato horizontal e medindo 43,5 x 0,32 cm, estaria fora dos padrões mínimos de visibilidade, segundo as medidas que se baseiam em ¼ do formato das dimensões do *outdoor*.¹⁶⁰

O cartaz de *Prata Palomares* (fig. 76) nos passa a idéia de misticismo e também de guerrilha, explicitando, de forma pouco usual, a religiosidade e a violência que existe nas imagens do filme. Soldados armados sobre um muro contrastam com as fitas coloridas que contêm os créditos da produção e que se intercalam entre as fotografias de seqüências do filme. Essas fitas lembram aquelas vendidas nas igrejas, contendo nomes de santos, como a popular fitinha do Senhor do Bonfim. No filme, dois guerrilheiros de esquerda se escondem numa igreja e essa é a única e discreta referência ao local, dentro do cartaz. Os recortes das imagens centrais formam triângulos, o que reforça a idéia de misticismo pois, em conjunto, formam uma figura semelhante a uma cabala. No meio desse conjunto está a figura (recortada) da atriz Ítala Nandi com um bebê nas mãos. Da maneira que foi colocada no cartaz, juntamente com a disposição das fitas, faz com que tenhamos a impressão de que toda a ação se dá a partir de sua figura.

O cartaz do filme *Em busca do su\$exo* (fig. 20) é uma variante entre a ilustração simples e a geometria, e mostra o corpo de uma mulher num desenho estilizado. No cartaz em duas cores (preto e rosa), há um contraste entre a figura e o fundo, e a fonte usada (exceto no título) é semelhante aos tipos que eram utilizados nos créditos programas de televisão da época.

Nos cartazes marginais, encontramos de forma recorrente o recurso da fotomontagem, mas com um conceito diferente do usado pelo construtivismo

¹⁶⁰ Segundo Quintana, esse tamanho mínimo em centímetros seria de 0,38 x 0,56 para o formato AA, 43,5 x 0,57 para o formato americano e 0,38 x 0,38 para o formato francês. Um *outdoor* mede 3,00 x 9,00 cm. QUINTANA, Haenz Gutiérrez. *Op. cit.* p. 93.

russo. Aqui, a montagem de fotos é uma colagem, uma composição que mistura momentos diferentes e acaba por representar a fragmentação da linguagem cinematográfica e do próprio conceito de imagem. A narrativa, embora semelhante a dos cartazes da Pornochanchada, difere de sua forma gráfica; as sobreposições ou imagens em sequência estão preferencialmente montadas através do uso da fotografia.

A fotografia em preto e branco encontra um veículo de expressão significativo dentro dos cartazes do Cinema Marginal. Imagens como a do menino com asas de *O anjo nasceu* e da atriz Helena Ignez no cartaz do filme *A mulher de todos* (fig. 72), juntamente com montagens fotográficas características desses cartazes, demonstram usos diversos da fotografia e diferentes técnicas de composição. Os cartazes pertencentes aos filmes marginais, por vezes, nos remetem a publicações como *fanzines* e jornais independentes, através de uma linguagem intencionalmente manual, com imagens recortadas e fontes trabalhadas de modo particular. Encontramos exemplos disso em *Gamal – o delírio de sexo* (fig. 62), que analisamos anteriormente, e em *Assuntina das Américas* (fig. 56), onde os recortes são, em sua maioria, elementos dispersos pertencentes à narrativa e ao universo simbólico do filme, e estão arrumados de forma a reforçar a idéia de composição manual. O cartaz de *Câncer* (fig. 61) é um caso à parte, não só pela técnica usada sobre a fotografia¹⁶¹ mas pela imagem que representa o filme: já vimos, anteriormente, que em vez de uma cena ou de um ator, o cartaz mostra a imagem do diretor do filme. *Câncer* foi filmado em 1968, montado em 1972 e seu cartaz data de 1977, e foi criado por ocasião de uma exibição especial, já que, como outras produções do grupo marginal, esse filme não foi lançado comercialmente. Vem daí a opção de destacar mais o diretor, que já era consagrado, ao invés de evidenciar, de forma mais explícita, o enredo do filme.

Nos cartazes de ambos os gêneros, às vezes, há também mistura de imagens coloridas e em preto e branco, não só no que diz respeito aos textos e ao fundo, mas especialmente no que se refere ao uso das fotografias. Nas peças da Pornochanchada, encontramos esse recurso em *Uma garota em maus lençóis* (fig. 24), onde a figura principal é uma ilustração em cores, mas as imagens do filme

¹⁶¹ Fernando Pimenta nos conta que os borrifos “são vários respingos de nankin em vários papéis separados, selecionados, recortados, montados, fotografados e retocados até a exaustão.” Disponível em <http://www.pimentadesign.com/pages/CANCER.html>.

estão em preto e branco, recortadas sobre um retângulo vermelho de pontas arredondadas, situado na parte inferior do cartaz. Essas imagens, embora complementem as informações de forma narrativa, são elementos que não se integram à peça e acabam por chamar a atenção justamente por isso. O cartaz de *Memórias de um gigolô* (fig. 39) também faz uso de fotografias dos dois tipos, numa composição onde o rosto do ator Jece Valadão, numa foto em preto e branco de alto contraste, ocupa quase todo o cartaz. Ele usa óculos e, dentro das lentes deste acessório, vemos duas cenas do filme, em cores, onde se sobressai o azul. Os textos estão em vermelho e em azul, e em conjunto com as grandes dimensões da foto, fazem com que o cartaz se pareça com uma capa de revista, com blocos de textos de tamanhos variados, todos por cima da foto. Uma frase de efeito chama a atenção para o tipo de filme: “apesar do gigolô é uma comédia...” A palavra gigolô está em caixa-alta e a frase, colocada no mesmo ângulo que os óculos. A informação de que o filme é em cores está perto da parte inferior dos óculos, do lado direito e, logo abaixo encontramos mais um recurso de humor: um quadrado vazio e uma seta apontando para dentro dele, com os dizeres: “espaço reservado para o boneco aplaudir de pé”, numa referência ao jornal carioca O Globo, que informa a opinião da crítica através de bonecos e cuja cotação máxima é o boneco aplaudindo de pé. No cartaz do filme *O playboy maldito* (fig. 44), as imagens em preto e branco se alternam sem nenhuma intenção gráfica aparente; todas as cenas são de atos ou intenções amorosos e, exceto pela imagem recortada e uma imagem dentro de um círculo, ambas na parte inferior do cartaz, as demais imagens estão em boxes que lembram a tela de um televisor. A fonte do título lembra o tipo usado nos títulos de histórias de *western*, talvez porque o personagem principal tenha vindo do interior com a família rica. O cartaz não está assinado, mas comparando com o de outro filme de Nilo Machado, de 1985, chamado *A ilha dos cornos* (e já dentro do ciclo de sexo explícito), encontramos duas informações colocadas da mesma maneira: acima do título está o nome do diretor, e logo abaixo do nome estão as palavras “escreveu produziu dirigiu” – assim mesmo, sem vírgulas –; e a informação sobre a cor da película, filmada em *Big Color*: a fonte com que essa informação está escrita é semelhante aos tipos encontrados nos moldes plásticos muito populares nos anos 1970 e 1980, usados para escrever textos em cartazes manuais feitos de cartolina, e se repete exatamente com o mesmo tipo, nos dois cartazes.

No cartaz do filme *Sagrada família* (fig. 79) encontramos, sobre a foto em preto e branco, o título desenhado de forma irregular, em vermelho e azul e, ao redor da foto, rasgos de uma imagem colorida que se assemelha a um papel de presente. A partir da história de uma família burguesa que vai para o interior e perde toda a noção social, mergulhando na barbárie, o cartaz parece mostrar o que havia por baixo do universo colorido da vida da família antes desse encontro com um mundo violento, iniciado a partir da sua viagem.

Voltando ao trabalho de Ziraldo, notamos que ele contém algumas variações de composição: em determinados trabalhos, o autor opta por não usar imagens de pessoas, apenas uma interpretação do título carregada de humor, em outros, a relação se dá apenas pelos personagens masculinos e femininos e em outros, ainda, existe um elemento junto com um personagem que indica a intenção do título. Em *Enfim sós com o outro* (fig. 21), a ilustração traz uma cama vista de frente com solas de pés masculinos vistas também de frente, indicando que alguém estaria deitado na cama e dois pares de pés, um masculino e outro feminino, na mesma posição, embaixo da cama. Uma imagem leve, condizente com um dos primeiros exemplares desse tipo de comédia de costumes. Entre os cartazes que trazem objetos simbólicos, está *A arte de amar... bem*, onde o menino, como já vimos, carrega uma espécie de revólver que atira flechas enquanto pisa no arco, dando a entender que atirá-las, pelo método antigo, não seria eficiente, numa clara referência à imagem mitológica do cupido. No cartaz do filme *A cama ao alcance de todos* (fig. 12), observamos um homem carregando uma cama (aparentemente nu por detrás dela). Ele faz um gesto chamando alguém que está fora do quadro para acompanhá-lo, numa imagem em que a figura feminina não é vista, mas percebida através do gesto e do olhar malicioso do homem. No cartaz de *Procura-se uma virgem* (fig. 46), vemos um homem que, com uma chave na mão, faz um gesto olhando para longe, supostamente procurando a virgem do título. Na camiseta dele, uma maçã reforça as intenções maliciosas do personagem. Em *Os Paqueras* (fig. 41), o personagem usa um binóculo para olhar alguma ação que se passa fora do quadro, representando o seu próprio pensamento voltado para as mulheres (os dois homens são, na verdade, apenas um): na direção do binóculo, está a frase “com a presença magnífica das paqueradas” e, logo abaixo, o nome de Leila Diniz em destaque, na cor vermelha, seguido dos nomes das demais atrizes. É interessante

notar que a figura que se encontra instalada dentro da cabeça está despida, enquanto a figura maior se encontra de terno.

No cartaz de *Como é boa nossa empregada* (fig. 15), o patrão está numa bandeja, com uma maçã na boca e sendo carregado pela empregada, mas claramente satisfeito em ser servido não por ela, mas *para* ela. Em *A penúltima donzela* (fig. 42 e 43), o cartaz faz uma referência discreta ao casamento através da figura de um homem de fraque, sem rosto, carregando uma moça com um longo vestido branco e uma rosa na mão. No plano atrás da imagem, uma moça, com ar de contentamento e sonhadora, olha o casal se afastando. A história do filme gira em torno de uma moça que dormiu com o namorado e depois passou a namorar outro, enquanto a família exige que ela se case com o primeiro. A imagem da moça que fica para trás é que nos dá a entender que o amor verdadeiro teria triunfado.

Os filmes da Pornochanchada falam sobre aspectos da vida da classe média que eram encarados com certa hipocrisia dentro das relações familiares: casos amorosos fora do casamento, relacionamentos entre patrões e empregadas, a necessidade de “manter as aparências”. Havia também a juventude que se deparava com a liberdade sexual dos novos tempos, as turmas da praia, as donzelas, os rapazes virgens, todo um universo de personagens particular a esse gênero de filme¹⁶². Os cartazes retratavam esse universo fazendo uso do humor, exceto por peças como os cartazes de *Nua e atrevida* (fig. 40), e o de *O playboy maldito* (fig. 44), exceções dentro desse grupo, assim como o próprio filme, um drama com um maior teor sexual. *O poderoso garanhão* (fig. 45), também, pode ser considerado mais explícito, não só pelo fato do uso da fotografia que, em geral, torna as imagens eróticas mais fortes, mas pela imagem pouco sutil de um cavalo e uma égua, sugerindo uma cópula.

Em alguns cartazes, humoristas famosos na época, como Costinha e José Vasconcelos, aparecem em destaque no lugar da figura feminina; esta se torna secundária e a personalidade do humorista mais evidente do que o próprio personagem. No cartaz de *O libertino* (fig. 32), de autoria de Benício, Costinha aparece dentro de um quadrado na cor laranja e sua figura é emoldurada pelas

¹⁶² Para melhor entendimento do universo de personagens da Pornochanchada, recomendamos consultar o texto *A rica fauna da pornochanchada*, de Ruy Gardnier, publicado na revista eletrônica Contracampo e disponível em <http://www.contracampo.com.br/36/rica fauna.htm>.

pernas e pelo braço de uma mulher, no ato de tirar uma das meias-calça, e o nome do humorista aparece com o mesmo destaque que o título do filme. A força da imagem concentra-se na expressão do humorista, que se contrapõe ao título: o olhar espantado e rígido diz respeito ao personagem que, de libertino, não tem nada; é na verdade um moralista enganado por uma cafetina e que imagina estar financiando um colégio para moças, quando na verdade, o negócio é outro. As cores que compõem essa peça são muito parecidas com as do cartaz de *A Superfêmea* (fig. 51), tendo os títulos, inclusive a mesma combinação de cores. No cartaz do filme *Os maridos traem e as mulheres subtraem!* (fig. 38), também de Benicio, o nome de José Vasconcelos está destaque maior que o título e, Vasconcelos, caracterizado de detetive, com figurino que faz referência ao personagem de Sherlock Holmes – inclusive, portando um cachimbo – observa, usando uma lupa, um par de chifres. Ao fundo, do lado esquerdo, vestindo um *pegnoir*, uma mulher está sentada numa cama. A figura do humorista está em traço de caricatura, diferente da mulher (cujo desenho possui menos detalhes), numa composição que não deixa dúvidas sobre o conteúdo cômico do filme.

Voltando ao cartaz do filme *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (fig. 59), notamos que, além da linguagem com referência direta às histórias em quadrinhos, esse cartaz antecipa a linguagem gráfica que será amplamente usada durante os anos 1980 que, além dos elementos dos quadrinhos, utiliza planos de fundo preenchidos com retícula colorida e ampliada, *splashes* como o que contém o título do filme e fontes usadas com fios ampliados por trás, o que dá volume e movimento ao texto.

O cartaz de *Bang Bang* (fig. 60), assim como o do filme *Matou a família e foi ao cinema* (fig. 70), que comentamos mais acima, faz referência direta a outra peça gráfica. Ele está no formato horizontal e é diagramado como uma página de jornal, com manchetes sobre os fatos ocorridos dentro do próprio filme, blocos de textos propositalmente incompreensíveis (colocados ali apenas para simular a página de periódico) e imagens que foram trabalhadas para se parecerem com fotocópias, em preto e branco – somente o título, os nomes do diretor, do distribuidor e dos atores estão em vermelho. A composição desse cartaz procura reproduzir o sensacionalismo com que alguns jornais costumam tratar as notícias, no caso, um assalto – fio condutor da história.

Nos cartazes dos gêneros estudados, a luz encontrada nos filmes condiz com a peça gráfica. Do mesmo modo que os filmes de terror possuem uma iluminação que é transposta para a iconografia de seus cartazes, é possível identificar, embora de forma distinta, o uso da iluminação na composição das imagens nos cartazes, particularmente no que diz respeito aos filmes que se referem à praia. Na maioria das vezes, a luz se encontra apenas na figura, porque, quase sempre, a imagem está disposta sobre o fundo branco, liso ou decorado com cores e formas que não reproduzem um ambiente realista.

Outra característica encontrada em vários cartazes é a *borda* ou *moldura* branca, que tem uma função semelhante ao *passepertout* colocado em volta da pintura quando ela é emoldurada, ou seja, destacar a figura do que está ao seu redor e afastá-la da armação do quadro. Atualmente, não se encontram muitos cartazes que possuam moldura em volta da imagem. Praticamente não se usa mais ilustrar os cartazes e o uso da fotografia quase sempre ultrapassa os limites do cartaz, sendo freqüentemente usada *sangrando*, ou seja, indo além da marca de corte e ficando sem bordas brancas, quando a peça é refilada.