

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Leandro Machnicki Altaniel

A composição e a montagem em Saul Bass e Poty Lazzarotto

Recife
2018

Leandro Machnicki Altaniel

A composição e a montagem em Saul Bass e Poty Lazzarotto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Ensino de Artes Visuais no Brasil

Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia e Silva

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A465c Altaniel, Leandro Machnicki
A composição e a montagem em Saul Bass e Poty Lazzarotto /
Leandro Machnicki Altaniel. – Recife, 2018.
194 f.: il., fig.

Orientadora: Maria Betânia e Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2018.

Inclui referências.

1. Memória. 2. Representação. 3. Narrativa. 4. Imagem. 5. Tempo.
I. Silva, Maria Betânia e (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-47)

Leandro Machnicki Altaniel

A composição e a montagem em Saul Bass e Poty Lazzarotto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Ensino de Artes Visuais no Brasil

Aprovado em: 23 de Fevereiro de 2018.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Maria Betânia e Silva
(PPGAV – UFPE/UFPB) Orientadora

Profa. Dra. Maria do Carmo Nino
(PPGL – UFPE) Membro Externo

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(PPGAV – UFPE/UFPB) Membro Interno

Dedico este trabalho àqueles
que acreditam na educação
e na arte
como meios de transformação.

“A única revolução possível é dentro de nós”
(Mahatma Gandhi).

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) pelos desafios e pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. João de Lima Gomes por me ensinar os valores da independência e da autonomia como pesquisador.

À Profa. Dra. Maria Betânia e Silva pela orientação durante este processo, especialmente durante a fase final da pesquisa.

Aos demais professores, membros da banca e amigos que fiz durante este processo de desenvolvimento e aprendizagem, pessoas fundamentais nesta realização.

À Fundação Cultural de Curitiba, à Casa da Memória e ao Solar do Barão pelo acesso facilitado aos documentos de Poty.

Agradeço de maneira especial ao João Geraldo Lazzarotto, irmão de Poty, que nos atendeu com a maior presteza e boa vontade nas conversas e entrevista realizadas.

Por fim, agradeço à minha família e aos amigos pela compreensão incansável.

RESUMO

Nesta pesquisa investigo se há conexão entre as possibilidades criadas pelo cineasta e designer Saul Bass, na abertura e no cartaz criados para o filme *Nine Hours To Rama* (1963), como forma de apresentar narrativas alternativas ao cinema clássico, e a possível relação desta linguagem ao trabalho do artista paranaense Poty Lazzarotto, mais especificamente em relação ao painel “*O Teatro, a Dança e a Música*” (1988), criado e realizado na cidade de Curitiba. Para isso, analiso os conceitos relacionados à montagem cinematográfica, à composição, ao imaginário e à estrutura narrativa, como elementos que possibilitam uma interpretação subjetiva da imagem e do tempo. Os procedimentos metodológicos estão amparados na semiologia e na análise de documentos históricos para construção de uma perspectiva acerca destas obras. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, o método adotado inclui a subjetividade e o contexto como partes importantes desse processo. Os principais resultados encontrados referem-se à história de vida destes dois artistas e aproximam-se em vários aspectos; a rede de relações que estabeleceram para produzir suas obras e tornarem-se conhecidos e as influências artísticas que são comuns a ambos em alguns casos. Quanto às obras há uma semelhança em suas estéticas e em suas narrativas, no entanto, há divergência em relação ao uso da conotação e da denotação para comunicação de suas mensagens. O personagem em comum está representado no arquétipo do criminoso, que figura no imaginário e no inconsciente coletivo. Foram encontradas convergências e divergências nestas obras, mas no conjunto foram evidenciadas as conexões entre as obras analisadas.

Palavras-chave: Memória. Representação. Narrativa. Imagem. Tempo.

ABSTRACT

In this study I research if there is any connection between the possibilities created by the moviemaker and designer Saul Bass in his film title and poster made for the movie *Nine Hours To Rama* (1963), as an alternative way to present narratives compared to a classic cinema, and the possible link of his language on the work of the artist Poty Lazzarotto, particularly in the panel “*O Teatro, a Dança e a Música*” (1988) he created and realized in the city of Curitiba. To achieve that purpose, the following concepts are analysed: film editing, composition, imaginary and narrative structure as devices that allow subjective interpretation of image and time. The methodological procedures are based on semiology and on historical documents to set up a perspective about those artworks. Considering this study as a qualitative research, the method includes subjectivity and context as part of the process. The main results found refer to their’s life story with approaches in many aspects; the network they established to produce their works, how they became known and the artistic influences they had which are common in some situations. Related to their artwork there are similarities in their aesthetics and in their narratives, although, there are differences about how they applied connotation and denotation to communicate their messages. The common character represented on both artworks is the archetype of the criminal, who figures in the imaginary and in the collective unconscious. Convergences and divergences were found, however in overall there are connections between those artworks.

Keywords: Memory. Representation. Narrative. Image. Time.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A IMAGEM E O TEMPO	20
2.1 Napoleon Potyguara Lazzarotto	22
2.2 Saul Bass	57
2.3 O tempo	87
3 A REPRESENTAÇÃO, A COMPOSIÇÃO E A MONTAGEM	97
3.1 A imagem e a representação	97
3.2 A imagem e a composição	129
3.3 Relação verbal e visual	145
3.4 A imagem e a montagem cinematográfica	153
4 A ESTRUTURA NARRATIVA E O IMAGINÁRIO	161
4.1 O espaço na estrutura narrativa	161
4.2 As imagens, os arquétipos e o imaginário	175
5 PERSPECTIVAS	183
REFERÊNCIAS	188

1 INTRODUÇÃO

A contribuição do cinema às artes visuais é tema recorrente em pesquisas, porém em áreas mais específicas, como na montagem do filme, ainda há pouca exploração teórica sobre sua relação com a construção do imaginário e da estrutura narrativa. Nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção, algumas atividades parecem bastante definidas na sua contribuição para o universo visual, como é o caso da fotografia, da direção de arte e mesmo da produção de figurinos. Nestas atividades o legado às artes é facilmente reconhecido, pois, a retratação de determinado período está diretamente ligado às formas visuais como este é representado.

Por outro lado, a linguagem produzida pela montagem do filme refletiu em cada fase do cinema diferentes modos de organizar a exibição da estrutura narrativa. O contexto social, político e cultural em que alguns filmes foram realizados e exibidos, como é o caso dos filmes russos de Serguei Eisenstein, sugerem que, por meio da montagem, é possível exibir ao espectador uma interpretação específica da história narrada. O intervalo entre as imagens, sua disposição, a sequência de fotogramas exibidos de forma alternada, entre outras técnicas, apresentam um contexto social de interpretação para aqueles filmes produzidos entre as décadas de 1930 e 1940. Para Eisenstein (2002), é possível inserir ideias sobre as relações sociais, sobre o poder etc, por meio da montagem do filme. Ao se relacionar com a representação, o espectador é conduzido à apreensão das imagens de forma significativa, a partir de um contexto determinado. Outros cineastas também trabalharam este conceito de produção de linguagem por meio da montagem, ainda que esta construção do modo como foi concebida por Eisenstein tenha sido questionada posteriormente.

Todavia, a montagem como recurso para criar efeitos dramáticos, para simular a passagem do tempo, para sugerir conteúdos ao espectador é um mecanismo amplamente utilizado pelos diretores e cineastas na produção de seus filmes. É evidente que a composição também desempenha papel importante nesta questão. As relações entre as formas, as cores, a disposição dos objetos em cena, o contraste etc, contribuem para a percepção das obras. A partir de um olhar entre a

composição e a montagem, as questões narrativas e o imaginário serão colocados em discussão.

Assim, o tema a ser investigado nesta pesquisa refere-se à obra do cineasta e designer Saul Bass e à obra do artista Poty Lazzarotto.

Saul Bass (1920-1996) foi artista, cineasta e designer americano muito conhecido pelos seus trabalhos nas aberturas de filmes de grandes cineastas, como nos filmes de Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Martin Scorsese, entre outros. Também teve sua própria produção de curtas-metragens. Sua criação artística é relevante para o cinema contemporâneo sendo uma das suas características principais a criação de uma linguagem que não cria divisões entre cinema, artes visuais e design. Suas obras transitam por estes universos e se comunicam com cada um deles.

O outro artista escolhido é Poty Lazzarotto (1924-1998). Paranaense, trabalhou com e para grandes artistas e pensadores brasileiros, como Dalton Trevisan, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Guimarães Rosa, entre outros. Ilustrador, muralista, gravador, escultor e pintor sempre trabalhou com muitos suportes e técnicas transitando em sua produção por diferentes formatos. Em relação aos painéis e murais, Poty realizou obras em várias cidades, sendo Curitiba uma vitrine do seu trabalho.

Entre as montagens de aberturas de filmes e cartazes criados por Saul, foi escolhida para esta pesquisa a abertura e o cartaz do filme "*Nine Hours to Rama*" (1963). No caso de Poty foi escolhido o painel "*O Teatro, a Música e a Dança*" (1988). O cartaz, a abertura do filme e o painel selecionados são uma pequena amostra dos trabalhos desenvolvidos por estes artistas não refletindo toda a extensão das suas obras. No entanto, este recorte foi realizado com o objetivo de compreender de forma específica o trabalho de cada um para uma possível aproximação entres seus estilos.

Uma observação importante que surge ao comentar sobre a trajetória destes dois artistas é que ambos se projetam e aparecem como artistas relevantes em seus contextos entre os anos 1950 e 1960, sendo, portanto, contemporâneos.

Esse é um dos pontos que despertou minha atenção ao definir estes artistas para esta reflexão. Outra característica está no estilo do traço e da expressão gráfica de ambos. É possível perceber semelhanças entre alguns dos cartazes de Saul e alguns dos painéis de Poty.

Portanto, a pergunta que norteará o desenvolvimento desta pesquisa é:

Existem conexões entre a composição e a montagem do cartaz e da abertura do filme “*Nine Hours to Rama*” e o painel “*O Teatro, a Dança e a Música*”?

Quanto à escolha acadêmica do tema, esta possibilidade de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco está na área de concentração Ensino das Artes Visuais no Brasil. Os principais objetivos desta linha de pesquisa são a formação e a qualificação de pesquisadores especializados na área de Artes Visuais com autonomia em sua área de concentração e capacidade para planejar, desenvolver e executar atividades relacionadas à pesquisa, ensino e extensão, com abertura para a interdisciplinaridade e a transversalidade.

Um dos objetivos do Programa é estimular a produção de conhecimentos relevantes para a história, teoria, processos de criação e ensino das Artes Visuais. Desta forma, acredito que uma abordagem contextualizada que investigue a produção de linguagem e as possibilidades de aproximação entre as artes visuais, o cinema e o design, a partir dos dois artistas escolhidos, torna possível ampliar o entendimento da relação do homem com a sua cultura e com os meios por ele utilizados para gerar significados.

Além disso, poucas pesquisas envolvem as questões que pretendo discutir, e por isso, acredito que este estudo seja importante para ampliar as reflexões científicas sobre este tema e sobre estes artistas. Os estudos que possuem proximidade temática ou metodológica encontrados serão mencionados de acordo com sua relevância para a pesquisa.

Quanto aos artistas, justifico a escolha também quanto ao aspecto social, pois, ambos possuem poucos estudos específicos, que reflitam sobre seus estilos artísticos em relação à narrativa, à composição e à montagem. Esta é uma lacuna que poderá ser reduzida com a realização desta pesquisa. Ambos, já são tema de outras investigações, mas ainda há pequena exploração acadêmica sobre os seus trabalhos.

Este tema de pesquisa também é uma escolha pessoal. Acredito que Saul Bass com seu trabalho ofereceu uma grande contribuição ao design como linguagem e também às artes visuais. Este artista inseriu no cinema a possibilidade do design ser uma nova forma de comunicar o filme, a partir da expressão gráfica. Uma estrutura narrativa diferente foi criada por ele e, até hoje, é muito explorada pelo cinema moderno e contemporâneo. É interessante observar que as pesquisas sobre este artista aparecem mais comumente no universo do design do que no campo do cinema ou das artes.

Sobre o artista Poty Lazzarotto, há uma grande importância do seu trabalho para a arte paranaense e brasileira e existe pouca produção científica que trate da sua obra. Vejo relevância em propor estudos sobre ele neste programa por saber que, além de contribuir com a valorização da arte nacional, Poty foi professor em cursos de gravura, na década de 50, tanto em Curitiba como em Recife, o que cria um motivo pessoal para estudar este artista considerando a minha vivência nestas duas cidades.

Para o embasamento teórico da pesquisa escolhi trabalhar com autores em artes visuais, em cinema, em design, em comunicação, em filosofia e em história. Mais especificamente, os assuntos delimitados para esta abordagem serão: a imagem, o tempo, o imaginário, os fundamentos da semiologia, a montagem, a composição e a narrativa em relação à construção de formas e significados.

Antes de prosseguir com os objetivos da pesquisa é importante citar as pesquisas que precedem esta quanto aos temas escolhidos. As mais relevantes concentram-se em design, em cinema e sobre a estrutura narrativa, presentes nas obras de Saul Bass e na obra de Poty Lazzarotto.

Sobre a linguagem cinematográfica, algumas pesquisas já se dedicaram ao tema montagem, e em sua maioria, algum cineasta é escolhido para explicitar melhor os conceitos estudados. Moura (2006) demonstra como o cinema de montagem de Eisenstein serviu como referência para as futuras questões da montagem a partir dos anos 1940 e como a montagem passou a ser utilizada também como ato criativo.

Em função da importância de Eisenstein e de suas contribuições para o cinema, Sá (2014) apresenta a obra deste cineasta e demonstra sua importância para a montagem. Outra pesquisa que se aproxima dos objetivos do estudo que estou propondo está em Lima (2014). Nela, a montagem é analisada a partir da noção do gesto. Ainda sobre as análises cinematográficas quero mencionar duas pesquisas, a de Miguelote (2015) e a de Lima et al (2015), que tratam da possibilidade do conceito montagem ser extrapolado para outras áreas do conhecimento, como na poesia e na literatura. Este tipo de transposição será analisado nesta pesquisa a partir da obra de Saul Bass e tem bastante proximidade com estes estudos. Por fim, gostaria de mencionar a dissertação de mestrado de Rocha (2014), que trabalha a montagem do filme a partir da percepção do corte (*cut*). Ela cria um panorama histórico do cinema a partir desta técnica e mostra como ela pode ser ferramenta para a criação de narrativas.

Quanto à obra de Saul Bass, existem muitos artigos que referenciam seu trabalho como um dos pioneiros a fazer projetos de design para o cinema e a mostrar como exemplo suas primeiras aberturas, como a abertura do filme *The Man With the Golden Arm* (1955). É o caso de Philip Meggs (2009), que, ao escrever uma história do design gráfico, cita Saul Bass como o primeiro a produzir animações para o cinema na forma de um projeto de design. Esta constatação é importante, pois mostra como este artista dissolveu as fronteiras entre as linguagens, misturando design, cinema e artes visuais já na década de 1950. Scorsese (2010), diretor de cinema, mostra um pouco do perfil de Saul Bass como artista e como cineasta. Em seu artigo ele trata sobre o processo de trabalho de Saul e menciona como foi trabalhar com ele em alguns dos seus filmes. Em entrevista, Haskin (1996) mostra o perfil dos trabalhos deste cineasta, como artista e como designer. Esta entrevista é

importante para a pesquisa uma vez que é um documento histórico de valor para referências sobre este artista. No entanto, é preciso notar que a maioria dos escritos sobre Saul Bass, são de ordem biográfica, apenas relacionam historicamente seu trabalho e não se propõem a realizar uma análise científica sobre o mesmo. Neste sentido, a biografia deste artista será considerada a partir da visão histórica proposta por Bass e Kirkham (2011).

No caso de Poty Lazzarotto, são variadas as pesquisas sobre sua obra. Como ele criou ilustrações para livros, murais, xilogravuras, esculturas, litogravuras, entre outras técnicas, há muita exploração sobre cada uma destes tipos individualmente. Dasilva (1980), como estudioso das obras de Poty informa que é a partir das gravuras em metal que é possível conhecer melhor o estilo deste artista. Netto (2007) trata sobre a questão da identidade cultural paranaense e utiliza o signo e a imagem para discutir a representação social criada por Poty. Essa aproximação é interessante, uma vez que vou examinar as composições nas obras deste artista e essa ideia de significação será relevante para os estudos. Na questão da construção de identidades, Fank (2015) investiga a construção da identidade do artista Poty em relação à cidade de Curitiba. Este estudo traça um perfil do artista e de sua ligação com a capital paranaense, além de explorar em mais detalhe as aspirações e escolhas do artista em suas criações. Como um dos objetivos desta pesquisa é investigar as composições de Poty, duas pesquisas tratam desta temática de forma mais específica. Nunes (2015) trata sobre a ilustração literária desse artista. Seu trabalho traz uma análise criteriosa sobre a interpretação do artista em relação aos personagens e sobre os livros que Poty ilustrou ao longo de sua carreira. Em outro contexto, Ferreira (2011) analisa os murais do artista a partir do contexto da cidade de Curitiba e da sua relação com a construção e leitura das imagens (signos e símbolos). Em relação à biografia deste artista, o trabalho de Niculitcheff (1994) será a base para esta reflexão.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa foi investigar se existem conexões entre a montagem, a composição e a narrativa da abertura e do cartaz do filme "*Nine Hours to Rama*" e do painel "*O Teatro, a Dança e a Música*".

Para isso, os objetivos específicos foram:

1. coletar a abertura do filme *Nine Hours to Rama* (1963) e analisar as interferências gráficas e textuais em relação à montagem e à composição;
2. coletar e relacionar o cartaz deste filme à sua abertura;
3. coletar e contextualizar documentos e outras obras de Saul Bass e de Poty Lazzarotto que se relacionem com a temática desta pesquisa;
4. definir a relação entre estas obras e os conceitos relacionados à imagem, à representação, à montagem, à narrativa e ao imaginário;
5. coletar e analisar o painel “*O Teatro, a Dança e a Música*” que Poty Lazzarotto criou em relação à composição;
6. identificar e examinar as três obras dentro do contexto do design e da arte;
7. investigar a representação no período do Modernismo, mais especificamente em relação ao cubismo e ao expressionismo.

O objeto de estudo desta pesquisa é a composição e a montagem em Saul Bass e Poty Lazzarotto.

A pesquisa é histórica e documental com o objetivo de relacionar atividades e ações que compreendam as montagens cinematográficas da abertura deste filme e do cartaz realizados por Saul Bass e a contextualização desta obra, para uma aproximação com os conceitos já mencionados nos objetivos da pesquisa. Assim também será abordada a obra de Poty Lazzarotto, com intuito de compreender as formas por ele utilizadas para representação em suas narrativas. Para tanto, será realizada uma revisão bibliográfica, para verificar o posicionamento dos autores quanto a estes temas.

Esta pesquisa é qualitativa, uma vez que a interpretação das informações analisadas conduzirá a atribuição de sentidos, que são subjetivos. Sobre este ponto, Zamboni (2012) mostra a diferenciação da realização de pesquisas em arte

A interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade, uma vez que cada interlocutor deverá fazer sua interpretação pessoal e proceder uma leitura subjetiva para analisar o resultado da pesquisa contido na própria obra de arte. Diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação,

garantido pela plurissignificação da linguagem artística. (ZAMBONI, 2012, p. 58).

Concordo com o autor nesta reflexão e considero que esta pesquisa está situada no campo das artes. Acredito que seja importante reforçar que ela não segue apenas a ideia objetiva e descritiva das ciências tradicionais. Um componente importante do fazer artístico é a intuição, e lançar mão dela será imprescindível como meio para entender não somente o que advém do racional, que pode ser transmitido a partir de uma lógica. Pretendo tratar nesta pesquisa também daquilo que por vezes toma forma apenas no visual, ou no tátil, ou em algum outro mecanismo de percepção direta que não passe somente pela lógica da discursividade, mas também pelo imaginário e pela forma poética.

Zamboni (2012), também informa sobre essa possibilidade ao dizer que a intuição, ainda que preterida pelas ciências tradicionais, exerce importante papel em toda a ciência. Diz ainda que, mesmo nas pesquisas ditas *científicas*, que seguem um modelo e que valem como pesquisa ao possuírem na validação ou na negação da hipótese, a partir de um método, um modelo racional para seu funcionamento, também se valem da intuição. Assim, nesta proposta de uma pesquisa em arte

[...] a intuição é de importância fundamental, ela traz em grau de intensidade maior a impossibilidade de racionalização precisa. A arte não tem parâmetros lógicos de precisão matemática, não é mensurável, sendo, por sua vez, grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas. (ZAMBONI, 2012, pg. 27).

Há um papel importante da intuição na produção artística, e é a partir deste posicionamento que pretendo conduzir este estudo. É necessário ainda lançar um olhar para o método que desenvolverei nesta pesquisa que possui um viés histórico.

Nessa questão, acredito que ao escolher como tema dois artistas que produziram obras que já estão no passado e que fazem parte de uma história da arte e do cinema, este olhar metodológico mostra-se mais adequado para responder a questão central da pesquisa. A análise será documental, a partir dos registros coletados que se relacionam com as obras, e também a partir da interpretação dos

elementos inseridos em cada uma das obras em relação aos critérios de análise definidos.

A partir de uma reflexão em arte e da consideração dos documentos históricos, as conexões entre arte e ciência se tornam mais possíveis. Apesar de haver uma subjetividade importante a ser considerada nas pesquisas que envolvem arte, Zamboni (2012) informa que existe uma relação objetiva e lógica do estudo científico que pode considerar as subjetividades que envolvem o artista que criou a obra e os fruidores que farão suas próprias interpretações.

No caso desta pesquisa, arquivos históricos, registros artísticos, rascunhos, entrevistas, músicas, filmes e outros suportes disponíveis foram considerados como fonte documental para a análise destas obras.

Quanto à escolha das obras levei em conta o tema, pois, ambos apresentam narrativas relativas ao mesmo arquétipo. Semelhanças no traço e nas cores utilizadas em suas representações também foram decisivas para esta escolha. Justifico ainda a análise a partir de três obras apenas, por entender que este estudo propõe um aprofundamento em relação às questões da composição, da montagem e da narrativa. Por fim, acredito que esta escolha apresenta os estilos artísticos e os traços mais característicos de cada um, não desconsiderando outras obras, de ambos, que serão apresentadas oportunamente na pesquisa para uma melhor contextualização.

Em relação à pesquisa histórica Roger Chartier (1990), propõe a inserção da narrativa como produção histórica, a partir de uma história cultural. As representações passam a ter papel essencial neste olhar, pois, a partir disso, a história não lida mais com a ideia de verdade, como sendo oposta à ficção, mas como uma construção, a partir de documentos e delimitações que são organizados em uma narrativa e que vão representar a história a partir de um determinado olhar. Estas representações aparecem como uma compreensão da matéria factual. As interpretações neste caso são objetivas e subjetivas.

Carlo Ginzburg (2001) defende como Chartier a ideia de representação quanto à narrativa histórica, mas coloca como necessário que a narrativa contenha provas sobre os fatos. Este autor privilegia a prova como forma de assegurar que a narrativa siga uma metodologia, não para construir a verdade, mas para que esta construção possa ser evidenciada. Portanto, esta pesquisa pretende construir uma narrativa que se vale das representações e que se relaciona com as informações encontradas nos documentos coletados durante o processo de pesquisa.

No caso de Saul Bass, suas primeiras criações para o cinema foram as que modificaram a relação do cinema com outras linguagens e por isso uma obra deste período foi escolhida para análise em maior detalhe. No caso de Poty, como dito anteriormente, o tema e a narrativa se demonstraram interessantes em relação à obra de Saul Bass, além das semelhanças quanto ao estilo.

Como é parte do processo artístico constituir linguagens e propor pontos de vista particulares e diferenciados para que o espectador formule e crie sentidos em sua apreciação da obra, um dos procedimentos metodológicos de análise nesta pesquisa terá viés semiológico.

Esta escolha foi feita porque a semiologia permite a separação, para fins de análise, entre a conotação e a denotação em relação ao objeto estudado. A partir dos conceitos formulados por Barthes e outros autores, a semiologia mostra alguns caminhos para entendimento das obras a partir dos critérios escolhidos. No entanto, apesar de utilizar esta técnica de análise, é importante deixar claro que somente o viés será semiológico. Este procedimento servirá principalmente para entender melhor o trabalho de cada um dos artistas em seus contextos e não tem como objetivo a decifração mitológica/conotativa destas criações e menos ainda o propósito de produzir uma postulação sobre as obras.

Do mesmo modo, as teorias que serão utilizadas como contexto para discussão (formalismo russo, estruturalismo, pós-estruturalismo), não serão debatidas unicamente como ferramentas para interpretação das imagens e nem como caminhos filosóficos específicos ou definitivos. O método escolhido de análise é

subjetivo incluindo as possibilidades que este cria para o espectador e não em direção a uma interpretação única e final.

A pesquisa qualitativa foi escolhida porque está mais relacionada às questões de interpretação dos dados observados, e nisso se diferencia da pesquisa quantitativa. Não é o objetivo obter apenas números como resultado, mas concepções e possíveis respostas que estão ligadas às percepções do pesquisador e que levam em conta fatores individuais, como comportamentos, ideias e outras questões de ordem não objetiva.

Por fim, seguindo uma proposição de estudos em relação à narrativa, a composição e à montagem, as imagens colocadas desde o início desta dissertação têm como objetivo criar uma narrativa diferenciada que possui relação com o texto, mas que é diversa daquela transmitida por estas obras em seus contextos originais. É evidente que este estudo vai abordar alguns aspectos destas imagens ao longo dos capítulos, mas, a proposição é que o leitor também possa criar seu próprio olhar sobre as imagens.

O desenvolvimento da pesquisa está estruturado em três partes: a primeira apresenta o contexto histórico e social destes dois artistas para oferecer um parâmetro de análise mais aprofundado em relação às obras discutidas; a segunda parte do texto está organizada a partir de uma aproximação destas obras às suas influências e também quanto à composição e à montagem; e a terceira parte oferece uma perspectiva sobre a estrutura narrativa, os arquétipos e o imaginário. Esta configuração pretende facilitar o conhecimento e a articulação entre as ideias aqui propostas.

2 A IMAGEM E O TEMPO

A produção das imagens nas artes e as formas de percepção do tempo são assuntos relevantes para o entendimento da importância da imagem no processo de criação. Em relação à cultura, a contextualização das imagens situa de forma mais ampla o modo como elas são produzidas e ajuda na compreensão do modo como são percebidas. Uma questão que surge em relação à contextualização e a leitura da imagem é a necessidade de diferenciar o conceito de visão do conceito de visualidade. Segundo Walker e Chaplin (2002), a visão é o processo fisiológico no qual a luz impressiona os olhos, formando as imagens e possibilitando sua leitura, enquanto que a visualidade se define como ver de uma forma socializada. Este último é justamente o que contém as representações e é um dos caminhos para entender o contexto da arte.

Ver, portanto, implica no contexto social e carrega as identidades individuais, que podem ou não serem percebidas pelas pessoas. Ao ver podemos estabelecer sentidos, significados, valores, questionamentos e percepções. Isso não exclui, no entanto, aqueles que não possuem a visão biológica, pois todos os substantivos utilizados acima estão diretamente relacionados aos referenciais que possuímos. Berger (1999) discute a mesma questão criando uma distinção sobre ver as imagens. Segundo o autor, com a invenção da câmera a imagem perdeu de certa forma seu lugar de apreciação. Antes, de acordo com ele, as imagens das pinturas só poderiam ser acessadas se a pessoa fosse até o museu onde elas estavam. Havia uma relação entre o espaço físico e a imagem. Com a câmera isso mudou, as imagens mudaram. Reproduções levaram as imagens a qualquer lugar e essas pinturas agora poderiam ser reenquadradas, redimensionadas, distribuídas e assim por diante, modificando as relações que temos com as imagens de modo geral, e em específico com a arte. O autor comenta também que depois da invenção da câmera são as imagens que viajam até nossos olhos e não o contrário.

De acordo com Benjamin (1994), a autenticidade da obra permanece um atributo da obra original, no entanto, sua disponibilidade a partir da reprodução permite que sua imagem seja inserida em situações que seriam impossíveis para o próprio original e

o destituem de sua unicidade, de sua originalidade. Ainda, na reprodução, ângulos e novos enquadramentos revelam outras possibilidades de leitura que dificilmente seriam atingidos sem esse processo. A facilidade de acesso às reproduções teve ainda o efeito de aproximar o indivíduo das obras, afinal agora elas podem estar em qualquer lugar, sobre qualquer suporte. É como uma via dupla em que a obra ao mesmo tempo perde e ganha nesta era da reprodutibilidade técnica.

Essa é uma constatação importante, pois, indica também que existem padrões culturais que nos guiam em relação a observação das imagens. Os hábitos e a cultura, então, fazem diferença quanto à percepção e quanto a interpretação de cada imagem. No entanto, como será debatido no capítulo 4, existem questões que ultrapassam as diferentes culturas e que no caso das imagens, estão contidas no conceito de imaginário coletivo. Sobre as imagens em análise neste trabalho, estas duas possibilidades coexistem. No painel de Poty Lazzarotto, a imagem está lá fixa, instalada dentro do Teatro Guaíra e pode ser observada neste modo mencionado por Berger em que o espectador deve se dirigir ao teatro para esta contemplação. Já a imagem na obra de Saul Bass, é cinematográfica e, portanto, poderia ser vista dentro de uma sala de cinema nestas mesmas condições. No entanto, nos dois casos, com a internet, a distribuição dessas imagens é acessível em qualquer lugar podendo se configurar como parte de qualquer cenário e não mais exigindo aquele tempo específico de observação. Este ponto também é debatido por Benjamin (1994) em relação à facilidade de acesso e de consumo das obras de arte depois da invenção da fotografia e dos meios de reprodução das imagens. O valor de culto à imagem foi transformado e por esse motivo a função social da arte foi modificada.

Além disso, há a questão da imagem estática e da imagem dinâmica, que são diferentes em relação ao seu modo de percepção. De modo geral, a questão central nesse assunto é observar que as imagens fazem parte do seu contexto e por isso não é possível simplesmente comparar diretamente estas obras sem que haja uma contextualização sobre sua origem, sua produção e o modo como foram exibidas.

Portanto, para debater essas imagens presentes nas obras dos artistas escolhidos, é preciso conhecer quem foram e o que criaram em suas trajetórias. Algumas imagens das obras consideradas mais importantes estão inseridas nessa linha do

tempo para que o contexto seja melhor compreendido e também para apresentar seus estilos. Informações históricas que tenham relação com o objeto de estudo estão melhor detalhadas dentro dos períodos apresentados.

2.1 Napoleon Potyguara Lazzarotto

Sem dúvida, Poty é um dos mais importantes artistas da história paranaense. Sua obra é extensa e as técnicas que usou também. Seu trabalho em painéis e murais o tornaram muito popular no Paraná devido ao acesso fácil a qualquer uma de suas obras dispostas nas ruas de Curitiba e de outras cidades. Por outro lado, o artista ficou bastante conhecido no meio artístico pelas ilustrações para livros de autores importantes da literatura brasileira, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970.

Figura 1. Poty ao lado da escritora Helena Kolody, 1993.



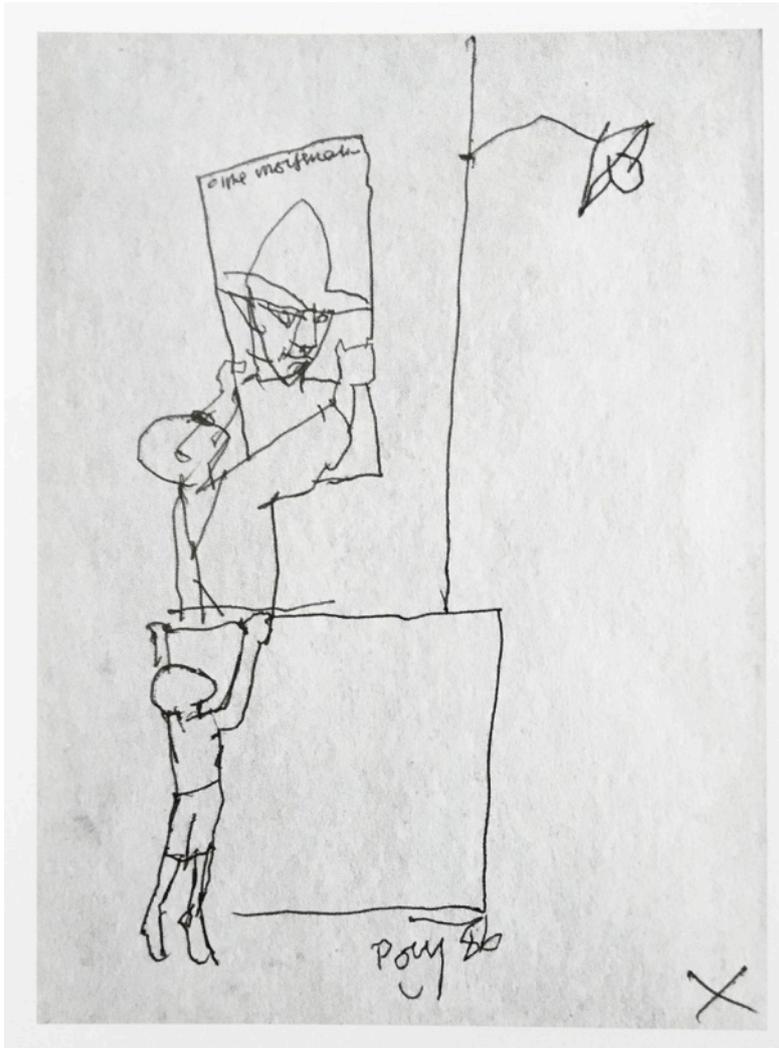
Fonte: Blog Curitibaneando. <https://curitibaneando.wordpress.com>. Acesso em: 20/08/2017.

1924 Nasceu Napoleon Potyguara Lazzarotto (Poty), em 29 de Março, dia do aniversário da cidade de Curitiba.

Quando era criança Poty gostava de histórias em quadrinhos e de desenhar cenas de ação. O pai com dificuldades financeiras comprava revistas em quadrinhos, papel e materiais de desenho quando conseguia e o menino sempre desenhava. Poty morava em frente a linha do trem no bairro Capanema e ficava horas observando o movimento dos trens e dos trabalhadores que carregavam e descarregavam as cargas. Durante um longo tempo o pai de Poty foi ferroviário.

Bem perto de onde ele morava havia um cinema, o Cine Morgenau. Era cinema pobre, de bairro, que passava filmes que já estavam saindo de cartaz das salas de exibição do centro da cidade. De modo geral, os filmes vinham com partes faltando, riscados ou rasgados. Nos anos 30, os filmes eram mudos e sempre havia alguém para fazer a sonoplastia e a trilha sonora. Nesse cinema eram exibidos filmes misturados, novos e antigos. Poty dizia que apesar das falhas e cortes ninguém reclamava disso, o cinema era coisa nova. Ele lembrava da impressão de chover todo o tempo nos filmes, isso por conta dessas falhas de projeção. Evidente que isso era uma característica daquele tipo de projeção. As primas mais velhas o levavam para ver os filmes e ele como um garoto de vila operária sempre que podia ia assistir. Essa era uma das atividades dele durante o período da infância e que o artista carregou por toda a vida (NICULITCHEFF, 1994).

Figura 2. Poster Cine Morgenau. Poty, 1986.



Fonte: Livro Poty: inspiração, história e arte, 2017.

Em entrevista a Wille (2017), o artista comentou que sentia inveja do rapaz surdo-mudo que pintava os cartazes dos filmes que entravam em exibição no Cine Palácio. Eram filmes basicamente americanos ou alemães e a inveja se dava porque aquilo que o rapaz pintava ia para as paredes e o pessoal poderia olhar aquela interferência sobre a imagem dos cartazes. A figura 2 mostra um desenho de Poty de 1986, em que ele desenhcou sobre essa memória, sobre o rapaz que colocava os cartazes dos filmes em exibição no Cine Morgenau. Ainda sobre o período da infância, o artista lembrava com riqueza de detalhes os filmes que viu naquele momento da vida

Uma meia dúzia de guris, eu entre eles, ia buscar a pé as pesadas latas de filme no Cine Palácio, no centro da cidade, e trazia na mão para exhibir no Morgenau. Deixavam a gente entrar de graça no Palácio, o que era um

prestígio danado... O que a gente trazia era a fita da semana, geralmente de amor, sem grande interesse para nós, e dois faroeste, tipo os conhecidos O Desfiladeiro do Ocaso, com Jack Holt, e a Vingança do Pastor, com Bob Steele... O primeiro filme falado que eu vi era daquela série de faroeste do Boca Larga: “*The Lone Wolf, that’s who I am!*” (NICULITCHEFF, 1994, p.29).

Uma questão pertinente é que Poty desenhava as cenas dos filmes que assistia e nestas conversas com Niculitcheff (1994) ele relatou que essa era uma maneira de guardar na memória aquilo que chamava sua atenção. Nos relatos sobre esse período, o artista traz muitos detalhes sobre os filmes, como se em sua memória, de algum modo, ele houvesse criado uma narrativa junto aos seus desenhos e isso o fazia lembrar de maneira minuciosa aquilo que viu

O primeiro filme que eu vi me lembro perfeitamente, foi O Garoto, do Carlitos: na tela tudo rapidinho, o Garoto correndo, Carlitos que escondia o guri na lata de lixo e indicava a direção falsa para onde ele teria ido e o guarda, bobo, corria atrás... Lembro mais dos filmes alemães. Fausto, eu desenhava as cenas (NICULITCHEFF, 1994, p. 29).

Figura 3. Cena de Fausto, filme de F. W. Murnau de 1926.



Fonte: Livro Poty: trilhos, trilhas e traços, 1994.

A memória é evidenciada nas falas deste artista como algo fundamental no seu processo criativo. Para Ricoeur (2007) a memória é considerada uma grandeza cognitiva e pragmática e que difere da imaginação por não buscar o fantástico, o irreal, mas sim como tentativa de remontar algo já vivido, que está situado em algum tempo. O autor reconhece que há um grau de objetividade e de subjetividade na lembrança, pois, junto ao objeto da lembrança há também um lugar e uma situação que o relaciona. A memória que se constitui a partir da lembrança em imagem, no entanto, opera por meio da imaginação, mas não a desqualifica por realizar tal operação. A imagem que é criada com base na memória retoma o fato vivido e constitui uma rerepresentação do objeto por meio da representação. Assim, este autor considera a memória um item importante na escrita da história desde que suas questões sejam contextualizadas, pois, é possível distorcer a memória para fins pessoais ou coletivos (RICOEUR, 2007). Essa reflexão sobre a memória é necessária, pois, ela contempla ainda a concepção de identidade. De acordo com este autor, o sujeito que possui consciência de si, o tem por estabelecer uma relação com sua memória. E no caso deste relato de Poty, nota-se sua consciência de si ao relembrar temas que foram importantes para formação de sua identidade como sujeito e como artista. Candau (2011) corrobora com este conceito e informa que a construção da identidade relaciona-se com a origem e o acontecimento como marcadores que constroem narrativas na memória. Essas narrativas compõem a construção da identidade do sujeito e o seu compartilhamento atua como parte da construção de memórias coletivas. Ambos os autores colaboram para a inserção da memória como representação que participa da escrita da história.

É possível observar a partir das informações e dos desenhos já apresentados, que Poty foi um exímio observador. Nesta fase da infância, uma parte do imaginário do artista começou a ser construído a partir dessa exposição aos filmes em preto e branco e das revistas em quadrinhos de ação, e claro, ele desenhava tudo.

Figura 4. História em quadrinhos que Poty fez a partir das cenas de Frankenstein.



Fonte: Livro Poty: trilhos, trilhas e traços, 1994.

Procopiak (1994) analisou os desenhos do artista dessa época e destaca que ele lançou mão de pontos de vista, de ângulos e de cortes que são pertencentes a montagens cinematográficas, nesse caso com maior influência de produções americanas e alemãs que foram as que o artista teve maior acesso. Poty ficou muito ligado ao cinema neste período da vida e o contraste do preto e branco das telas impressionou o jovem artista. Esse é um traço que marcou sua obra de forma definitiva. Na figura 4, que remete a história em quadrinhos sobre o filme do Frankenstein, Poty mostrou desenhos que são configurações bidimensionais a partir de planos como analisado por esta autora. No entanto, ele também criou efeitos de luz e sombra a partir do uso de hachuras que são mais característicos da gravura.

Uma ressalva deve ser feita em relação a este período da infância. Por encontrar pouca informação sobre esta etapa da vida de Poty, a maior parte das informações aqui apresentadas são parte do livro que o artista fez em conjunto com Niculitcheff

(1994). Evidente que se tratam, portanto, de memórias do artista, já depois de adulto. É claro que as imagens apresentadas são documentos da época e as histórias remetem a fatos daquele momento, mas é importante considerar que se tratam de memórias. Neste caso as memórias do artista possuem um suporte fático, os desenhos, e apresentam uma construção histórica relativa à memória que se organiza em uma narrativa, como debatido por Ricoeur (2007), e que são parte de sua identidade.

Ao considerar que esse olhar sobre a história dos dois artistas está baseado na ideia de representação de Chartier (1991), é possível levar em consideração outras fontes além das documentais escritas, as práticas culturais e dentre elas a oralidade, a memória e as lembranças que são relatadas e que também possuem seu valor dentro deste processo. Porém, elas serão sempre evidenciadas junto a outros documentos, nesse caso desenhos ou registros fotográficos que deem suporte factual a essas narrativas. Ao realizar uma entrevista¹ com o irmão do artista, ele informou ser dez anos mais novo que Poty, e por isso suas lembranças são de quando o artista já estava mais novo, fase em que foi para o Rio de Janeiro.

1938 Publicou seus primeiros desenhos aos quatorze anos, histórias em quadrinhos no Diário da Tarde. “Haroldo – O Homem Relâmpago” era o nome da história, contada em seis capítulos.

¹ Entrevista realizada em 23/11/2017.

Figura 5. Jornal Diário da Tarde, 03/11/1938.



Fonte: Livro Poty: trilhos, trilhas e traços, 1994.

Pacheco (201?) apresenta um panorama sobre a publicação de histórias em quadrinhos da primeira parte do século XX na região de Curitiba e traz informações sobre o trabalho de Poty. Uma das curiosidades sobre isso é que a equipe do jornal Diário da Tarde descobre os desenhos do artista de forma inusitada. De acordo com o autor

Esta primeira divulgação dos quadrinhos de Poty se deu quando os proprietários do Diário da Tarde e o seu redator-chefe, procuraram o botequim do pai de Poty, com pretensão de torná-lo ponto de venda do jornal no Capanema e, ao conhecerem os desenhos de Poty, resolveram publicá-los com destaque. (PACHECO, 2017?)

Ao longo da infância, Poty conviveu com o pai ferroviário que em determinado momento sofreu um acidente e ficou impossibilitado de trabalhar em seu ofício. O pai, em casa, decidiu abrir um botequim e mais tarde reformou uma estrebaria que pertencia ao avô. Transformou o espaço em um formato de vagão e abriu ali, nos fundos da casa da família um pequeno restaurante, o Vagão do Armistício. O nome era uma referência ao período entre as guerras mundiais daquele período, especialmente em relação ao tratado de paz assinado pela Alemanha com o fim da Primeira Guerra Mundial. O restaurante, como um dos poucos que atendia ao público naquele período passou a atender os oficiais do Exército. Em função da boa comida italiana, o lugar ficou famoso e políticos começaram a frequentar o local. Em entrevista², o irmão de Poty lembrou que em certa ocasião, até mesmo o ex-presidente Getúlio Vargas esteve no vagão.

1942 O interventor do Estado do Paraná, Manoel Ribas, conheceu os desenhos de Poty no Vagão do Armistício. Neste ano, o jovem completou o ginásio e o interventor em conjunto com o responsável pela Educação no Paraná, Hildebrando de Araújo, decidiram conceder uma bolsa de estudos para ele cursar arte na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, se fosse aprovado no exame de admissão.

Já no Rio de Janeiro, além de passar na seleção e estudar na Escola de Belas Artes, Poty decidiu fazer o curso de gravura no Liceu de Artes e Ofícios com Carlos Oswald. Em seus primeiros dias naquela cidade, Poty recebeu a ajuda de Erbo Stenzel, escultor paranaense que o apresentou a Torres Pastorino do jornal Gazeta de Notícias. Poty ilustrou um artigo de Torres para aquele jornal e comentou sobre o assunto

No artigo, Torres Pastorino, porta-voz dos acadêmicos, aproveitou para meter a lenha no Augusto Rodrigues, que vinha do sucesso da exposição

² Entrevista realizada em 23/11/2017.

“Frevo”, que até Orson Welles foi ver e acabou caindo de bêbado (NICULITCHEFF, 1994, p.59).

Essa passagem é interessante porque mostra o que chamava a atenção de Poty. Em vez de comentar sobre seu desenho ou sobre como publicou naquele jornal, ele debateu o conteúdo do artigo e mostrou seu interesse permanente pelo cinema mesmo após chegar ao Rio de Janeiro. Desenhos posteriores, dos anos 80, demonstram a continuidade dessa ligação do artista com o cinema.

Figura 6. Autorretrato, 1943.



Fonte: Catálogo Poty, de todos nós. Museu Oscar Niemeyer.

[...] passei a frequentar lugares como o Café Gaúcho, na Rua São José, onde ficavam os artistas, como o Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Santa Rosa, Augusto Rodrigues sempre dirigindo algum movimento, inventando alguma coisa... Tinha o Café Vermelhinho perto da Enba, onde eu via à distância: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Tasso de Oliveira, Rubem Braga, os modernos. (NICULITCHEFF, 1994, p.61).

Apesar de fazer contato com a pintura e de aprender mais sobre a representação da figura humana na Escola Nacional de Belas Artes, seu maior interesse foi pela gravura, o contraste do preto e branco. Bini (2012) diz em relação a esta questão, que a passagem de Poty pelas belas artes foi importante na sua formação porque apesar da sua predileção pela gravura e pelo traço simples, o aprendizado formal modificou a maneira como o artista passou a ilustrar as formas do corpo humano. Poty desenvolveu uma liberdade em relação à expressão da figura humana que, de acordo com o crítico, não possuía antes de passar por esta aprendizagem. Ele desenvolveu uma autonomia em relação à representação das figuras quebrando a rigidez e inaugurando novas possibilidades para seu trabalho. Neste período, o artista também aprendeu muito com Carlos Oswald sobre arte. Ele, além de frequentar a oficina de gravura passou a ir na casa do seu mestre. O jovem se interessou pelos livros de arte e conheceu em mais profundidade a obra de Jacques Callot, interessando-se pela obra “Desastres de Guerra”, outro tema que aparece bastante em sua obra. As obras de Goya e Daumier, também despertam sua atenção, talvez por interesse próprio, talvez por influência do seu mestre (NICULITCHEFF, 1994).

1943 Expôs no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Poty conta como conheceu o artista Augusto Rodrigues

O caro Erbo Enzel me guiou aí pelo Café Gaúcho... aí então eu conheci um magricela (de pernas grossas, sapatos brancos, um coração que não tem mais tamanho) chamado Augusto Rodrigues, que, na inauguração da minha primeira exposição de gravuras, esvaziou o Café Vermelhinho, levou a clientela inteira pro subsolo do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, local da mostra. (BADEP, 1974).

Esta memória do artista remonta um tempo, que pelo relato apresentado, foi significativo para ele. Esta fala apresenta seu olhar sobre seu amigo neste primeiro encontro. Augusto Rodrigues é uma figura importante na trajetória deste artista e que faz parte da construção de sua identidade. Esta é uma evidência desta construção e sua relação com esta memória está relacionada aos conceitos da memória e identidade discutidos por Candau (2011).

1944 Colaborou com o jornal Folha Carioca no Rio de Janeiro com ilustrações para Carlos Drummond de Andrade e Marques Rebelo, entre outros.

Em entrevista, o irmão contou que Poty foi muito amigo de Augusto Rodrigues. Segundo ele, Poty morou na casa dele no Rio de Janeiro durante um período e essa amizade durou por muitos anos, até a morte de Augusto. No relato do irmão há passagens de Augusto por Curitiba, indício de que realmente havia uma proximidade maior entre os dois. Nesta colaboração com a Folha Carioca houve uma influência do próprio Augusto que era caricaturista no jornal naquele período e indicou o amigo para fazer as ilustrações de contos e crônicas.

1945 Formou-se na Escola Nacional de Belas Artes

1946 Ganhou bolsa de estudos do governo da França e foi para a École des Beaux Arts por quase dois anos. Desenvolveu suas técnicas de gravura e criou maior aproximação com a xilogravura e a litografia.

Eu me decidi pela gravura, mural e ilustração de livros para divulgar mais meu trabalho. Com um quadro acontece o seguinte: uma pessoa em particular o leva para casa e nunca mais ninguém vê. Com a gravura e o mural, me desculpe a palavra, o trabalho é mais democrático e o povão tem a chance de ver. (NICOLATO, 1997).

Quando chegou na Europa, em 1946, o artista encontrou um cenário pós-guerra. A bolsa que ganhou pertencia a primeira turma a conseguir ir para a Europa estudar após o fim da segunda guerra. Sobre os estudos na França, Poty fez o curso de litografia e usava o atelier de madeira e metal. Viajou nesse período pela França, Itália e Espanha. Aproximou-se das obras de artistas importantes que marcaram seu estilo de forma ainda mais incisiva como Daumier e Goya. Além de conhecer e desenvolver melhor a sua técnica na gravura, a maior contribuição ao trabalho do artista nesta fase se deu pelo conhecimento e aproximação com a arte europeia.

Araújo (1994) define o estilo desse artista como aquele que contém um caráter realista expressionista. Ela informa que a temática social foi uma das suas marcas mais importantes. Segundo ela, inspirado por Daumier e Millet, o artista expressou nessa primeira fase de sua obra uma simpatia pelos trabalhadores mais humildes, pelos ferroviários e operários que carregam o sofrimento causado pela opressão, buscando conciliar sua sensibilidade por esse contexto com a sua arte. Em relação ao estilo de Poty, o debate será melhor apresentado no próximo capítulo. Neste

período, ainda enquanto estava no Rio de Janeiro, Dalton Trevisan propôs a Poty para ilustrar a revista literária “Joaquim”, criada pelo escritor na cidade de Curitiba. Apesar de estar próximo de viajar para a França, ele aceitou a ideia e desenvolveu o padrão de capas para a revista e também participou com gravuras ilustrando inúmeros contos ao longo dos 21 números que foram publicados até dezembro de 1948.

Figura 7. Revista Joaquim editada entre os anos de 1946 e 1948.



Fonte: EvenMore. www.evenmore.com.br/cultura/livros/joaquim-um-sopro-modernista-sobre-curitiba. Acesso em 27/10/2017.

Poty esteve na França entre 1946 e 1948. Interessante observar que sobre esse período no exterior não há quase registro de obras e desenhos relacionados à sua ida para França, no entanto, mesmo longe ele foi participante ativo na introdução de um período modernista no Paraná.

O primeiro número do JOAQUIM saiu em abril de 1946 e o último, o n.º 21, em dezembro de 1948. Poty fez um desenho padrão para a capa que durou até o n.º 7; desenhou também a dos números 16, 19 e 20. Yllen Klerr e Gianfranco Bonfanti fizeram as capas do número 8 ao 11, e também o n.º 14. Sozinho, Yllen Klerr fez a do n.º 17. A dos números 12 e 13 é da Renina

Katz. Di Cavalcanti fez a capa do n.º 15. Fayga Ostrower a do n.º 18, Portinari desenhou a do n.º 20 e Heitor dos Prazeres a do último número. (NICULITCHEFF, 1994, p.76).

Nessa época em pleno trabalho com a Revista Joaquim, da França, Poty colaborou com a arte gráfica da revista. Helena Garfunkel (1947) comentou sobre os temas de gravuras de Poty. Ela diz que a maior inspiração do artista seria a miséria humana e que a morte seria algo que causaria comoção especial nele. Relacionado a isso há um episódio na infância do artista que pode ajudar a compreender melhor sua ligação com esta temática. De acordo com Niculitcheff (1994), quando menino, por volta dos cinco anos de idade, Poty saiu para comprar pão e presenciou um assassinato. Um homem que estava em um táxi, desceu e matou o homem que estava a sua frente a tiros, subiu no veículo e foi embora. Essa história pareceu marcar o artista a ponto de seu tema apontar para este contexto em diversas épocas. A figura 7 mostra como eram as capas e os traços do artista nesse período. Já aparece com muito mais força o traço da gravura em outros suportes como a madeira e o zinco que são materiais mais moles e, portanto, permitem um traço mais flexível e com maior profundidade. Diferente das gravuras em metal que marcaram o início da trajetória de Poty, a Revista Joaquim já apresenta uma modificação no seu traço ainda que seja possível reconhecer o estilo característico do artista.

- 1950 Criou a Escola Livre de Artes Plásticas em São Paulo junto com Flávio Mota, onde foi professor de desenho e gravura.
- 1951 Organizou o primeiro curso de litografia e gravura em metal do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 8. Informações sobre curso de gravura criado por Poty em São Paulo.



Fonte: Acervo Índice de Arquitetura Brasileira (IAB), 2016.

Esta matéria foi publicada na edição n.º 2 da Revista Habitat. Publicação que circulou entre o período de 1950 a 1965 e tinha como tema arte, arquitetura, design, cinema, teatro, música, fotografia, e outras temáticas correlatas. Da edição número 1 até a edição 9, a revista foi dirigida pela arquiteta Lina Bo Bardi. No Brasil deste

período, Poty foi um divulgador da técnica litográfica nas artes. É importante ressaltar que a litografia já era utilizada pela indústria brasileira, mas quase não havia apropriação desta técnica pelo universo artístico.

1954 Conheceu o ator americano Van Heflin

Figura 9. Fotografia de Poty com o ator Van Heflin, 1954.



Fonte: Fundação Poty Lazzarotto

Esta imagem reflete a continuidade do interesse de Poty pelo cinema e também a projeção do seu trabalho como artista. Em visita ao Brasil, no ano de 1954, o ator americano Van Heflin, apreciador de arte, leva duas gravuras de Poty consigo. Alguns dos filmes famosos em que o ator esteve são: A Estrada de Santa Fé (Santa Fe Trail, 1940), Lili, a Teimosa (Presenting Lily Mars, 1943), Quando as Nuvens Passam (Till the Clouds Roll By, 1946), Fogueira de Paixões (Possessed, 1947), Os Três Mosqueteiros (The Three Musketeers, 1948), A Sedutora Madame Bovary (Madame Bovary, 1949) e Os Brutos Também Amam (Shane, 1953). Neste período Poty residia em São Paulo. Além de trabalhar com os cursos de gravura, Poty participou também da organização de exposições no Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Essas ligações do artista com o universo do cinema estão salientadas ao longo de sua trajetória como indícios importantes dessa conexão que ele possuía com aquela linguagem. Nesse mesmo ano, 1954, Poty ministrou o curso de gravura na Escolinha de Arte do Recife.

Figura 10. Gravura do álbum O Recife, série de 10 gravuras de Poty, s.d.



Fonte: Coleção Abelardo Rodrigues de Papel do MAC-PE, 2016.

Figura 11. Gravura "Olinda (canoas)", s.d.



Fonte: Livro Poty, inspiração, história e arte, 2017.

As figuras 10 e 11 mostram gravuras de Poty deste período. Nessa fase, como professor de gravura, ainda em 1954, são editados pela prefeitura do Recife dois álbuns de suas gravuras, com o tema das paisagens de Recife e Olinda. Nestas duas gravuras feitas em metal, aparece o traço mais conhecido de Poty do início de sua carreira, a ponta seca. Ele já havia passado por outras técnicas como

contextualizado com a Revista Joaquim, usando materiais como o zinco e a madeira, no entanto, neste trabalho o artista retoma as gravuras que estava acostumado a fazer enquanto morava no Rio de Janeiro. Um ponto a ser considerado, é que há uma grande quantidade de detalhes nestas duas imagens, característica que vai aos poucos aparecendo em algumas linguagens mais específicas escolhidas pelo artista. Calderari (2012) informa que Poty dominava com precisão o desenho, a gravura, a história em quadrinhos, o mural, o painel e assim por diante e que ele sabia qual tipo de traço imprimir em cada uma destas linguagens, habilidade que se tornou um diferencial deste artista. No entanto, ainda assim ao longo do tempo como Poty trabalhou muito mais em obras murais há uma opção mais clara do artista pela simplificação e pelo registro rápido de suas ideias. Aparece ao longo de sua trajetória uma ideia de comunicação da essência daquilo que está representado.

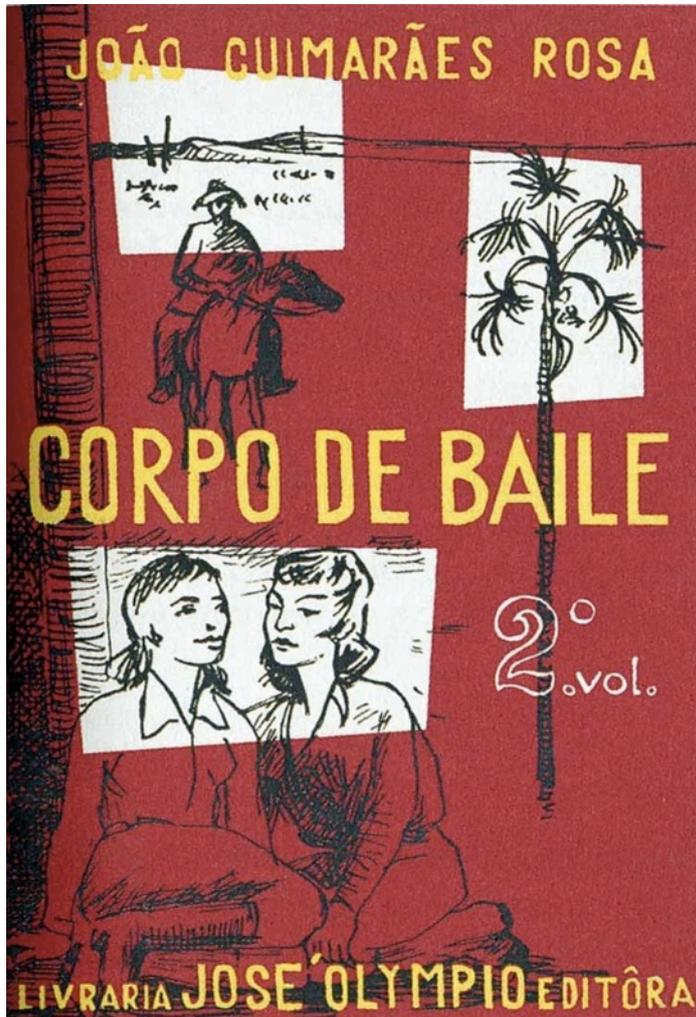
Essa contribuição como professor de gravura no Recife indica ter relação com a amizade dele com Augusto Rodrigues. Alguns anos antes, em 1948, Augusto fundou com a ajuda de outros artistas a Escolinha de Arte do Brasil. A preocupação do artista era pensar a arte e seu sentido social. Um dos objetivos era modificar a relação entre a arte e a educação já a partir dos anos iniciais da formação escolar. Em Recife, a escolinha foi criada em 1953 e por ela passaram vários professores, incluindo o Poty.

1956 Ilustrou “Vila dos Confins” de Mário Palmério; “Sagarana”, “Corpo de Baile” e “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa.

O primeiro livro ilustrado por Poty para a editora José Olympio foi feito em 1953. O título foi Paraná Vivo, de Themístocles Linhares. Anteriormente a este período, José Olympio ia muito a Curitiba e era um dos frequentadores do Vagão do Armistício. É possível que o editor tenha conhecido o talento do artista naquela situação. Já como ilustrador da editora, Poty ilustrou os livros de Guimarães Rosa e tornou-se um dos principais ilustradores da editora. Existe uma questão interessante em relação a este escritor e sobre este livro. No lançamento de Sagarana, na dedicatória do livro, o autor dividiu os créditos com Poty, chamando o mesmo de Potyrama. Essa brincadeira relaciona-se com o fato de Poty ter ficado conhecido na editora por criar

narrativas visuais que se somam à história dos livros, criando uma compreensão maior e diferente para essas obras da literatura.

Figura 12. Capa do livro *Corpo de Baile*, ilustração de Poty.



Fonte: Livro José Olympio, o editor e a sua casa, 2008.

Poucos artistas tinham o talento e as habilidades dele com a gravura e com o desenho. A partir da amizade com o editor José Olympio, o artista ilustrou obras de variados escritores brasileiros. Esta editora foi fundada em 1931 em São Paulo. Posteriormente, em 1934 mudou-se para o Rio de Janeiro. O local, instalado na Rua do Ouvidor passou a ser um lugar de encontro que abrigou grandes nomes da literatura nacional. Isso projetou o trabalho do Poty na indústria editorial da época.

Desde a fundação, a José Olympio se preocupou com a qualidade gráfica do que editava. Para isso buscou a colaboração de grandes artistas [...] No meio dos anos 50, passou a colaborar com a José Olympio o paranaense Poty Lazzarotto, que ganharia fama com capas e ilustrações para os livros

do Guimarães Rosa, embora tenha enriquecido obras de outros autores importantes [...] O cuidado gráfico, o apuro na escolha dos tipos usados, a diagramação elegante e funcional – eis a marca que a editora logo difundiria junto a seu público (PEREIRA, 2008, p. 39).

Devido ao jeito bastante introvertido de Poty, apesar de carismático, Augusto Rodrigues em conversa com Valêncio Xavier (1994) comentou que era difícil tirar alguma coisa de Poty, que ele tinha horror de se impor a outras pessoas, que eram os escritores que buscavam o artista para convidá-lo a ilustrar suas obras. O auge das ilustrações de Poty para o mercado editorial aconteceu entre as décadas de 1950 e 1970, depois de ficar conhecido pelo trabalho na Revista Joaquim e pela amizade que desenvolveu com José Olympio, no Rio. De acordo com o levantamento realizado por Nunes (2015), o artista ilustrou em torno de 133 obras literárias nesse período. A respeito disso, ficou evidenciado nos levantamentos que havia uma espécie de corrida entre as editoras nesse período e os livros ilustrados eram o diferencial competitivo mais importante. Várias obras já publicadas ganharam novas edições em função dessa questão. Pereira (2008) informa que essas edições ilustradas vendiam com muito mais velocidade e que as obras publicadas pela José Olympio chegaram a ultrapassar a marca de mais de um milhão de cópias vendidas naquele período. Em relação a Poty, o mercado editorial nesse período ocupou toda a sua disponibilidade artística enquanto que os murais e painéis representam uma fase posterior da sua obra.

1967 Viajou ao Xingu com Orlando Villas Boas e Noel Nutels e criou cerca de 200 desenhos sobre os hábitos e costumes dos índios.

Eu podia fazer o que quisesse [...] Os índios viam os meus desenhos e não se interessavam, não tocavam eles. Desenhavam aquelas máscaras deles e é o que bastava. Assim como não se interessavam pelo meu desenho, não se interessavam por mim. Brincavam, meu nome duas vezes, Poty-Poty, é merda na língua deles, se riam, brincavam muito com isso (NICULITCHEFF, 1994, p. 142).

Bini (2012) informa que essa viagem ao Xingu marcou o trabalho posterior deste artista, por meio de uma simplificação nos seus traços que será mais perceptível nas suas obras após esta passagem. De acordo com Bini, o artista impressionou-se com a simplicidade dos traços das pinturas corporais dos índios, uma vez que o simbolismo para aqueles acontece na configuração dos desenhos e em sua

significação e não em relação à complexidade ou a estratificação dos traços que empregam.

Figura 13. Desenhos sobre os índios, 1967.



Fonte: Catálogo Poty, de todos nós, 2012.

Até esse período, sua obra é mais fortemente expressa no universo editorial, com ilustrações para obras da literatura e em gravuras. No final dos anos 60, ele já havia executado alguns murais, no entanto, essas obras serão muito mais importantes na sua trajetória a partir de 1970 até 1998, ano de sua morte. Nos dois casos, murais e gravuras, a preferência do artista foi por mostrar seu trabalho a um grande público que, mesmo não familiarizado com as artes, pudesse ter contato com esta possibilidade de apreciação estética e narrativa que ele criava.

Na entrevista realizada com o irmão de Poty, ele informou que o ex-Prefeito de Curitiba Jaime Lerner e o artista foram muito amigos. Que ele próprio estudou com Jaime e que as famílias eram próximas. Jaime Lerner, filho de judeus, sempre ficava na frente da loja do pai, no centro da cidade, e lá ele e Poty se encontravam. Quando Jaime Lerner tornou-se prefeito, por volta dos anos 1970 e a partir de um novo plano de urbanizar a cidade, ele como arquiteto e urbanista, montou um grande projeto e inseriu Poty nesse contexto. Aqui o trabalho mural de Poty começou a aparecer com mais força pela cidade, a partir das encomendas de painéis e murais que configuraram os espaços públicos hoje conhecidos e relevantes para Curitiba.

Esta rede de relações que Poty estabeleceu, tanto no Rio de Janeiro como no Paraná foi vital para seu desenvolvimento como artista. Esta configuração é denominada pelo sociólogo Pierre Bourdieu como capital social:

[...] um conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão vinculados a um grupo, por sua vez constituído por um conjunto de agentes que não só são dotados de propriedades comuns, mas também são unidos por relações permanentes e úteis (BOURDIEU, 1980, p. 67).

A ideia mais relevante é a relação estabelecida com outros agentes da sociedade que podem favorecer o desenvolvimento e a produtividade de seus membros por meio dos vínculos sociais. Para o autor, o capital social é constituído de dois elementos. O primeiro são estas redes de relações sociais e o segundo refere-se à quantidade e a qualidade dos recursos de determinado grupo. De modo geral, o capital social relaciona as maneiras como um determinado indivíduo consegue acessar recursos econômicos a partir de suas relações sociais que geram para si e para o grupo não apenas como trocas econômicas, mas também como trocas simbólicas e imateriais. No caso de Poty, a maior importância do capital social está em sua participação cívica, já que seu acesso ao Estado lhe garantiu mobilidade e a possibilidade de mostrar sua arte no espaço público e privado a partir dessas relações com o poder.

Anteriormente, a partir dos anos 1940, o projeto arquitetônico da cidade de Curitiba estava baseado nas premissas e ideias do arquiteto Le Corbusier com uma arquitetura focada na concepção funcionalista. Jaime Lerner foi prefeito de Curitiba

entre 1971 e 1974 e novamente entre 1979 e 1983. No entanto, seus projetos foram continuados por seus aliados políticos que permaneceram na gestão da cidade até depois dos anos 1990. Na gestão de Lerner, houve uma busca por valorizar os aparelhos de lazer e cultura. Assim, foram criados os parques, a Fundação Cultural de Curitiba, o Largo da Ordem foi revitalizado entre outras obras. O objetivo era transformar a cidade em um centro de lazer e cultura. Lerner apoiou-se nas ideias do arquiteto americano Kevin Lynch. Aquele arquiteto problematizou os ideais da arquitetura funcionalista de Le Corbusier propondo novas formas de comunicação para a arquitetura das cidades. Lynch (1997) debateu a questão da identidade da cidade e sua visualidade, com o intuito de mostrar que o morador da cidade se relaciona com os símbolos locais e os transforma criando conexões com seu lugar. Essa contraposição à arquitetura funcionalista torna-se clara no projeto de cidade de Lerner e Poty ocupou o lugar do artista que criou uma visualidade para a cidade de Curitiba formando parte da imagem em construção pelo projeto daquele prefeito.

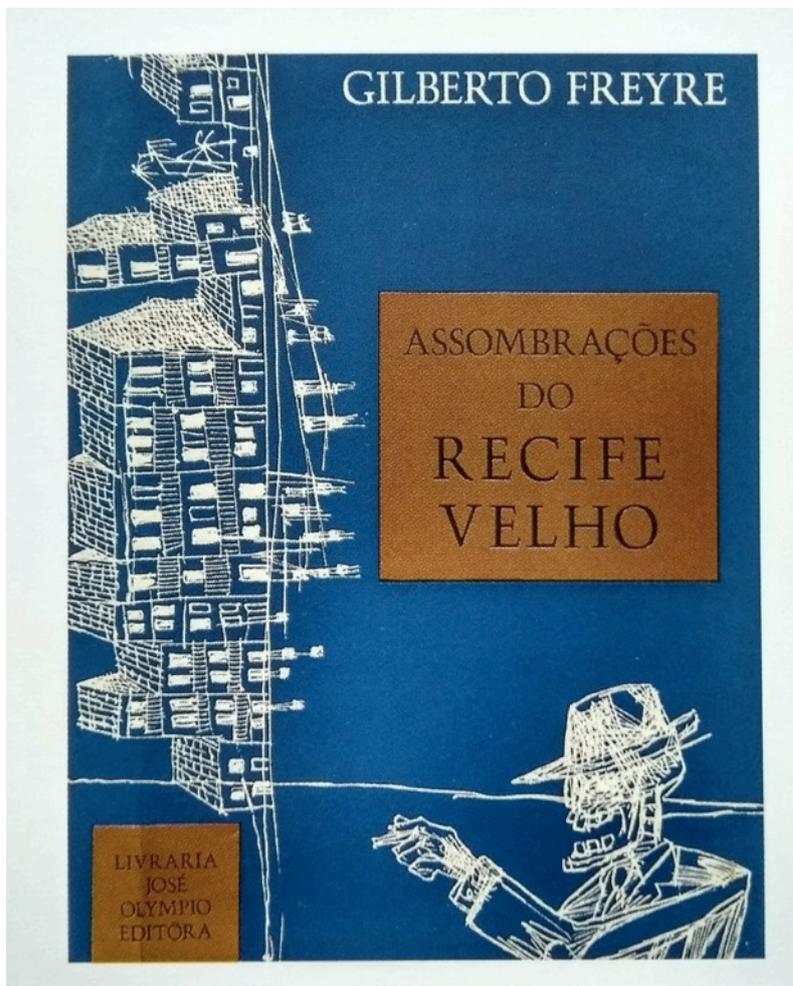
Uma das identidades que foi fortemente valorizada e expressa nas obras de Poty na cidade é a identidade do povo imigrante, em boa parte de origem europeia. Posteriormente, essa identidade foi também associada à ideia de cidade de primeiro mundo e de moderna. É importante destacar, que a própria história pessoal de Poty ajudou na consolidação dessa imagem, uma vez que ele nasceu no dia do aniversário da cidade e isso aparece em todos os relatos encontrados sobre esse artista. Além disso, era descendente de imigrantes italianos e ocupava exatamente esse lugar do imigrante que cresceu e apareceu junto com a construção dessa imagem da cidade. Outro fator importante, relaciona-se ao fato de Poty ser um curitibano que ganhou visibilidade nacional e internacional em sua trajetória artística e, portanto, seria um representante ideal para a identidade pretendida. Quem não gostaria de se espelhar em um curitibano como este? Filho de pais pobres, simples e que pelo próprio talento conquistou o mundo. Assim, considerando a imagem da cidade que os políticos estavam criando fica evidente neste contexto que o artista carregava em si mesmo a identidade ideal para o povo do Paraná.

Outro fator que deve ser considerado, é que Poty sempre buscou em sua obra retratar o povo. Nessa fase, além do trabalhador, do homem comum, que já é interessante para esta identidade paranaense, aparece em sua obra de forma mais

constante a busca por mostrar em imagens e em símbolos o que é regional e local, a partir de temas como a araucária, o pinhão, a gralha azul etc. Essa preocupação com a construção de uma identidade aparece em várias das suas obras, inclusive no painel em análise nesta pesquisa.

1971 Ilustrou “Assombrações do Recife Velho” de Gilberto Freyre.

Figura 14. Capa do livro Assombrações do Recife Velho.



Fonte: Catálogo Poty, de todos nós, 2012.

Ao longo das décadas seguintes, entre 1970 e 1990, Poty continuou ilustrando obras literárias, mas, em quantidade significativamente menor que no período anterior. A queda nas demandas para publicação de livros e as mudanças no mercado editorial neste período caracterizaram essa diminuição. Evidentemente a ditadura militar (1964-1985) impôs muitas mudanças, principalmente no universo cultural e intelectual do Brasil com a interferência dos censores. Isso mudou os rumos da

indústria de livros assim como modificou os rumos da própria arte no país. A editora José Olympio que nos anos 1960 chegou a ser a primeira editora a negociar na Bolsa de Valores passou por enormes dificuldades financeiras e mesmo com o posterior socorro do governo não conseguiu se reerguer, sendo entregue ao BNDES por insolvência financeira.

1981 Projetou o mural “O eterno sonho” para o Aeroporto Afonso Pena em Curitiba.

Figura 15. Mural “O eterno sonho” de Poty.



Fonte: CuritibaSpace. <http://curitibaspace.com.br/poty-o-eterno-sonho>. Acesso em 16/05/2016.

A partir dos anos 1980, a quantidade de obras murais e painéis que Poty executou para Curitiba e para o Paraná foram cada vez maiores, ainda que o artista permanecesse morando no Rio de Janeiro. Com a morte da sua esposa em 1985, Célia Neves, o artista intensificou essa aproximação com a cidade, até sua volta definitiva para Curitiba nos anos 1990. Esse painel, assim como os anteriores mostra a diversa linguagem escolhida por Poty para suas representações. De modo geral, é nos painéis e murais em azulejo que o artista mostra o maior sintetismo em seu desenho e o uso mais intenso das cores. Tanto nos murais que o artista criou no final dos anos 1950 e 1960 quanto nesse período, seu estilo característico se mantém, entretanto há uma constante simplificação do traço empregado nas obras. Este painel está situado no aeroporto Afonso Pena, em Curitiba e retrata em diferentes narrativas os momentos em que o homem tentou conquistar o ar.

1988 Criou e executou o mural “O Teatro, a Música e a Dança” na cortina cortafogo do Teatro Guaíra, na cidade de Curitiba.

Figura 16. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Esta é obra escolhida para análise neste estudo. Ela está situada dentro do Teatro Guaíra, instalada no palco do auditório Bento Munhoz da Rocha, o Guairão. Essa obra foi encomenda do Governo do Estado do Paraná, no ano de 1988. O teatro conta ao todo com três obras do artista, sendo dois painéis pintados em cortinas corta-fogo, em dois dos três auditórios do teatro e um mural em concreto instalado na entrada principal do Teatro Guaíra, em frente à Praça Santos Andrade.

A ideia da cortina corta-fogo é bloquear o espaço entre o palco e a plateia a partir de uma parede suspensa feita de cimento e metal. Esta cortina é acionada em caso de emergência. Ela deve ser capaz de deter o fogo caso ele aconteça em um dos lados do auditório. Uma questão inicial que surge sobre isso diz respeito à visibilidade desta obra do Poty. Uma vez que a cortina fica suspensa e só deve ser acionada em caso de incêndio, qual seria a necessidade de uma obra de arte nesse local? Seria esta uma arte para não ser vista? Ou seria ela uma arte para ser apreciada pelos espectadores enquanto o palco pega fogo e todos têm de ser removidos do teatro? Ou pior, seria ela uma obra a exemplo dos violinistas do Titanic, que ao perceber que não poderiam mais ser salvos, uma vez que não havia embarcação suficiente para todos, então decidem tocar a mais bela música que conseguem enquanto o

navio afunda em direção à morte? E se for isso, então os espectadores teriam contato com essa estética e com essa narrativa como um prelúdio aos fatos subsequentes?

A primeira possibilidade que pode ajudar a responder estas perguntas está relacionada ao que foi já debatido anteriormente. É provável que esta obra tenha sido contratada pelo Governo do Estado do Paraná na tentativa de ampliar a ideia de uma cidade do espetáculo. Outra resposta pode vir do histórico relacionado ao incêndio que acometeu o Teatro Guaíra no ano de 1970. A suspeita da época é de que o incêndio teria sido criminoso uma vez que todos os materiais empregados na construção do teatro eram novos.

Dos escombros do Guairão, além do moderníssimo palco giratório que ainda não tinha sido montado, restou a mal disfarçada convicção que o incêndio seria criminoso. Das causas do início do fogo num canto junto ao Pequeno Auditório Salvador de Ferrante, a parte elétrica novinha em folha não teria sido, atestaram os peritos. Como de resto, tudo era de primeira mão, com exceção da suspeita de que o piso não suportaria a lotação completa para a inauguração. (MENDONÇA, 2012).

A inauguração estava prevista para o ano de 1970, porém com esse episódio, quase no final das obras, tudo teve que ser refeito considerando que o incêndio deixou o teatro substancialmente destruído. Desta forma, a inauguração aconteceu somente em dezembro de 1974, quatro anos depois.

Figura 17. Incêndio no auditório principal Teatro Guaíra.



Fonte: Acervo Teatro Guaíra.

Depois do episódio, cortinas corta-fogo foram feitas e instaladas no teatro. Essas cortinas eram essencialmente brancas (de metal e concreto) e devido às dimensões das mesmas (17m x 9m), existe a possibilidade de que os gestores do teatro tenham pensado em aproveitar aquele grande espaço compositivo em branco, disponível na boca do palco do Guairão e do Guairinha. Durante a gestão de Lerner e de seus aliados políticos, a cortina, que foi pintada por Poty, era baixada antes de apresentações de orquestras sinfônicas e em espetáculos de dança naquele auditório, o que cria um sentido mais palpável para a sua feitura. Enquanto os espectadores aguardavam a entrada de todos e o início das peças, a cortina ficava ali, estática, permitindo a contemplação da estética criada por Poty. Porém, como a gestão mudou, os interesses também mudaram e neste momento há uma evidente despreocupação dos governantes em estimular esse processo cultural. No momento atual, a obra de Poty está lá, servindo apenas para agrandar aos olhos do pessoal da manutenção técnica, os únicos autorizados a ver a obra.

1998 Faleceu aos 74 anos em Curitiba.

Estas são algumas obras importantes de Poty. Seu reconhecimento foi expressivo pela sua atuação no mercado editorial e também pelos mais de cem murais e painéis em grandes formatos que criou para diferentes instituições públicas e privadas. De acordo com Nunes (2015), existem mais de 7000 obras de Poty espalhadas pelo Brasil, em Portugal, na França e na Alemanha. Poty era um artista de fácil acesso, aceitava encomendas de todos os tipos, não criava apenas para políticos importantes. Um dos seus objetivos era tornar a arte acessível para todos e isso é expresso também em seus temas.

Em toda sua obra aparecem cenas do cotidiano, pessoas comuns, trabalhadores e donas de casa. Ele tinha um apreço grande pelas pessoas mais pobres. Não se interessava por dinheiro. Permaneceu no mesmo bairro onde cresceu e ia aos mesmos bares de sempre. A fama não mudou o jeito sincero e comum do artista que marcou a história da arte paranaense.

Essa vinculação do artista com o social o aproximou no período em que esteve no Rio e na França, entre outros, do expressionismo. Isso porque, uma das

características deste, é a ligação com o universo subjetivo e com a expressão das emoções que envolvem o artista e não apenas ligado à observação e reprodução da realidade de forma objetiva. Outro ponto de convergência em relação a este universo específico é a sua preferência pelo uso da gravura. Uma ressalva, no entanto, deve ser feita em relação ao expressionismo. Aqui, não há a intenção de classificar Poty como participante de uma vanguarda histórica e mesmo de inserir o artista no movimento chamado Expressionismo Alemão ou Francês. A questão em discussão é a visão subjetiva, que deste é característica, colocando em cena a visão intuitiva e pessoal do artista e até mesmo a possibilidade de deformação das imagens em oposição à observação direta ou objetiva da realidade, desde que essa deformação compreenda aquilo que a obra pretende comunicar com esse efeito.

Lourenço (2001) destaca que aqueles artistas brasileiros que aderiram a linguagem do expressionismo, tinham na dramaticidade da vida social seu tema principal de trabalho. Ela informa que

em particular aquela geração de 40, vai enfatizar na representação pictórica, a preocupação em retratar imagens em torno das categorias do povo, cultura popular, tradição e nação. Se na Europa, os artistas do início do século vão procurar desenraizar-se dos grandes centros cosmopolitas, buscando lugares exóticos, não-europeus, a contrapartida da arte brasileira será o (re-descobrimto) do Brasil, um olhar distanciado a partir de um deslocamento para os países centrais europeus, onde fervilhavam os movimentos de vanguarda (LOURENÇO, 2001, p.84).

Importante mencionar que Poty vai ser mais participante dessa segunda etapa do período moderno brasileiro, entre os anos 1930 e 1940, quando havia uma maior sensibilidade na arte brasileira para as questões sociais e políticas. No entanto, Poty recebeu influências diversas, assim não é objetivo aqui categorizar sua arte especificamente nesse movimento. Ele também apresenta traços do cubismo e de outros artistas que não eram desta corrente artística. O uso extensivo da gravura e a sua vontade de desenhar rapidamente aquilo que sentia é o que vincula este artista inicialmente ao expressionismo.

Lourenço (2001) debate essa modificação do contexto expressionista no cenário europeu em relação ao contexto brasileiro. Ela informa que essa apropriação do expressionismo pelos brasileiros e artistas que imigraram para o Brasil criou outra

possibilidade para o mesmo. Na opinião da autora houve uma ressignificação em relação ao contexto simbólico e cultural, uma vez que os artistas daqui buscaram traduzir e representar o Brasil, valorizando em suas obras a ideia de nação e de cultura brasileira. Entendo que houve no caso do Poty essa busca, como aparece em sua trajetória de muitas viagens pelo interior do Brasil. O artista representou os índios do Xingu, seus hábitos e costumes em toda sua vitalidade. Poty também viajou por todo o Brasil divulgando a técnica litográfica e em cada lugar que passou, retratou esse outro país que não estava no eixo Rio-São Paulo. Além disso, como já dito antes, o povo é seu tema, o que também aproxima o artista deste olhar expressionista. Poty retratou em uma extensa parte de sua obra figuras que não exercem o poder (autoridades ou mecenas). Ele refletiu essa ideia de representar o sujeito comum vigente naquele período. E no caso deste estudo, no painel, além de personagens do povo, que aparecem na cortina corta-fogo, ele retratou como protagonista, o criminoso, o sujeito que é contra o *status quo*.

Poty, de origem humilde, também se inspirou no homem simples como os trabalhadores da lavoura, do porto, pescadores, ferroviários, lavadeiras e verdureiras – “as polacas” – que, com cestas carregadas de verduras e hortaliças com seus lenços na cabeça iam de porta em porta para vender. O social sempre esteve presente em suas obras [...] (KRIEGER, 2017, p. 80).

No painel “O teatro, a dança e a música”, de 1988, Poty apresentou uma composição com diferentes elementos. Qual foi a imagem que Poty apresentou? Considerando que a imagem é uma ideia de algo ou uma representação de algo, os desenhos do artista apontam para diferentes situações.

Antes de debater as figuras e os fundos que são apresentados na imagem, surge a questão da técnica utilizada pelo artista. Este painel, feito de metal e concreto (cortina corta-fogo), mede 17 metros de comprimento por 9 metros de altura. Ele foi pintado com o uso da técnica da têmpera. Poty comentou que aprendeu a técnica com Carybé que, segundo ele, “só de safadeza, me ensinou preparar a têmpera com ovos podres” (NICULITCHEFF, 1994, p.106). Pelas dimensões da obra e por ser pintada diretamente sobre a parede em vez de ser pintada em um quadro ou outro suporte removível, a têmpera demonstrou-se uma técnica interessante para o painel. Outra questão importante é o tipo de pintura que Poty fez. Apesar de usar cores e de ser mural, a principal característica deste painel é a presença forte do desenho. Ele

fez uso de diferentes espessuras no traço e optou por manter o risco em preto. A presença do contorno e outras formas específicas do desenho aparecem nesta obra. Há uma alusão à gravura, tipo preferido pelo artista. Sobre o uso extensivo do desenho, Orlando DaSilva (2014) que conviveu com o artista na oficina de gravura no Rio de Janeiro informa que a arte de Poty sempre se ligava ao desenho. Como se desenhar fosse parte da sua dinâmica de vida e não uma atividade artística apenas. O artista diz ainda que a criação e as diferentes técnicas usadas por Poty continuaram mostrando o desenho como sua fonte original de criação e que esta é uma das marcas que torna seu traço inconfundível.

[...] é o vigor, quer no traço de seus desenhos lançados rápida e nervosamente no papel, quer no corte decisivo e fundo na madeira para a xilo, a talha ou o mural; é a tinta engordurando a pedra nas suas litos e criando contrastes marcantes; é o relevo acentuado de seus murais de concreto; é a ferida profunda causada pela ponta seca ou ácido nas gravuras em metal. Sabendo de sua personalidade só nos é possível compreender o decorativismo de seus murais e xilos, não só através do estudo do material empregado, mas tomando conhecimento também da sua facilidade e habilidade manual, somando ainda a memória visual, que lhe facilita a linha simplificada e corrida. Essa convivência fácil com a técnica, sem necessidade de evidenciá-la, faz com que encontremos Poty em toda a sua obra, mesmo sendo esta expressa com linguagens diversas (DASILVA, 1980, p. 18).

Essa mesma questão é lembrada pelo irmão de Poty. Ele diz que era rotina do artista acordar e já ter um papel, um bloquinho para rabiscar alguma coisa. Desenhava todo o tempo, as coisas do cotidiano chamavam sua atenção e logo registrava em algum rabisco rápido. Esse era seu hobby, desenhar. Não se interessava muito por assistir televisão e nem por outras coisas. A imagem, na obra de Poty sempre apresenta essa forma característica do desenho. Ele optava por fazer um desenho rápido, que captasse a essência da situação ou da expressão que queria comunicar. Calderari (2012), artista paranaense que conviveu muito com Poty diz que em poucos traços ele apresenta a característica principal do assunto escolhido. Em um episódio na Alemanha quando estiveram juntos, Poty observou uma mulher que ia e voltava com um balde do local onde estavam. Segundo ele, em três traços ele captou tudo da mulher, o quadril mais avantajado, as pernas curtas etc. Esse sintetismo e essa agilidade no desenho são marcas que aparecem na obra em análise.

Em relação aos elementos que aparecem na composição, os maiores são a cortina já aberta e o mundo. Esses dois itens que ambientam esta cena, introduzem ao observador o universo do teatro. O mundo pode estar representado nesta imagem para mostrar o mundo real, a partir da ideia de que tudo que está ali faz parte do mundo, ou então de forma mais específica, o universo do espetáculo, ou seja, o que está ao lado esquerdo daquela cortina estaria no palco como parte de um espetáculo em andamento.

Essas duas possibilidades aparecem porque alguns elementos (figuras e objetos apresentados) vão indicar situações que remetem à realidade externa ao universo do teatro. O primeiro representante desta imagem que não estaria dentro do espetáculo, é o indivíduo que aparece no canto segurando a cortina. Ele aparenta ser um criminoso segurando uma tocha. Este homem tem uma inclinação para ação, como alguém que está pronto para incendiar o teatro. Especialmente por conta dos trajes que está vestindo, a máscara encobrindo o rosto, o chapéu e a capa que indica seu movimento. Poty lança mão de elementos que são típicos de representações feitas no universo das histórias em quadrinhos para este personagem. A controvérsia em relação à possibilidade do mundo ser real, na composição de Poty, vem da cor azul que configura este personagem. É possível imaginar que por estar na mesma cor do mundo, o personagem é parte do espetáculo, ou o contrário, as outras figuras representadas é que são parte do mundo real e não apenas da ficção. Imaginar que o criminoso seria real se explica pela história do próprio Teatro Guaíra exposta anteriormente, na qual, o incêndio ocorrido em 1970 teria sido criminoso.

As outras figuras que indicam uma realidade presente nesta imagem são: as araucárias, a mulher que puxa a carroça e duas figuras que estão andando, um homem de costas e uma mulher de frente. As araucárias têm relação com a preocupação do artista em mostrar o lugar da sua arte ou da sua obra. Poty adotou ao longo do tempo símbolos que apareceram em várias obras suas na cidade de Curitiba e que não se configuram em obras que o artista criou para outros lugares. A gralha-azul, o pinhão e a araucária são alguns dos símbolos da região que são adotados por este artista com essa intenção. A título de exemplo seguem outras obras em Curitiba em que esta árvore também aparece.

Figura 18. Araucárias no mural Imagens da Cidade.



Fonte: BemParaná. www.bemparana.com.br/upload/image/noticia/noticia_169338_img1_potylaza.jpg.

Acesso em 02/09/2017.

Da mesma forma, o artista se preocupa com o universo social e isso se manifesta no painel da cortina corta-fogo com a imagem de uma mulher que puxa uma carroça. Existe uma verdureira curitibana, que, de acordo com Galani (2017), transformou-se em uma personagem do imaginário de Poty. Dona Hermínia seria a última verdureira tradicional de Curitiba. Ela costumava ir de Santa Felicidade, bairro majoritariamente de imigrantes italianos e poloneses, para o centro da cidade vender verduras.

Por mais de 50 anos, a italiana percorreu de carroça a região central, batendo de porta em porta para vender verduras, ovos e lenha. O que fisgou a atenção dos curitibanos foi a relação que mantinha com seu cavalo Baiano. Nos 12 quilômetros que percorriam todos os dias, principalmente na volta para casa pela Manoel Ribas, ela adormecia no banco da carroça e o cavalo continuava o trajeto. Sabia o caminho de cor. Mantinha uma indiferença britânica aos ruídos da cidade. Dominava o trânsito como ninguém (GALANI, 2017).

Figura 19. Painéis de Poty em azulejo. Mercado Municipal e Largo da Ordem em Curitiba.



Fontes: Gazeta do Povo e A Estrada do Assungui.

estradaoassungui.blogspot.com.br/2012/05/imigracao-polonesa.html gazedadopovo.com.br/haus/wp-content/uploads/2017/02/Dona-Herm%C3%ADnia-2.jpg. Acesso em 05/11/2017.

Figura 20. Dona Hermínia percorrendo seu trajeto habitual.



Fonte: Arquivo do fotógrafo Joel Rocha. Jornal Gazeta do Povo.

É claro que Poty pode ter se apropriado desta história para falar de uma verdureira qualquer, não personificando apenas Dona Hermínia, mas para falar das agricultoras de modo geral. A figura 19 mostra a repetição desta personagem em outras obras do artista e a figura 20 exibe uma imagem fotográfica da própria verdureira. No painel do teatro, não existe o cavalo, no entanto o lenço na cabeça e a corcunda da personagem indicam a possibilidade de que seja a mesma já apresentada em outras

obras do artista. Ele tinha esse hábito de repetir algumas figuras em narrativas de diferentes obras.

No painel, aparece também um homem com uma mala, que está de costas, e uma mulher, disposta de frente, que estariam indo e vindo. Esse movimento pode indicar a migração dos povos principalmente italianos, poloneses e alemães para Curitiba ou para o Paraná. Essa interpretação condiz com outras obras em que o artista mostrou, em sua visão, quem seria o povo paranaense, sobretudo destacando o imigrante. Essa busca por identificar o que é regional está presente em boa parte desses trabalhos realizados por este artista em Curitiba. As outras figuras que aparecem serão debatidas no capítulo relacionado à estrutura narrativa, considerando que todas se referem ao universo cultural (o teatro, a música e a dança). São elas: Hamlet, Boi Bumbá; teatro de fantoches; teatro infantil, o drama e a comédia, o músico, as bailarinas e os instrumentos musicais. Esses personagens e objetos estão colocados no painel com o intuito de apresentar as atividades que acontecem no teatro, ou seja, como uma expressão do lugar em que estas manifestações efetivamente ocorrem.

A partir desta mesma proposição de apresentar o contexto e as obras importantes de Poty, há também o outro artista que faz parte desta reflexão, Saul Bass. Seu trabalho foi igualmente extenso. Apesar deste artista ter atuado mais fortemente em sua carreira como designer, sua passagem pela cinema é o que torna sua obra internacionalmente conhecida e lembrada como transformadora naquela linguagem. Segue aqui uma contextualização do seu trabalho e as suas contribuições mais relevantes para o recorte feito nesta reflexão.

2.2 Saul Bass

Artista, designer gráfico e cineasta norte-americano, ficou muito conhecido por seu trabalho no campo do design para o cinema, como em seus cartazes e aberturas de filmes. Com uma carreira que durou mais de seis décadas, ele passou por grandes empresas onde criou identidades visuais conhecidas até hoje, como a Quaker, a Continental Airlines, a Warner Communications, a Dixie entre outras. Ainda no campo do design, Saul Bass é reconhecido pela tipografia que desenvolveu a partir do uso de recortes de papel, que ficaram muito conhecidos entre os anos 1950 e 1960. No cinema trabalhou com Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Otto Preminger e outros cineastas famosos, além de criar seus próprios filmes.

1920 Nasceu Saul Bass, dia 08 de maio, no Bronx em Nova Iorque.

Figura 21. Saul Bass.



Fonte: History of Graphic Design

<http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/the-new-york-school/182-saul-bass>.

Acesso em 19/08/2017.

Filho de pais imigrantes, judeus, russos, desde a infância se aproximou do universo do desenho, sendo o giz de cera e o papel seus principais recursos para expressar sua criatividade. Leitor habitual, Saul é descrito pelas pessoas que conviveram com ele como um autodidata. Seus pais chegaram nos Estados Unidos em 1907, época

das imigrações do leste europeu. O pai era peleiro, primeiro trabalhou em fábricas e perto do nascimento de Saul abriu seu próprio comércio para venda de artigos em couro. A mãe era dona de casa e tinha um talento especial para contação de histórias, habilidade que o filho aprendeu da mãe e desenvolveu com maestria em seu futuro como artista.

Entre 1920 e 1930, os Estados Unidos possuíam a maior concentração de judeus no mundo (BASS; KIRKHAM, 2011). Uma coisa em comum que Saul e Poty tiveram na infância é que ambos moraram em frente à linha do trem. Esse símbolo aparece em algumas obras de Saul e também de Poty. No caso de Saul, que morava no Bronx, para brincar no Crotona Park ele tinha que atravessar a linha do trem e essa convivência era diária. Aqui surge novamente a importância da memória. Este é um item que fez parte da formação imagética e sensorial de ambos os artistas e que pertence, portanto, aos seus imaginários. O trem como um símbolo de movimento e de chegada e partida pode ter conexão com essa habilidade narrativa dos dois artistas e com sua forma de criar histórias que sempre remetem à ação, ao movimento.

Saul apresentou desde cedo um gosto pelo desenho e relatou a primeira memória que teve sobre o assunto *“My earliest memory of artwork was my father giving me a Crayola box. There were forty-nine colors in that box. And I used them and drew until I’d worn them down the nub, and then he gave me another box and I kept going³.”* (BASS; KIRKHAM, 2011). Ele também brincava com recortes de tesoura fazendo o desenho de pássaros dobrados, que formavam linhas de pássaros depois de recortados e abertos. Mais adiante Saul desenvolveu também uma preferência pela tipografia que pode ter relação com a atividade do irmão que era gravador de lápides. Na infância teve a oportunidade como todo garoto morador de Nova Iorque, de visitar o Museu Metropolitano de Arte e o Museu de História Natural. O contato tão cedo com obras de arte e com as culturas de outros povos, como exemplo os egípcios, são referências que influenciarão o imaginário do artista ao longo de sua

³ Minha primeira lembrança em arte foi com meu pai me dando uma caixa de giz de cera. Havia quarenta e nove cores naquela caixa. E eu as usei para desenhar até chegar no cotoco do giz, e ele me deu outra caixa e eu continuei desenhando (BASS; KIRKHAM, 2011, Tradução Nossa).

carreira. Em casa, por outro lado, por serem judeus, só se falava em iídiche⁴. Saul aprendeu inglês quando começou a frequentar a escola. Esta relação com um idioma diferente pode ter influenciado o artista em sua escolha por usar a tipografia em árabe e em hindi, na abertura do filme em análise.

1936 Formou-se na James Monroe High School no Bronx

Aos dezesseis anos concluiu o ensino médio, já tendo participado como editor de arte da publicação *The Monroe Doctrine* e também do anuário da escola. Nessa época, ganhou dois prêmios da *School Art League of New York City*, medalhas de excelência em design da *Art in Trades Club* e excelência em desenho por *Saint-Gaudens*. Nessa época Saul fazia alguns letreiros para barracas de frutas e para vitrines de lojas para ganhar algum dinheiro. Da mesma forma que na história de Poty, ele acabou sendo descoberto ainda que por acaso. Um observador da *Art Students League de Manhattan* passou por uma dessas vitrines e perguntou ao lojista quem era o criador daqueles letreiros e assim foi oferecida uma bolsa de estudos a Saul Bass. Nesse ponto, novamente as histórias de Saul e Poty convergem pois, Saul comenta neste trecho sobre sua paixão pelas sessões de cinema enquanto era jovem

I worked with my father one summer but I already knew what I wanted to do. A high school friend had an uncle who painted those massive fronts that went up whenever a new movie opened at the Capitol, the Strand, or the Loew's State [...] I couldn't believe you could make a living at art. I decided that was what I would like to do⁵ (BASS; KIRKHAM, 2011, p. 5).

Os pais de Saul gostariam que ele tivesse cursado a faculdade, mas os Estados Unidos nesse período atravessava sua pior recessão econômica, a Grande Depressão de 1929. Essa crise teve grandes consequências durante todos os anos seguintes. Para completar, o seu irmão que ajudava na renda familiar ficou doente

⁴ Iídiche é uma língua da família indo-europeia que foi adotada por judeus na Europa Central e Oriental. A língua é uma composição entre o idioma germânico, escrito da direita para esquerda (ao contrário da escrita ocidental) e usa os caracteres do alfabeto hebraico moderno.

⁵ Eu trabalhei com meu pai no verão, mas eu já sabia o que eu queria fazer. Um amigo da escola secundária tinha um tio que pintava aquelas fachadas enormes sempre que um novo filme estreava no Capitol, no Strand, ou no Loew's State [...] Eu não podia acreditar que você poderia viver de arte. Eu decidi que aquilo era o que eu queria fazer (BASS; KIRKHAM, 2011, p. 5, Tradução Nossa).

com leucemia, e assim os rendimentos de Saul passaram a ser uma parte importante da manutenção daquela família.

Com a bolsa de estudos, Saul passou a poder frequentar uma aula noturna semanal durante seis meses na *Art Students League*. Ele trabalhava durante o dia e em Setembro de 1936 se matriculou na turma “*Layout and Design for Industry*”. O professor era Howard Trafton, um conhecido artista, ilustrador, tipógrafo e letrista cujo trabalho era muito influenciado pelo modernismo europeu. Durante três anos e meio Saul Bass estudou com este professor que mostrou a ele a arte moderna europeia e o design. O maior aprendizado de Saul neste momento, além de conhecer sobre arte, foi aperfeiçoar seu desenho. Trafton insistia muito que o artista precisava dominar a técnica para ser tornar alguém.

Figura 22. Exemplos de desenhos de Saul Bass de 1937.



Fonte: Livro *A Life in Film and Design*.

Intuitively I understood that if I wanted to come to grips with design ... I really had to understand the principles that made fine art work and Trafton gave me that... I learned about Cézanne, Picasso and African sculpture as well as the Renaissance masters and grappled with perspective, form and negative space. He revealed to me the rhythmic patterns that carry the eye from one area of a drawing to another by the arc of a hand, the curve of a cloud. In short, Trafton's class was exactly what I needed at the time⁶ (BASS; KIRKHAM, 2011).

⁶ Intuitivamente eu entendi que se eu quisesse entender de fato o design... Eu realmente tinha que entender os princípios das belas artes e Trafton me deu isso... Eu aprendi sobre Cézanne, Picasso e a escultura Africana tanto quanto os mestres do Renascimento lidaram com a perspectiva, as formas e o espaço negativo. Ele me apresentou os padrões rítmicos que levam o olho de uma área do desenho para outra com o arco de uma mão, a curva de uma nuvem. Em resumo, as aulas de Trafton foram exatamente o que eu precisava naquele tempo (BASS; KIRKHAM, 2011, Tradução Nossa).

Assim como Poty teve em Carlos Oswald seu mestre, Saul encontrou em Trafton aquele que o fez enveredar de forma definitiva pelo universo das artes. Uma diferença que apareceu já de início em relação a estes dois artistas é que Poty se relacionou com as formas e com os contrastes em preto e branco desde o começo de sua vida como artista, enquanto que em Saul, como pode ser verificado na figura apresentada, a cor esteve sempre presente em sua vida. O busto desenhado é parte de um exercício proposto pelo professor para que os estudantes entendessem a perspectiva e a questão das formas no desenho, a partir da obra de algum artista conhecido. Saul escolheu estudar Rubens.

Figura 23. Exemplo de trabalho de Howard Trafton



Fonte: Graphicarts.

<https://graphicarts.princeton.edu/2015/01/04/howard-trafton>. Acesso em 20/11/2017.

O interessante do método de ensino de Trafton é que ele trabalhava com seus alunos tanto a representação quanto o desenho a partir de modelos clássicos, mas também os incentivava a criar formas a partir da distorção do desenho formal. Sua ideia era fazer com que os aprendizes entendessem a base da representação, que pudessem compreender a fundo a imagem que estivessem criando. Em suas palavras *“I don’t try to teach my students to do finished work... I try to teach the fundamentals of art — color, composition, arrangement — and these are the same whether you’re going to make an easel painting or an advertisement”*⁷. (TRAFTON, 2015). Essa ideia de captar a essência das formas e das figuras é uma habilidade que Saul Bass desenvolveu com destreza e foi um dos seus diferenciais mais a frente em sua carreira. Este é mais um ponto de convergência entre sua obra e a arte de Poty, ambos apresentam em suas narrativas uma ligação forte com a essência daquilo que querem dizer.

1938 Trabalhou como paste-up e lettering no departamento de propaganda da Warner Bros em Nova Iorque

Durante o período diurno, Saul trabalhou na criação de cartazes para o cinema. Além dos cartazes, neste início da sua carreira profissional, por volta dos anos 1940, também trabalhou como diretor de arte para a 20th Century Fox, na criação de anúncios que eram exibidos nos filmes de Hollywood. Aqui é possível perceber a determinação do jovem que mesmo lutando para ajudar no sustento da família e impossibilitado de cursar a faculdade, permaneceu estudando como pôde na *Art Students League* e conseguiu a oportunidade de trabalhar com aquilo que gostava. Esta ligação com o cinema percorreu toda a carreira deste artista. Naquele tempo ele passava um longo período no metrô para ir ao trabalho e de volta para casa. Como autodidata usou aquele tempo para continuar seu aprendizado sobre design e publicidade com revistas, histórias em quadrinhos e materiais diversos sobre esses temas. Uma observação é necessária em relação ao cinema. Naquele período, o cinema ainda não explorava a linguagem gráfica para suas propagandas do modo como era feito nas revistas, ou como é hoje em dia, portanto, trabalhar com anúncios publicitários para o cinema era uma atividade considerada como a ralé da

⁷ “Eu não tento ensinar meus estudantes a fazer trabalho concluído... Eu tento ensinar os fundamentos da arte — cor, composição, harmonia — e estão são os mesmos se você for fazer uma pintura em cavalete ou um anúncio publicitário” (TRAFTON, 2015, Tradução Nossa).

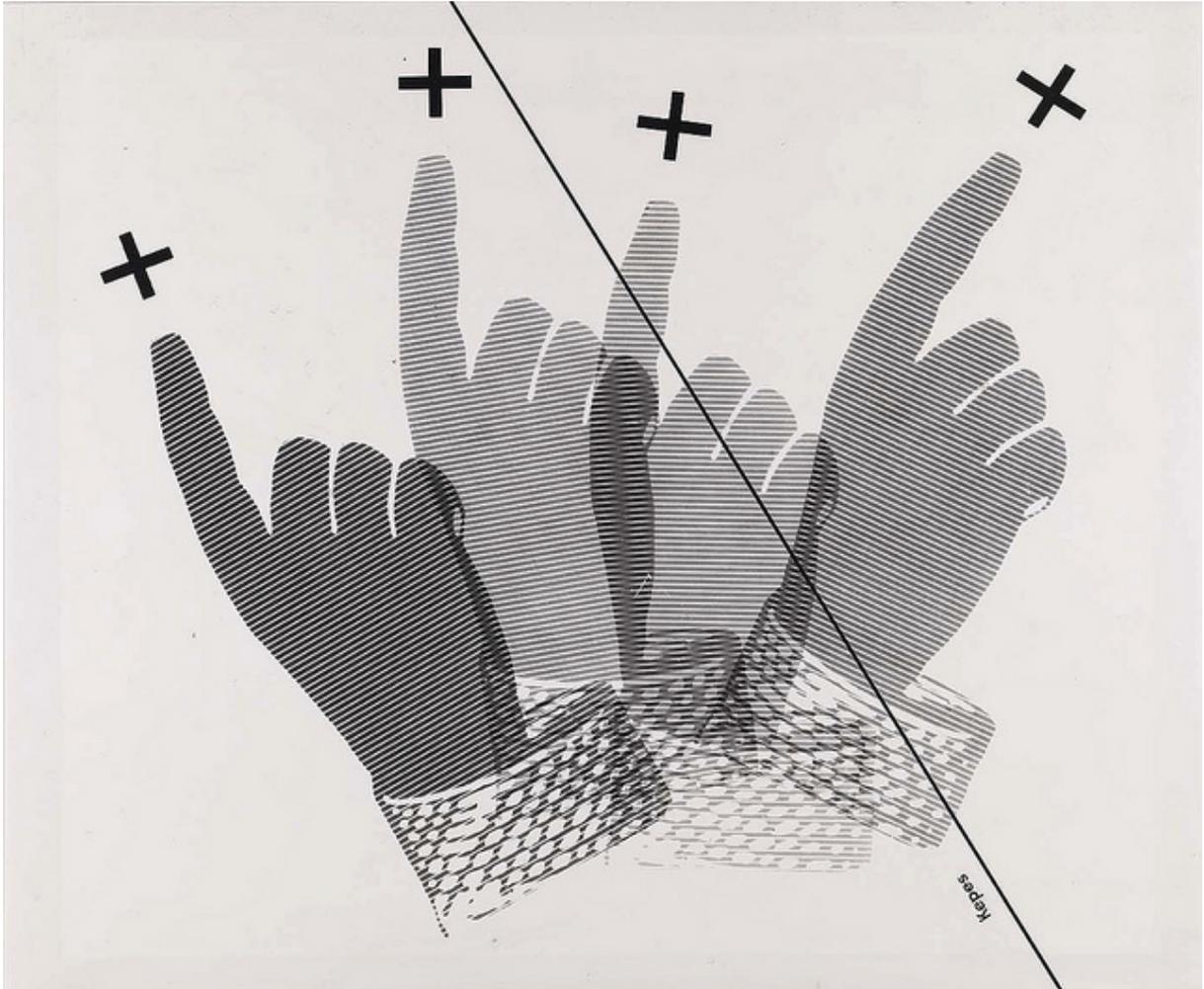
propaganda. Era mais uma atividade de execução do que de criação (BASS; KIRKHAM, 2011).

1944 Frequentou aulas com Gyorgy Kepes no Brooklyn College e trabalhou para Blaine Thompson, agência de propaganda, como diretor de arte.

Saul Bass conheceu o trabalho de Gyorgy Kepes por acaso. Um dia quando passou em uma livraria se deparou com o livro *Language of Vision (1944)* de Kepes. Este livro apresenta conceitos da propaganda americana contemporânea sob forte influência da Bauhaus e do período modernista que contempla o design europeu. Além disso, todos os conceitos relacionados aos movimentos desse período como o cubismo e mesmo teorias como a gestalt estão descritas neste livro. Para surpresa de Saul, o autor do livro que havia sido chefe do departamento da New Bauhaus em Chicago estava lecionando no Brooklyn College.

Gyorgy Kepes foi um pintor húngaro, fotógrafo, designer, professor e teórico da arte. Ele era compatriota e correspondente de László Moholy-Nagy. Este último foi um dos professores da Bauhaus. Kepes e Moholy-Nagy trabalharam juntos na Alemanha antes de Kepes imigrar para os Estados Unidos em 1937 e ser professor da New Bauhaus em Chicago. Neste local o professor foi chefe do departamento de Luz e Cor. Sobre a importância e influência de Moholy-Nagy e da Bauhaus, o tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

Figura 24. Obra de Kepes 'One Integrated Flow of Production from the Early Series'. Smithsonian Art Museum, Washington DC, 1940.



Fonte: VISUALITY, The Practice & Art of Thinking dsmartins.com/2014/08/25/gyorgy-kepes-a-highly-influential-unknown. Acesso em 29/11/2017.

Quando Saul descobriu que ele estava ensinando na cidade, matriculou-se imediatamente em sua disciplina. Este é um momento chave na trajetória e na obra de Saul Bass. Ele foi amplamente influenciado pelo professor e deixou de ser um apreciador do modernismo para ser um criador de obras que vão dialogar com este período. É evidente que Saul já havia sido apresentado aos pintores modernos e conhecia as bases da representação por sua ligação com Howard Trafton, mas foi naquele momento que o artista compreendeu em profundidade as questões-chave dessa forma modernista, especialmente em sua conexão com o design. Kepes ensinou a ele sobre as tensões visuais, como algumas combinações de elementos as produzem e que na visão daquele professor seriam uma linguagem universal da visão. Desta forma, em qualquer universo que esses conceitos fossem aplicados o

resultado seria amplo e promissor, algo característico do pensamento da Bauhaus, a universalização e o funcionalismo. Como os fundamentos da escola alemã estavam ligados à Gestalt, Saul aprendeu com este professor as dimensões da composição relacionadas ao equilíbrio, o contraste, a unidade e assim por diante (BASS; KIRKHAM, 2011).

A ligação de Saul com o cinema e a possibilidade de transgredir em suas criações naquela linguagem em parte são influência de Kepes. Ele acreditava que o design gráfico e as imagens em movimento poderiam ter um papel maior na transformação da sociedade porque ambas eram áreas que estavam menos vinculadas à tradição. Como essa era uma atividade ainda em formação, Saul obteve o espaço que precisava para suas experimentações.

Deste período em diante, o trabalho do artista mudou consideravelmente, principalmente em relação ao uso de imagens conceituais para expressar suas ideias e também quanto à composição. O sintetismo já era uma de suas características, no entanto, como pode ser visto na figura 25, ele foi ainda mais contundente depois desta influência.

Figura 25. Cartaz de propaganda para a Tylon Cold Wave.

OKAY, YOU CAN GET DOWN NOW, GERTRUDE . . .

We were thinking how to show you the kind of absolute control you get with Tylon, and in walked Gertrude. We'd forgotten the appointment. She hadn't, of course. You know how it is with elephants. We persuaded her to demonstrate what we mean. Cost us a few bales of hay, but it seems worth it. • Absolute control and perfect balance in all Tylon cold wave solutions—that's gospel. (Okay, you can get down now, Gertrude.) That's what keeps its popularity soaring. • That, plus the fact that you can give three Tylon cold waves in the time it takes for two others. Makes it nice for everybody. Speed . . . simplicity . . . absolute control. Just what you're looking for, isn't it? (Okay, you can get down now Gertrude!) • And that reminds us, big things are happening at Tylon. More excitement than a circus! George Barrie came over as vice-president and general manager, and John Zerbo joined us as technical director in charge of product development. (Gertrude, get down will you—the performance is over!)

Tylon COLD WAVE • contains genuine TYO

Tylon Products, Inc., 251 E. 139th St., N. Y. 51, N. Y.

Fonte: Livro A Life in Film and Design, 2011.

Neste anúncio de Saul para a Tylon Cold Wave fica evidente a mudança em seu estilo para uma aproximação com o design expresso pela Bauhaus. A composição apresenta elementos simples e uma mensagem clara. O que é interessante é que esta é uma propaganda de produto para os cabelos. O artista criou nessa peça uma relação entre texto e imagem, onde a imagem ganha seu significado completo a

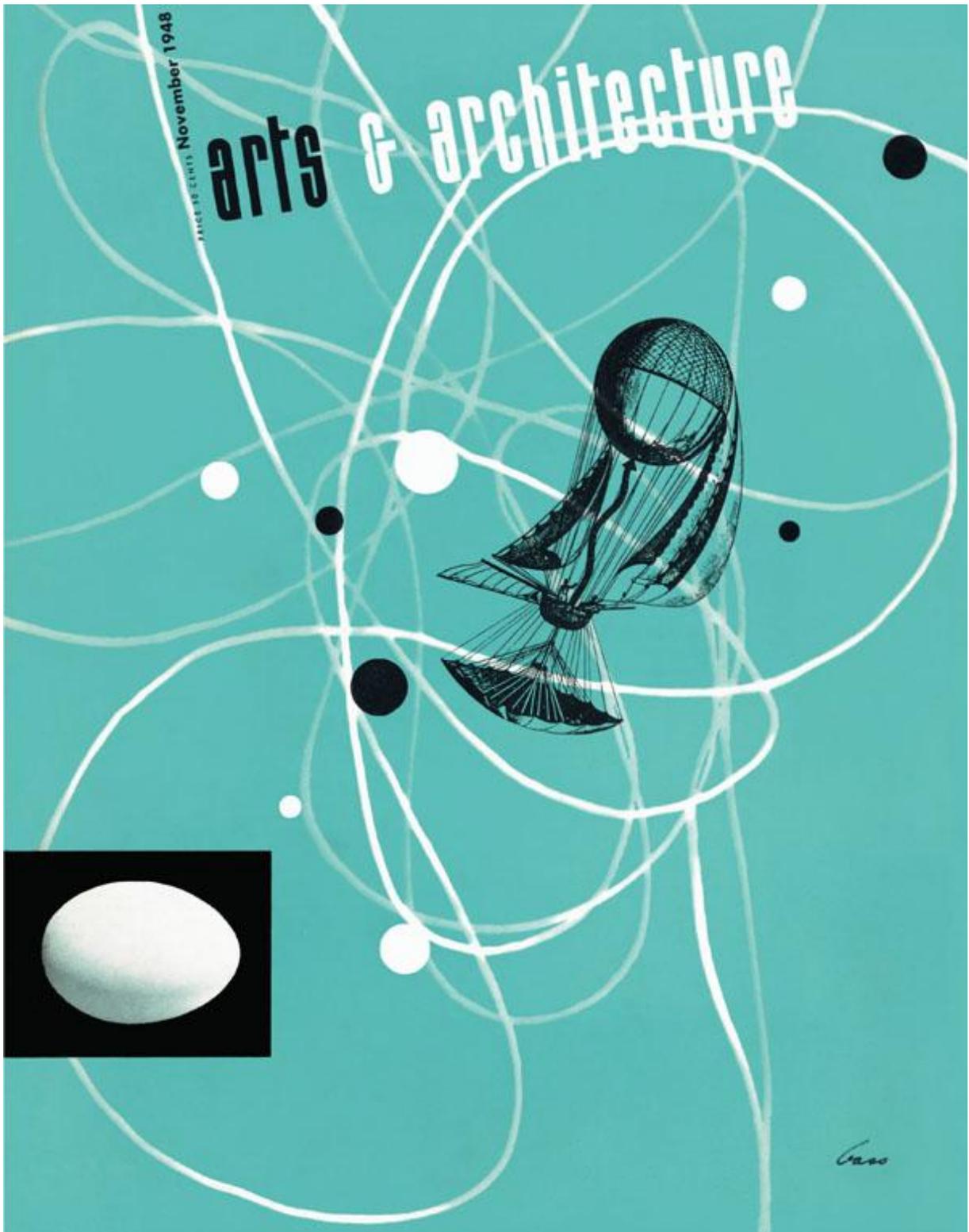
partir da compreensão do texto do anúncio. Este é um vínculo importante que surge no trabalho deste artista como um reflexo do seu aprendizado com o professor Gyorgy Kepes.

1946 Mudou-se para Los Angeles e trabalhou como diretor de arte e designer para a Buchanan and Company

Saul foi indicado pelo colega Paul Radin, do mesmo escritório que trabalhava em Nova Iorque, para a Buchanan em Los Angeles. Ele conseguiu o trabalho e ganhou um aumento considerável em sua remuneração. Neste período, trabalhou como diretor de arte na criação de cartazes e propagandas para os filmes fabricados em Hollywood. A Califórnia era uma promessa para jovens designers naquele momento histórico. Os filmes estavam em uma crescente de produção e a região tornava-se um pólo promissor para as artes e para a indústria criativa. Em Los Angeles, Saul conheceu tantas pessoas famosas quanto possível e começou a realizar seu sonho de criança de trabalhar no mundo dos filmes. Ele conheceu inúmeros produtores e diretores de cinema e foi trabalhar com vários deles nas campanhas dos filmes e seus anúncios publicitários. A rede de relações que se estabeleceu ao redor de Saul Bass condiz do mesmo modo que foi discutido na história de Poty com o capital social (BOURDIEU, 1980). Desde suas aulas com Trafton até sua ida para Los Angeles e também posteriormente, suas redes de relacionamento são o meio utilizado por este artista para desenvolver-se e chegar nos lugares que o transformaram em uma das figuras mais importantes do design e do cinema americano.

Em Los Angeles era editada uma revista, referência para os artistas modernos americanos, chamada *Arts & Architecture*. Nela, apareceram os trabalhos de Charlie Eames, Greta Grossman, Garret Eckbo, Peter Voulkos, Gertrude Natzler, Mies van der Rohe, Gyorgy Kepes, Moholy-Nagy entre outros. Esta revista foi uma influência para os artistas daquela geração e tratava de assuntos como arte, arquitetura, design, fotografia, cinema e dança. Mais tarde, em 1948 quando Saul já havia conquistado maior reconhecimento na região ele foi convidado a produzir a capa da edição de Novembro daquela revista.

Figura 26. Capa da Arts & Architecture de Saul Bass, 1948.



Fonte: Modernica Blog. <http://archive.blog.modernica.net/category/art/page/15>. Acesso em 08/12/2017.

Nesta capa, Saul informa que sua ideia apresentada para a revista foi debater as formas que representam o conflito do ser humano. O ovo seria uma 'máquina natural' que simboliza não apenas a ordem, mas também o propósito de

crescimento, enquanto que a ‘máquina de ar’ (balão de ar quente) sugere o esforço ou a luta do ser humano em passar aos novos estágios do seu próprio desenvolvimento. (BASS, KIRKHAM, 2011, p.14). Aqui, como nas obras anteriores deste período de Saul, fica muito evidente sua característica de apresentar elementos conceituais em sua criação. O artista produz estéticas com um nível de subjetividade, não entregando sua mensagem de forma direta. Cabe ao espectador observar e interpretar suas proposições, a partir de pistas, que não necessariamente condizem com a intenção do autor. A interpretação de uma imagem depende de muitos fatores que não necessariamente dialogam com a vontade do criador. Nesse caso, sem esta informação dada, seria mais complexo definir a função desses objetos apresentados na capa da revista. Não seria impossível, mas provavelmente o sentido atribuído a eles seria divergente.

Enquanto trabalhou na Buchanan, Saul fez campanhas para inúmeros jornais, revista e filmes. Tornou-se ainda mais conhecido no mercado e trabalhou com diversos diretores de filmes, até mesmo com Charlie Chaplin. Alguns dos filmes que foram feitos com a colaboração de Saul nesta companhia são *Champion* (1949) — dirigido por Mark Robson, mesmo diretor do filme *Nine Hours to Rama* —, *Cyrano de Bergerac* (1950), *Death of a Salesman* (1951), *The Sniper* (1952) entre outros. No entanto, o trabalho de Saul nesta companhia mudou seu perfil profissional de criativo para administrativo. Ele corria atrás de fornecedores, ligava para produtores e diretores em vez de desenvolver suas ideias no papel como sempre planejou. A primeira tentativa de resolver isso foi sair deste lugar e trabalhar em outro escritório, de Howard Hughes. Rapidamente Saul descobriu que seu trabalho seria produzir o que era solicitado pelo diretor, tido como um excêntrico, sem quase nenhuma liberdade criativa, como na maioria dos trabalhos de um empregado. Assim, tomou a decisão de abrir seu próprio negócio (BASS; KIRKHAM, 2011).

1952 Abriu seu próprio escritório de design

Saul negociou com a RKO, empresa que era cliente do escritório onde trabalhou anteriormente e aceitou usar o espaço e a estrutura da empresa em troca de duas campanhas anuais. De lá, ele percebeu que essa ideia de usar o espaço da empresa para trabalhar era uma questão menor e que o melhor era ter sua independência. Decidiu trabalhar em casa, um período que se estendeu até 1956

quando conquistou seu próprio escritório. Nesse mesmo ano ele contratou Elaine Makatura como sua assistente. Ela, pela proximidade de ideias e pelo talento acabou desenvolvendo junto com Saul a maior parte dos projetos de sua carreira daquele momento em diante. Eles casaram-se em 1961.

*Going independent in 1952 proved to be one of the most important career moves Saul ever made. In the decade after he established his own office, he undertook a greater variety of work than probably any other graphic designer in the United States at that time.*⁸ (BASS; KIRKHAM, 2011, p.29).

No campo do design, Saul ficou muito conhecido por marcas e identidades visuais que fez para a indústria e para grandes empresas. Sua principal característica era o grau de abstração e simplicidade que conferia aos símbolos. Por outro lado seus desenhos davam uma indicação direta da ideia que ele queria transmitir, contando ao cliente o que é a empresa e quais os seus valores. As marcas criadas por Saul duraram em torno de trinta e quatro anos em média. Este é um longo prazo se considerada a velocidade e constância nas mudanças que atingiram o universo da comunicação e do design nos últimos quarenta anos. Algumas marcas até hoje estão vigentes, como no caso da Kosé Cosmetics (1959), Warner Communications (1972) e Geffen Records (1980). Em parte, essa longevidade está ligada ao processo de trabalho de Saul, que criava às vezes centenas de esboços para uma única marca. Além disso, essa atemporalidade também se deve a visão do artista que, não era muito ligado ao estilo vigente. Ele tinha um compromisso de usar sua habilidade para criar imagens que fossem referenciais, que transmitissem a essência da marca, que não fossem temporárias. Outras marcas bastante famosas do artista são United Airlines, Minolta e Bell.

⁸ Ficar independente em 1952 se provou um dos passos mais importantes da carreira que Saul fez. Nesta década depois de estabelecer seu próprio escritório, ele assumiu uma grande variedade de projetos que provavelmente nenhum outro designer gráfico teve nos Estados Unidos daquele tempo (BASS; KIRKHAM, 2011, p.29, Tradução Nossa).

Figura 27. Marcas famosas criadas por Saul Bass.



Fonte: Design Culture. designculture.com.br/saul-bass-designer-cineasta-e-revolucionario. Acesso em 04/12/2017.

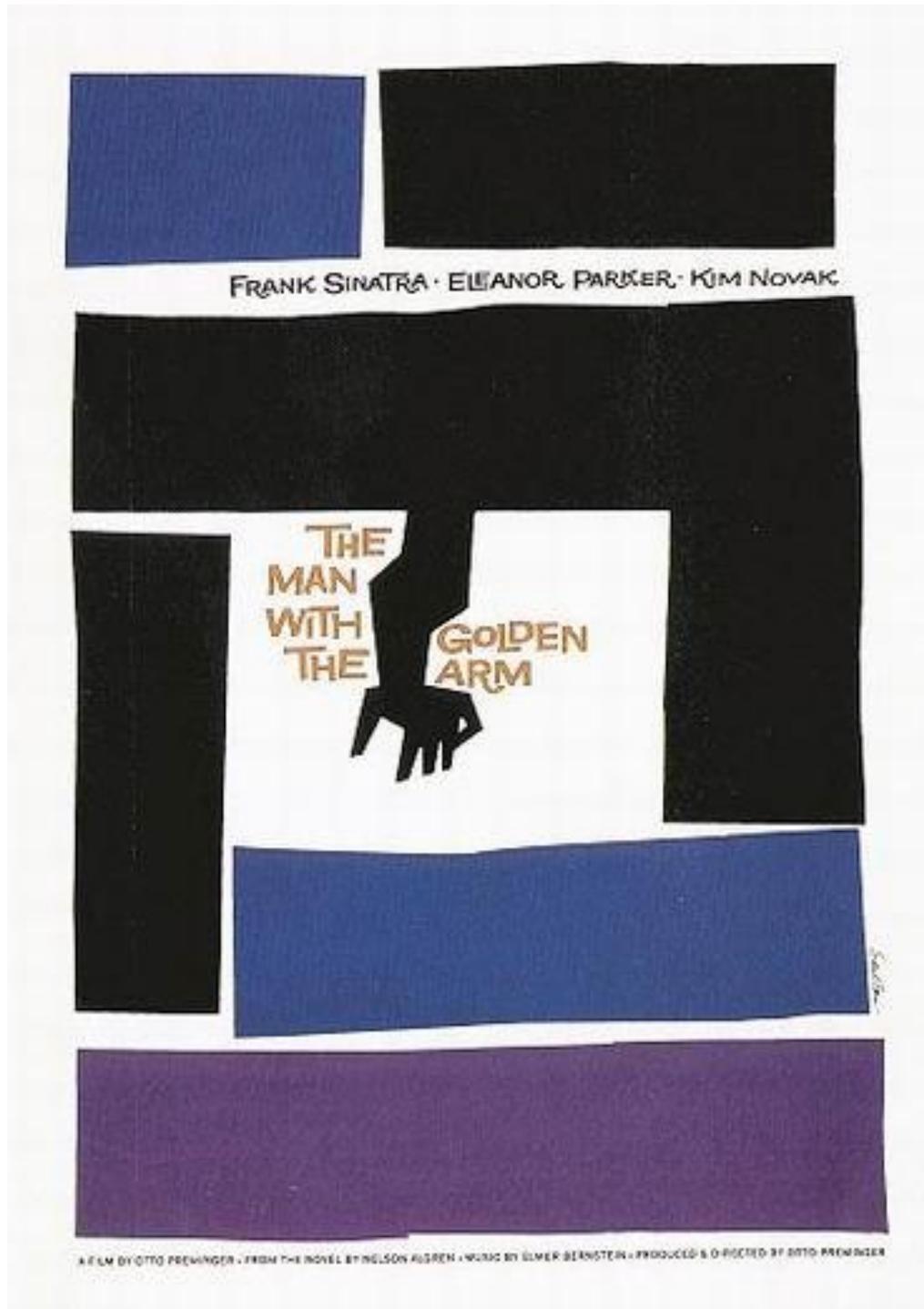
Uma característica de Saul é que ele trabalhou com design, propaganda, arquitetura, cinema e outras áreas ao longo de sua carreira. Ele nunca dedicou um período apenas para o cinema ou para o design, por exemplo. Assim, as datas neste contexto estão relatadas de acordo com a importância de alguns eventos. Contudo, mesmo depois de muito famoso pelas aberturas de filmes, ele continuou desenvolvendo identidades visuais para grandes empresas e para organizações sem fins lucrativos.

1955 Criou a abertura para o filme *The Man With the Golden Arm*

Este foi o filme que confirmou a entrada definitiva de Saul no universo cinematográfico. Pouco antes disso, ele já havia criado uma abertura para o filme *Carmen Jones* (1954). Mas, foi neste filme que ele conseguiu criar pela primeira vez uma abertura que lançava mão de gráficos e que apresentou o estilo mais característico do artista nesta linguagem. Algo que aparece nesse filme e que marcou a carreira do artista foi a associação entre a ideia criada para o cartaz, a

abertura do filme e a narrativa do próprio do filme. Há um nível de simplificação e de abstração da história a ser contada e uma transformação dela em elementos gráficos que fizeram parte deste estilo criado por Saul Bass.

Figura 28. Poster do filme *The Man With the Golden Arm*



Fonte: Techtudo.

techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/05/saul-bass-e-homenageado-por-doodle-animado-do-google.htm

Acesso em 20/03/2016.

No caso do filme *The Man With The Golden Arm*, o artista estilizou o braço do personagem principal que é um usuário de heroína e o associou às barras que na abertura aparecem primeiro e são distorcidas para se transformarem nesse braço. É como se o braço não tivesse um corpo e como se essa configuração ou desfiguração se relacionasse com o que passa um usuário daquela droga. A questão principal em relação a essas criações de Saul é justamente a qualidade de, a partir do uso de outros elementos compositivos, sintéticos, gráficos, mostrar a ideia do que será revelado na narrativa do filme. Sua composição não conta a história em si, mas ao mesmo tempo, conta a partir de uma narrativa visual a essência da história

*In the early 1950's, Saul found new levels of confidence and his work increasingly gave way to a more distinct personal style. Placing an increasing emphasis on bolder and more symbolic forms, as well as narrative and emotional content, he searched less for universally applicable formulae and relied more on his own instincts. Traces of earlier influences resurfaced as his designs moved more to dramatically simplified forms, flat color, single image and minimal text seen in the early twentieth-century German posters that he had admired in his youth*⁹ (BASS, KIRKHAM, 2011, p. 34).

Outro ponto interessante, é que a partir deste filme Saul fez além da abertura e do cartaz, todas as suas peças promocionais desde papelaria, propaganda nos cinemas, trailer para tv, anúncios de jornal, capa de cd (trilha sonora) e até mesmo layout para o cartão do metrô com a identidade do filme. Isso até acontecia antes, mas não a partir de um elemento gráfico, que neste caso é a mão que figura o cartaz e a abertura do filme. Toda a propaganda até então era feita com as fotos dos protagonistas ou com alguma cena do filme. É aqui que a virada no trabalho do artista aconteceu. Além de trazer elementos modernos, como o uso de gráficos muito simples e com um grande grau de sintetismo, seu trabalho apareceu como um novo significante e como um meio de divulgação do próprio filme, algo inexistente até Saul.

⁹ No início dos anos 1950, Saul encontrou novos níveis de confiança e seu trabalho progressivamente deu lugar a um estilo pessoal mais distinto. Colocando uma ênfase em formas simbólicas e mais arrojadas, ele procurou menos por fórmulas aplicáveis de maneira universal e confiou mais nos seus próprios instintos. Traços de influências anteriores reapareceram nos seus projetos que se moveram mais dramaticamente para formas simples, cor plana, imagem única e texto mínimo que aparecem em cartazes alemães do início do século XX e que ele admirava em sua juventude (BASS, KIRKHAM, 2011, p. 34, Tradução Nossa).

É possível observar até aqui que Saul já no início de sua trajetória no cinema será influenciado pelos conceitos da Bauhaus, a referências do Cubismo, ao Minimalismo, ao trabalho de Matisse e de certa forma ao expressionismo. Evidente que Saul não aderiu à abstração completa, pois em seu trabalho como designer não era essa a sua busca. Seu intuito continuou sendo a comunicação com o público a partir de elementos que pudessem ser transmitidos a partir de uma narratividade. Contudo, de algum modo, ele dialoga com o expressionismo, no sentido em que suas aberturas não mostram a realidade como ela é ou como poderia ser captada, mas sim em uma visão de essência e, principalmente, em uma visão do artista, ou seja, o seu conteúdo é que aparece nessas obras, a sua leitura da realidade. Esta é uma característica do expressionismo. Vale lembrar que aqui o sentido dado ao expressionismo não é o de um movimento, mas de uma arte que se contrapõe ao que foi o impressionismo, em relação a sua busca por retratar a realidade de forma objetiva. Este ponto conecta o trabalho de Poty e de Saul em meu modo de ver, pois, apesar das narrativas de Poty serem mais diretas, com a ideia de narrar uma história a partir dos próprios personagens apresentados e do que o artista queria comunicar com isso, Saul também se vale desse tipo de forma narrativa. Essa é uma convergência possível entre a obra desenvolvida por estes dois artistas, Poty e Saul. No entanto, ao usar outros objetos e formas que se relacionam com a história a ser contada, Saul não mostra o objeto representado de forma direta. Isso é uma diferença entre estas obras, contudo essa conexão existe, a partir do uso de formas diferentes.

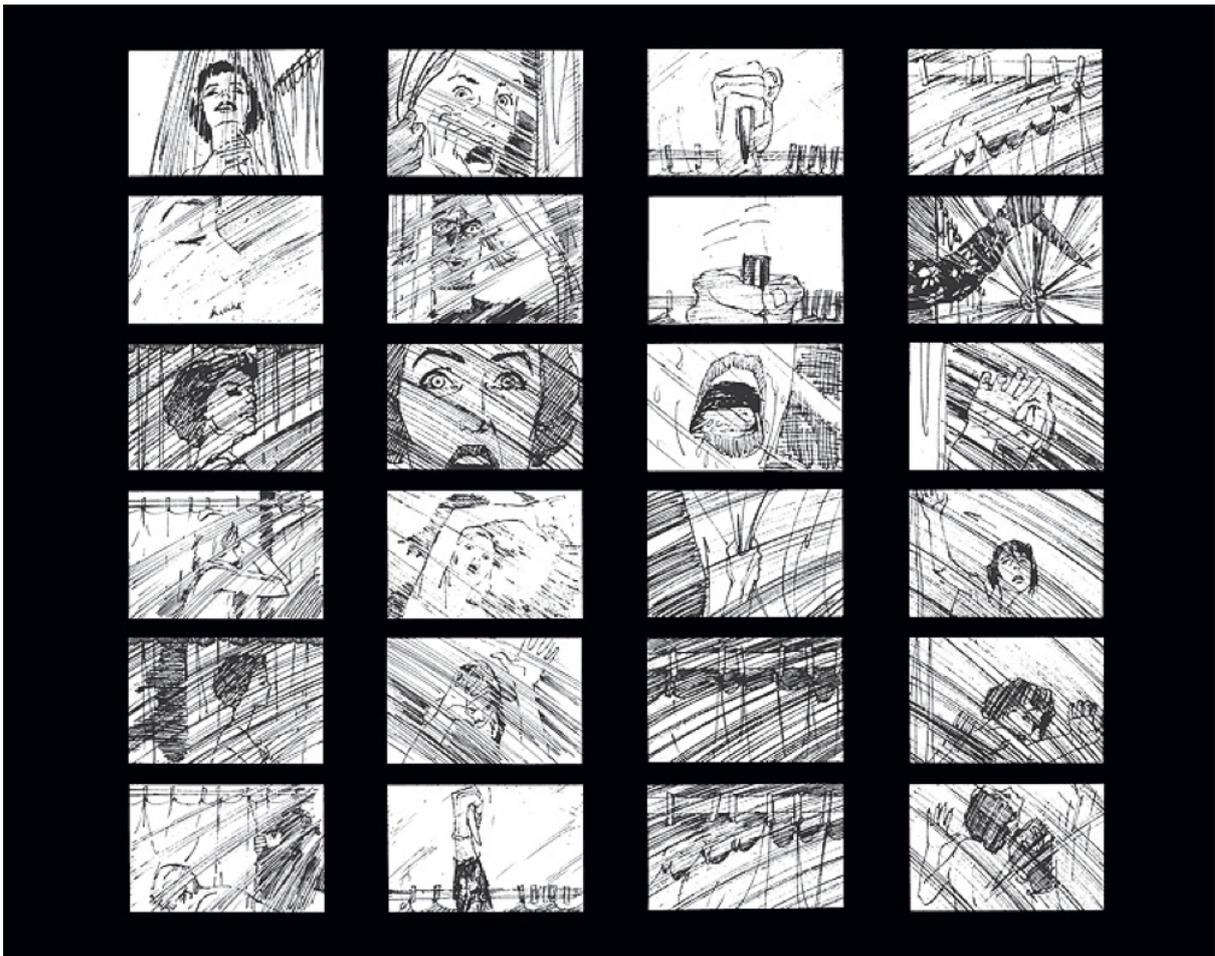
A ideia de Saul nessa fase do seu trabalho era criar cartazes e aberturas de filmes que explorassem a imaginação do observador, que conectassem a sua obra com o tema expresso no filme de forma mais significativa. Ele não queria se comunicar a partir de uma forma direta vigente na época, por exemplo, com o emprego da fotografia do protagonista no cartaz.

1960 Trabalhou com Alfred Hitchcock no filme Psycho (Psicose)

Além da abertura dos filmes e do trabalho de design e publicidade que Saul já havia ficado famoso por criar, nesse filme o artista foi ainda mais longe, ao influenciar Hitchcock na gravação de uma cena que entrou para a história do cinema. A cena

do assassinato da personagem durante o banho foi gravada de acordo com um *storyboard* criado por Saul Bass. A sua ideia inicial era que não houvesse sangue na cena principal do assassinato e que a partir de operações de montagem fosse sugerido que a personagem foi esfaqueada. No entanto, como o estilo de Hitchcock era completamente diferente desse proposto por Saul, houve alguma interferência do cineasta. Ainda assim a cena foi gravada seguindo aquele *storyboard*.

Figura 29. Storyboard para cena do banho em Psycho (Psicose).



Fonte: Cities Design. <http://zc.com.sa/wp2/wp-content/uploads/2014/10/181.png>.

Acesso em 01/08/2017.

Nesse momento, Saul que já estava trabalhando com cineastas famosos passou também a interferir além de suas aberturas e cartazes, na estrutura de algumas cenas dos filmes. Isso se deve a visão que o artista possuía e sua ligação com a complexidade dos projetos em que atuou, não se limitando apenas ao que foi contratado para criar. O artista sempre procurou entender o todo, o conjunto da obra, e para isso frequentava os *sets* de gravação e acompanhava tudo o que

conseguia dos filmes para desenvolver sua arte. Nesse caso, Hitchcock já estava gravando essas cenas a partir de outra ideia, e Saul ao final de um dia de gravações pediu aos atores para permanecerem no *set* e refez a gravação seguindo seus rascunhos. Depois, pediu ao montador que trabalhava para aquele cineasta montar a sequência a partir das suas ideias e mostrou ao diretor, que aceitou a sugestão. Durante um tempo o crédito não foi dado a Saul, mas posteriormente Hitchcock assumiu o trabalho criado por este artista.

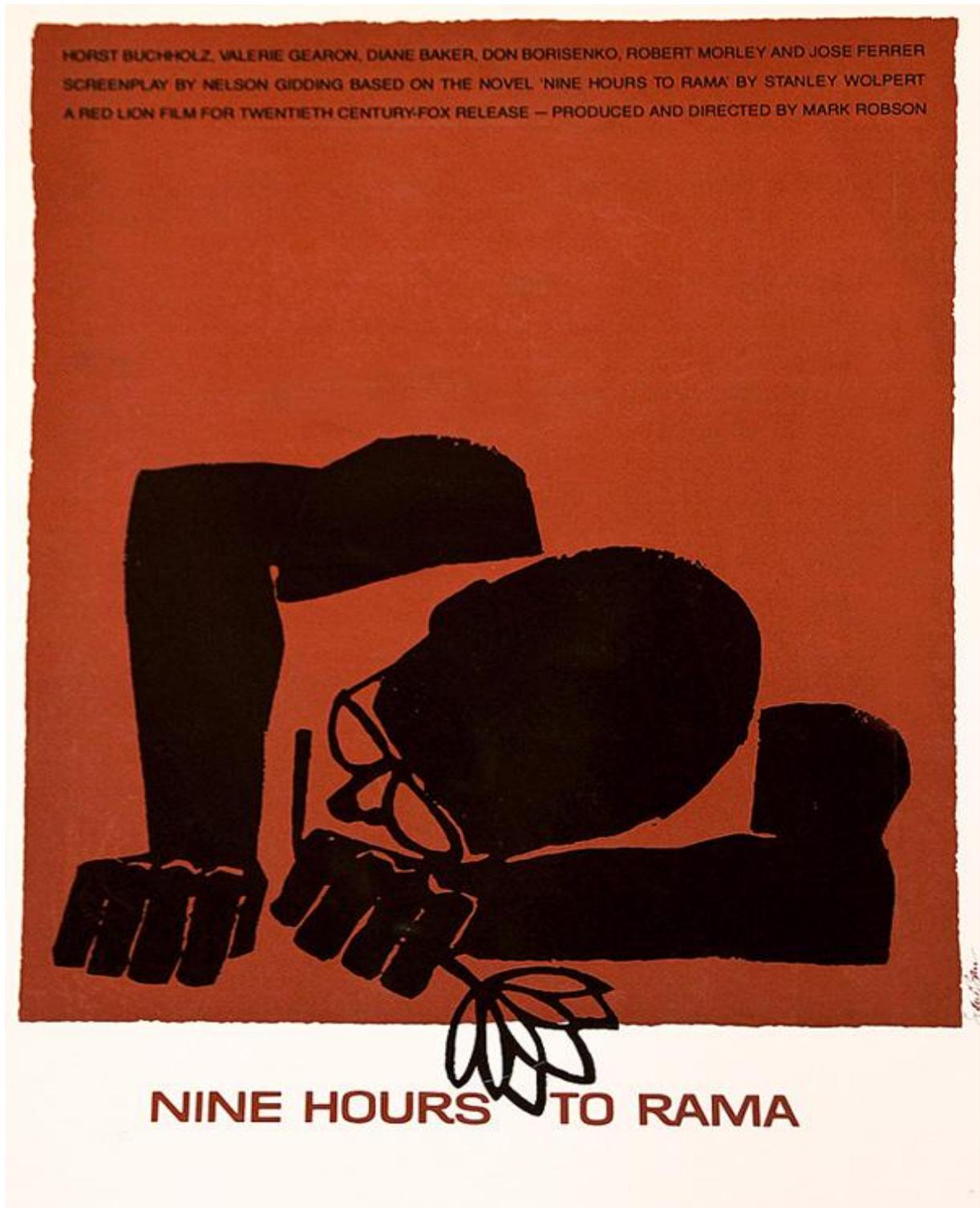
1963 Criou o cartaz e a abertura para o filme *Nine Hours to Rama*.

Esta é a obra de Saul Bass que será analisada nesta reflexão. Tanto o cartaz quanto a abertura deste filme. *Nine Hours to Rama* é uma obra de ficção, produzida naquele ano. Nela, o artista trabalhou novamente com o diretor Mark Robson, mas agora sem o intermédio de nenhum escritório ou agência como no passado. Este é um filme anglo-americano, que conta a história das horas que antecedem o assassinato de Mahatma Gandhi. Uma parte dele foi gravada na Inglaterra e a outra parte na Índia. Produzido no formato 35 mm e em cores, o filme contou com um orçamento de 3,6 milhões de dólares e sua duração é de 124 minutos. Destes, aproximadamente 3 minutos fazem parte da abertura criada por Saul Bass. Para criação desta abertura, Saul viajou com Mark para as gravações e foi na Índia que sua inspiração para a abertura deste filme surgiu.

Eles estavam no *set* de gravações em uma das cenas do filme que se passava em um bar indiano. Ao ouvir a música da banda que tocava neste local, Saul imediatamente percebeu que aquele poderia ser o tipo de som que funcionaria para a sua abertura. Os músicos tocavam uma *raga*¹⁰ indiana. Ele então pediu que eles tocassem de improviso por uns 10-15 minutos e dali saiu a trilha sonora para a abertura deste filme. O que o artista não percebeu, no entanto, e que foi se dar conta anos mais tarde é que um dos músicos que tocava na banda era Ravi Shankar.

¹⁰ Raga, que em sânscrito significa cor ou paixão, é um conjunto de normas que permitem a construção de uma composição ou de uma improvisação na música clássica da Índia, Bangladesh e Paquistão. A composição da raga é baseada em uma escala, ascendente ou descendente, com um conjunto de notas que a partir de uma ordem típica, aparece nas melodias. Na Índia, a raga é considerada um gênero musical.

Figura 30. Cartaz do filme *Nine Hours to Rama*, 1963.



Fonte: FlavorWire. flavorwire.files.wordpress.com/2011/10/saul-bass-1963-nine-hours-to-rama-movie-poster.jpeg. Acesso em 10/03/2016.

A escolha desta obra para análise está ligada a um dos conceitos em debate nesta pesquisa. No filme *Nine Hours to Rama*, Saul utiliza a abertura e o cartaz para

discutir sobre o tempo, mostrando diferentes formas de percepção e de apropriação sobre o mesmo.

1964 Foi reconhecido como *Honorary Royal Designer for Industry* pela *Royal Society of Arts* de Londres

1968 Criou o curta-metragem *Why Man Creates*

Este filme foi feito pelo artista em conjunto com o roteirista Mayo Simon. Com duração de 20 minutos, o filme tem como tema a própria criatividade. De acordo com Kirkham (2011) esse é o curta-metragem com maior premiação da história (mais de 30 prêmios) e também com o maior número de impressões vendidas (*posters*). Ele ganhou o Oscar em 1969 como melhor filme-documentário em curta-metragem nos Estados Unidos.

Saul Bass também ganhou outros prêmios pelos filmes *Searching Eye* no Festival de Veneza, um Hugo de Ouro no Festival de Chicago com o filme *From Here to There* e uma indicação ao Oscar com o filme *The Solar Film*. Entre os anos 1970 e 1996 Saul continuou trabalhando ativamente em filmes e em seu escritório de design, produziu com Martin Scorsese (*Vertigo*, *Cape of Fear*, *The Age of Innocence* e *Casino*) e com outros cineastas. No entanto, para este recorte histórico os trabalhos apresentados já apresentam as dimensões da sua obra e o modo como Saul se tornou reconhecido pelo seu talento no design, na arte e no cinema.

1977 Entrou para o Hall da Fama do *New York Directors Club*

1981 Foi premiado com medalha de ouro pelo *American Institute of Graphic Arts* (AIGA)

1996 Faleceu dia 25 de Abril em Los Angeles.

Nas obras de Saul Bass escolhidas para análise, a simplicidade apresentada é sua maior marca. No entanto, apesar do sintetismo atingido pelo artista, os significados e as mensagens de suas imagens não são menos comunicativas por serem minimalistas. A ideia dele era fazer com que as pessoas pudessem, a partir de um número mínimo de elementos, refletir sobre aquilo que é apresentado a partir do seu próprio imaginário e dali tornar possível a construção de novas percepções sobre o assunto. O uso do design gráfico como meio para criação das suas narrativas seja para os cartazes, seja para as aberturas dos filmes ajudou no desenvolvimento do próprio design, como área de atuação, ao ampliar as possibilidades do seu uso e ainda criou uma linguagem alternativa modificando a relação dos espectadores com os filmes.

De acordo com Bass e Kirkham (2011), historiadora que conviveu com o artista, ele era um excelente contador de histórias. Esse ponto converge com a biografia de Poty, que não por acaso também era. Ambos se valeram da visualidade para contar suas ideias, questões e proposições. Outro ponto de convergência está ligado ao mundo da leitura. Nesse levantamento, eles se demonstraram grandes leitores e

essa qualidade apareceu em seus trabalhos. Seja na forma de referências, seja na forma de entendimento sobre a realidade e conversão desta em linguagem expressiva.

Uma questão sobre a personalidade de Saul Bass que deve ser ressaltada é que ao longo de sua carreira, ele se importava com o tipo de produto que desenvolvia e colocava na mídia. Ele reprovava e recusava trabalhar em materiais que incentivassem a segregação entre as pessoas ou o uso de apelo sexual para aumentar as vendas. Como mencionado anteriormente, sempre atendia as pessoas que o procuravam para fazer projetos de design para eventos sociais ou de caridade. Este ponto aproxima o perfil de trabalho dos dois artistas, pois, Poty também era generoso com as pessoas e usava da sua arte para atender esse tipo de objetivo.

Uma curiosidade sobre Saul Bass é que ele foi professor de George Lucas na University of Southern California (USC). Lucas em um relato comenta sobre essa característica mencionada e sobre a visão do artista “*One of my first mentors, Saul believed in me when I was a student, pushing my work when others were not interested. His extraordinary vision and creative talents left their unique imprint on me*¹¹” (LUCAS, 2011).

Após contextualizar sobre a vida deste artista e apresentar suas principais obras e influências, segue a reflexão sobre a imagem apresentada no cartaz e na abertura do filme *Nine Hours to Rama*.

A primeira imagem apresentada desta obra é o cartaz. Nele aparece o personagem Gandhi com uma flor na mão. Esse personagem está em uma posição que indica que ele esteja caído, portanto, em uma situação mais vulnerável devido a sua postura corporal. Ao ligar sua imagem com o enredo do filme, é possível conectar esta imagem a Gandhi e imaginar que ele está nesta situação porque levou um tiro. Esse é um primeiro indício do trabalho do artista em traduzir para outra linguagem a narrativa do filme. Claro que Saul propôs essa ligação considerando que primeiro o

¹¹ Um dos meus primeiros mentores, Saul acreditou em mim quando eu era estudante, apoiando meu trabalho quando outros não estavam interessados. Sua visão extraordinária e talento criativo deixaram uma impressão única em mim (LUCAS, 2011, Tradução Nossa).

espectador verá o cartaz e na sequência o filme, portanto a interpretação de que se trata de Gandhi só virá depois de assistir a sequência e não de imediato apenas visualizando a imagem no cartaz. Apresentado em duas cores (preto e laranja) traz também uma tipografia com o nome do filme. A ligação da tipografia com a imagem será melhor detalhada no capítulo sobre a representação. Entretanto, já é possível considerar aqui a tipografia como uma parte da imagem, uma vez que ela está relacionada ao que é apresentado, não estando ali apenas para mostrar o título daquele filme. Saul usa esse recurso de maneira sistemática em sua obra desde a influência que obteve nas aulas com Gyorgy Kepes.

Figura 32. Relógio. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

A outra imagem em questão é a abertura do filme. Já no começo da sua abertura, o artista apresenta uma tipografia em árabe como indício temático do que será apresentado. Ao sobrescrever esta tipografia com uma fala de Gandhi, uma possível interpretação sobre esta imagem é que a filosofia deste líder estava sendo imposta em relação a alguns povos que viviam na Índia, mais especificamente os muçulmanos, em relação à Índia dos povos que foram colonizados pelos britânicos. Depois disso, o artista mistura a imagem da tipografia em hindi, árabe e inglês seguindo para a imagem do relógio (figura 32). Essa mistura visual de caracteres pode ser relacionada à mistura de culturas que ocupavam o mesmo espaço na Índia daquele momento. Da visualização do relógio em diante até a exibição das rodas de um trem, há uma variação entre as suas partes externas e internas. Essa mudança de planos e a associação com o tempo mostra conexão com um tipo que imagem

conceitual que não apresenta personagens, por exemplo. Interessante observar que o artista optou na abertura por apresentar o trem como parte da sua narrativa. Entre as imagens e histórias possíveis, que fazem parte do enredo do filme, ele associou esta forma a algo que considerou importante exibir. Esta é uma conexão com sua memória de infância e imaginação que podem ter influenciado sua escolha temática e criativa. Outra escolha de Saul Bass foi mostrar o relógio, em determinado momento da abertura, com o ponteiro dos minutos marcando o número 12. Existe nesta escolha uma referência explícita ao personagem do assassino que em determinado momento do filme ajusta seu relógio para as 9 horas, acertando o ponteiro dos minutos na mesma posição mostrada na abertura do filme. Deste modo, fica mais evidente a maneira como este artista está trabalhando com a representação, se valendo de alguns índices de analogia para criar uma atmosfera para o filme. A representação acontece, como no cartaz, sem que se conte propriamente a história do filme, ao mesmo tempo em que é ampliada a noção que dela se tem, a partir das imagens que são empregadas.

A imagem que Saul apresenta com esta abertura é a visão do assassino, que está em um intenso processo de planejamento deste crime, que se desenrolará na trama. O universo deste relógio, suas engrenagens e mecanismos mostram de forma objetiva essa mecânica precisa que é necessária ao assassino para execução do seu trabalho. Saul utiliza imagens fotográficas estáticas das tipografias e imagens fotográficas em movimento para mostrar o relógio e o *raccord*¹² deste com a roda do trem.

Neste ponto, é possível diferenciar a imagem apresentada por Saul Bass e por Poty Lazzarotto. Enquanto Saul usa no cartaz uma linguagem que se aproxima da gravura, da serigrafia, com um traço que remonta um desenho a mão e que apresenta deformações, sobre um fundo em cor, na abertura do filme a imagem é completamente diferente. O uso da câmera, os planos, os enquadramentos, a iluminação, tudo vai apontar para um tipo de cinema experimental que se relaciona

¹² *Raccord* é o termo que denomina a manutenção da continuidade de uma narrativa em uma obra cinematográfica. A ligação narrativa ou visual entre os planos pode acontecer a partir de várias características que unem uma cena à outra. Podem haver *raccords* de movimento, de ação, de direção, de analogia etc. De modo geral, a ideia do *raccord* é fazer com que o observador estabeleça relações entre as cenas sem que se perda o ponto de vista criado em determinada sequência narrativa.

apenas com as formas, sem personagens e que vai se valer da precisão, do equilíbrio, do movimento e da continuidade para passar sua mensagem, ou seja, de forma subjetiva. Já em Poty, a imagem do painel aponta uma forma que se assemelha ao cartaz deste filme, a gravura, ainda que a técnica aplicada seja a pintura. O traço rápido em Poty também apresenta certas deformações e um contorno mais evidenciado e que caracterizam aquela imagem.

No caso de Saul, é importante ressaltar que a percepção da essência do filme e a sua tradução em imagem na abertura e no cartaz, constituem uma conexão entre essas linguagens e a narrativa do filme e isto é relevante como objeto de estudo, uma vez que Saul Bass foi pioneiro ao introduzir este tipo de ideia no cinema. Outra questão também difere as imagens em análise, seu tamanho e modo de funcionamento. O painel de Poty está pintado em uma parede de 17 metros de comprimento por 9 metros de altura, enquanto o cartaz de Saul mede o tamanho de uma folha A1. Já a abertura além de ser sequencial pode ser projetada em diversos tamanhos e suportes, desde a tela do cinema convencional (12 m x 5 m), até monitores de computador ou telas de celular que podem medir apenas 4 polegadas. Essa informação condiz com a reflexão de Berger (1999) sobre o lugar da imagem e de Benjamin (1994) sobre o modo de ler a mesma. No caso da imagem estática a leitura pode começar em qualquer ponto e caberá ao observador direcionar seu olhar para o ponto que chamar primeiro sua atenção. No caso da imagem dinâmica a sequência apresentada é inescapável e o sentido dado pelo montador será o ponto de partida para a percepção do que é apresentado.

Alguns pontos sobre a representação foram abordados nesta observação inicial sobre as imagens, no entanto, neste contexto o que está em debate é qual imagem que cada um apresenta nestas obras e não o modo como são representadas. É claro que uma coisa implica a outra, no entanto, a imagem como algo que ocupa o lugar daquilo que representa (CHARTIER, 1991) é o assunto que interessa nesta parte da reflexão. A representação e seus modos de funcionamento serão o tema do próximo capítulo desta pesquisa.

Quadro 1. Critérios de análise

INFORMAÇÕES TÉCNICAS		
	Suporte	Técnica utilizada
Cartaz	Papel, Formato A1 (841 mm x 594 mm)	Offset 4 cores e edição em Serigrafia 2 cores
Abertura	Película do filme (35 mm)	Montagem cinematográfica
Painel	Parede em concreto, dimensões (17 m x 9 m)	Têmpera

Quadro 2. Critérios de análise

IMAGEM		
	Tipo de imagem	Objetos Representados
Cartaz	Desenho e gravura em duas cores: (preto e laranja)	Gandhi. Tipografia com o nome do filme e créditos.
Abertura	Fotografia e vídeo em cores	Tipografia (árabe, hindi e inglês) Vista externa de um relógio Vista do um mecanismo interno do relógio em funcionamento. Engrenagens girando e engatando umas nas outras. Rodas de um trem girando.
Painel	Desenho com estilo de gravura. Pintura em três cores (azul, vermelho e preto)	Bailarinas. Instrumentos musicais. Corneteiro. Homem mascarado com uma tocha na mão. (criminoso) Homem de costas com uma mala e mulher de frente (imigrantes). Jovem enfrentando um dragão (teatro infantil). O mundo (representação do teatro e também o próprio mundo). Mulher que carrega uma carroça (verdureira / Dona Hermínia). Ator com dois fantoches na mão (teatro de fantoches). Homem com uma caveira nas mãos (Hamlet). Araucárias (símbolo local, regional)

2.3 O tempo

Após refletir sobre a imagem, o tempo é o outro conceito deste capítulo. Tanto o tempo cronológico, aquele que passa e flui permanentemente para o passado, quanto o tempo do acontecimento que age como um rompimento na cronologia. O primeiro tempo a fazer parte desta abordagem é o tempo histórico. Essas obras se encaixam em um lugar e um tempo específicos da história.

A obra de Poty como foi mostrada ao longo de sua trajetória se apresenta em um período ligado ao retorno do artista para a cidade de Curitiba, poucos anos após a morte de sua esposa, em 1985. Este painel também tem relação com um planejamento do governo local em transformar a imagem da cidade. Ainda, a obra inscreve-se em um momento da vida do artista em que ele usava com muito mais fluência as cores e há a presença de um sintetismo maior em suas obras. Por fim, nesse período o artista demonstrava-se disposto a desenvolver uma identidade curitibana e brasileira a partir dos elementos que apresentou em várias de suas criações daquele período.

No cartaz e na abertura de Saul o tempo histórico é completamente diferente do tempo de Poty. Sua obra é realizada 25 anos antes, assim o contexto também é outro. Além disso, o lugar é outro. Nos Estados Unidos, em 1963 o artista desenvolvia seu trabalho em um ambiente de prosperidade econômica, principalmente para a indústria cinematográfica. O lugar do artista também é outro, ele estava inserido no universo do design e da publicidade, sendo sua aproximação com o cinema gradual. Depois do filme *The Man With the Golden Arm*, de 1955, Saul tornou-se mundialmente famoso por suas aberturas. No filme em análise, realizado alguns anos depois, o artista aprofundou o uso dessa linguagem para sua proposição. *Nine Hours to Rama* foi realizado parte na Inglaterra, parte na Índia e remonta um tempo histórico, a morte de Gandhi. Diferente da obra de Poty, que remete a vários tempos possíveis, a obra de Saul se conecta com um dia e um ano específico, 30 de Janeiro de 1948. Neste caso, o tempo em debate é o tempo de um acontecimento. Esta concepção desliga-se de certa forma do tempo cronológico e conecta-se a um tempo reconstruído, as nove horas que antecedem a morte daquele líder político e espiritual.

A concepção sobre a relação da imagem com o tempo narrativo neste estudo parte da concepção de memória é definida como imagem-lembrança por Bergson (1999). Nessa teoria, o autor diz que o presente sempre está em relação com o passado, e que em toda imagem existem relações que trazem informações do passado. Sejam elas, relações entre o real e o imaginário, o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo, a descrição e a narração etc. Em sua teoria a memória tem lugar privilegiado, como aquela que liga o que acontece no presente com o que está de forma virtual no presente, mas que representa o passado. A partir da relação temporal que é introduzida na composição do painel, no cartaz e na abertura do filme, de forma psicológica, é possível se desligar da duração real do tempo. Neste sentido, o tempo é subordinado à estrutura narrativa e é vinculado à noção de acontecimento. O instante proposto por Bachelard (2007) permite outra possibilidade de apreensão do tempo e de percepção destas obras. Ele remonta a ideia do acontecimento de *kairós*¹³, uma ruptura no tempo, que faz oposição filosófica a ideia da memória e do tempo em Bergson. O tempo para este autor se relaciona às instâncias psíquicas de forma subjetiva e sempre conectada ao espaço. Em Bergson o tempo está ligado àquilo que conhecemos e como nos lembramos destes conteúdos ao vermos imagens que os suscitam. Em Bergson a imagem relaciona-se à ideia de duração, em Bachelard ao acontecimento. Esta reflexão contempla as duas coisas, não como opostas ou como ideias que não possam ser consideradas de forma concomitante, mas como questões possíveis de serem contextualizadas de um modo ou de outro. Isso dependerá de quais elementos as imagens apresentam.

Considerando esse conceito do tempo e sua divisão entre a ideia de duração e de acontecimento, o tempo narrativo será estruturado a partir destes dois olhares. O tempo cronológico marca a duração do dia e da noite, do início e do fim da história contemplando ainda o tempo presente ou passado, de forma objetiva. Já o tempo do acontecimento terá em seu narrador o interlocutor daquilo que será mostrado e quando. Este é um tempo que não obedece a cronologia, mas sim marca o estado psicológico que é envolvido em sua percepção, o tempo subjetivo.

¹³ *Kairós* é uma palavra de origem grega que se relaciona naquela mitologia ao filho de *Cronos*. *Kairós* representa o tempo do acontecimento, do momento certo, desvinculado da noção linear de passagem do tempo. O tempo de *Kairós* é determinado por um tempo que não pode ser medido, que se relaciona a uma oportunidade ou momento ideal para determinada ação e que configura uma das noções do tempo observada pelos gregos.

Na narrativa da obra de Poty em relação ao tempo cronológico, não há como determinar em que período do dia os personagens estão, não há indicativos se a cena acontece, por exemplo, de manhã ou à noite. Nem mesmo há como dimensionar uma ordem do que acontece primeiro ou depois naquilo que é apresentado.

Por outro lado, em relação ao tempo do acontecimento, existem indicativos em quase toda a cena. Hamlet está olhando para o crânio em sua mão no momento em que pretende dizer *ser ou não ser, eis a questão?*; o jovem está em frente ao dragão que solta fumaça pelas narinas, apontando um momento de tensão da luta; as bailarinas nas pontas indicam o momento de sua apresentação e assim por diante. Cada acontecimento está individualizado nesta cena sendo o conjunto abarcado pelo mundo. O único personagem que está para além da cortina é o criminoso. Ele está em posição de ação, indicando que no momento em que observamos esta obra, é exatamente o momento em que ele pretende atear fogo no teatro. Todos esses tempos aqui apresentados são psicológicos ou subjetivos. Além disso, são tempos ligados ao espaço, afinal toda a descrição do que poderia ser o tempo de cada situação descrita envolve uma posição correspondente no espaço. Essa é uma das ideias de Bachelard (2000) que informa que as memórias em particular se estabelecem deste modo, a partir de posições no espaço onde as narrativas se desenvolvem e isso configura sua concepção do tempo.

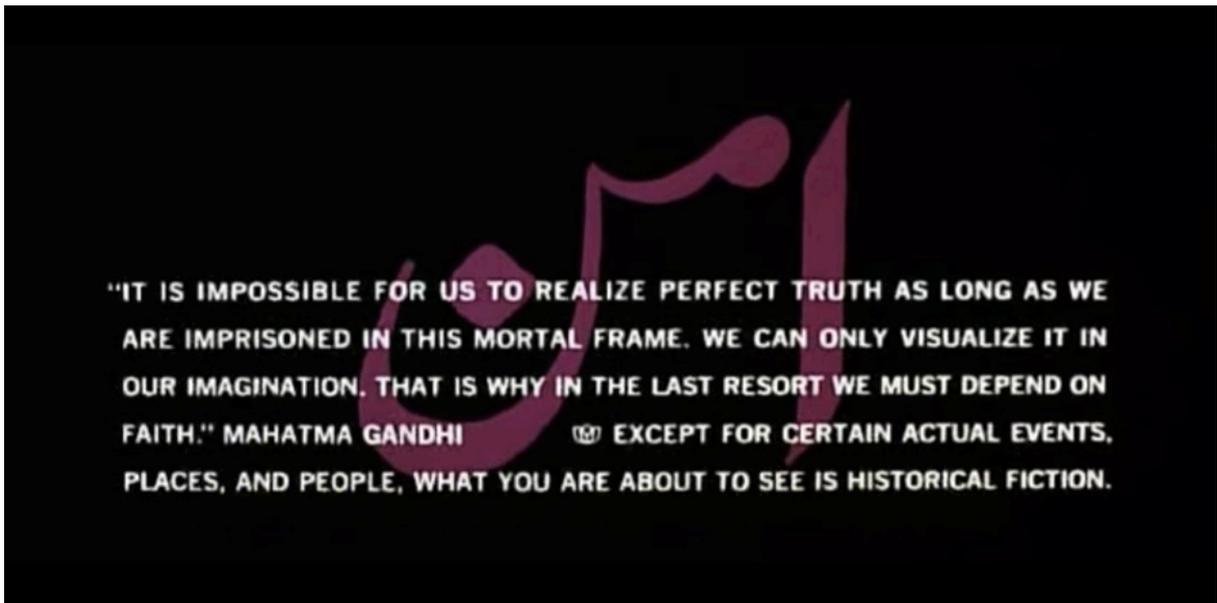
Já o cartaz criado para o filme *Nine Hours to Rama* apresenta indicações dos dois tipos de tempo. No caso do tempo da duração, o cartaz mostra uma cor laranja um pouco escurecida indicando algo como um crepúsculo, um final de dia. Essa indicação condiz com o momento do assassinato de Gandhi no filme que se passa no pôr do sol. Essa cor além de indicar o tempo, terá outra conotação, a do sangue, mas este será apresentado em outro momento. Da mesma forma a flor, com o caule já um pouco amolecido traz a sugestão de que já faz algum tempo que ele está ali. A outra representação presente no cartaz indica um tempo psicológico. O personagem de frente e de braços configura a ideia de que o personagem já havia levado o tiro e por isso está caído não sendo possível determinar a quanto tempo ele está ali nessa posição nem mesmo se já está morto. O cartaz, com a sua linguagem apresenta

vínculos com a história, entretanto, não se mostra uma repetição do próprio filme. Esse é um dos pontos relevantes da criação de Saul Bass.

A abertura relaciona-se ao filme, que se passa no Oriente e traz questões relativas ao tempo contextualizadas como uma narrativa que considera um olhar ligado àquelas culturas. O tempo do relógio é abordado por Saul Bass. Ele mostra em detalhes o funcionamento de um relógio e o relaciona com o decorrer do tempo no próprio filme, com o decorrer dos fatos em sua forma objetiva. Também apresenta na abertura o seu oposto, um tempo não cronológico, muito difundido no pensamento oriental e representado primeiramente na abertura pelas palavras do personagem de Mahatma Gandhi.

A figura 33 mostra um dos primeiros frames da abertura deste filme que traz uma citação de Gandhi: “É impossível para nós realizar a verdade perfeita enquanto nós estamos aprisionados neste corpo mortal. Nós apenas podemos visualizá-la na nossa imaginação. Este é o porquê, como último recurso, nós precisamos depender da fé” (Mahatma Gandhi, Tradução Nossa). Em relação ao filme, é interessante que na abertura a primeira proposição em relação à linguagem verbal, já seja o pensamento de Gandhi sobre o tempo e o espaço.

Figura 33. Tipografia. Abertura de *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 04/05/2016.

Ele inicia a abertura com esta imagem que tem a fala de Gandhi para criar uma atmosfera inicial e em seguida a contrapõe com a imagem do relógio criando este espaço psicológico em que o tempo pode agir de várias maneiras. Ao escolher uma trilha sonora com batidas indianas (*Raga*), e relacioná-la à imagem da parte externa de um relógio funcionando, o ponteiro dos segundos é focado e a batida da música cria um ritmo, fazendo o espectador estabelecer uma relação de continuidade entre aqueles movimentos e sons. O tempo é exibido nesta parte da abertura como uma antecipação dos fatos. O ritmo cria uma ideia de velocidade, mostrando de forma subjetiva que, daquele ponto em diante, o tempo estará em contagem regressiva, como um sinal de que faltam nove horas para o assassinato de Gandhi.

Figura 34. Mecanismo interno do relógio. Abertura de *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 04/05/2016.

Um pouco mais adiante na abertura do filme, Saul Bass escolhe mostrar a parte interna do relógio, o seu funcionamento. Estas imagens, em relação ao componente estético relembram o cine-olho de Dziga Vertov, com o filme de 1929, “Um Homem com uma Câmera”. Ele resolve utilizar o mesmo recurso que Vertov nesta parte, ao mostrar puramente o acontecimento sem uma narrativa estruturada com personagens, gerando uma ideia de que não há interferência do cineasta ou do próprio filme naquela ação. Os mecanismos de funcionamento do relógio em comparação com que era mostrado antes, o relógio com os ponteiros, cria essa noção de acontecimento. Agora, num mesmo instante, muitas coisas são mostradas simultaneamente. As engrenagens aparecem em um movimento repetitivo, como se o gatilho de uma arma estivesse sendo continuamente armado para atirar. Em outro momento seguinte, as imagens das engrenagens se misturam aos trilhos e as rodas de um trem. Esta é a última imagem antes do final da abertura e, é a partir de uma operação de montagem, que em um *raccord* de movimento ela é trocada por uma imagem das rodas um trem. É quando a história do filme começa. A montagem criada por Saul Bass mostra como a ideia de passagem do tempo é relacionada à noção de acontecimento e ao tempo cronológico. Essa outra narrativa criada por ele, na abertura do filme, adiciona uma nova camada à estrutura narrativa apresentada.

Para Aumont (2012), a representação do tempo e do espaço na imagem, na maior parte das vezes, é também a representação de um acontecimento situado no tempo e no espaço. Assim, a imagem, ainda que representativa tem o efeito de imagem narrativa, ou seja, apresenta características da linguagem narrativa e representa o conceito da imagem diegética¹⁴.

Em sua fala sobre esta abertura, Saul Bass informa como criou esta proposição

*[...] in the film *Nine Hours to Rama*, in which I dealt with the notion of Time. I actually took the camera into the face of a clock, examining its surface and activity in ways that made you reconsider the Western construct of Time. These were the filmic issues with which I was wrestling and which were part of my learning process*¹⁵ (HASKIN, 1996).

Esta reflexão sobre o tempo traz também uma discussão mais ampla, a questão do contemporâneo. Quando Saul Bass propôs este tipo de abertura, não foi imediatamente reconhecido pelo seu trabalho, causando estranhamento e certa intempestividade. No pensamento de Agamben (2009) o ser contemporâneo nada mais é do que justamente a forma que este tem de encarar o próprio tempo. Ele propõe que em todas as culturas e momentos históricos, as mudanças no presente ocorreram, a partir desse olhar, e o tornaram contemporâneo. Esse tempo “[...] não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, algo que surge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender nosso tempo [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 65). É desta forma que o tempo de *kairós* aparece na abertura, se valendo da montagem como meio para sua aparição.

As três imagens apresentadas possuem modos muito diferentes de apresentar o tempo. Um motivo é porque as imagens tratam o tempo de formas que não se relacionam. A partir dos conceitos apresentados ao longo desta última parte do

¹⁴ A diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou, pelo menos, com a concepção variável, que dele se tem. Toda construção diegética é determinada grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade. (AUMONT, 2012, p. 259).

¹⁵ [...] no filme *Nine Hours to Rama*, eu trabalhei com a noção de Tempo. Na realidade, eu coloquei a câmera em frente ao relógio, para examinar sua superfície e sua atividade de maneiras que fazem você reconsiderar a construção ocidental do Tempo. Estes eram os assuntos do filme que eu estava tentando duramente atingir e que também eram parte do meu processo de aprendizado (HASKIN, 1996, Tradução Nossa).

capítulo é possível notar que Poty usa o tempo do acontecimento com maior intensidade em seu painel, não fazendo muitas referências temporais ou cronológicas naquilo que apresenta para contemplação do espectador. Seu interesse maior é compor uma cena que contém muitos tempos possíveis. Por outro lado e de forma bem divergente Saul, usa todas as possibilidades narrativas que possui para apresentar os dois modos mais amplos de percepção do tempo, o objetivo e o subjetivo. Ele cria o momento específico da morte de Gandhi no cartaz e transmite isso de uma forma bastante direta e sintética. Já na abertura do filme, ao contrário disso, ele mostra o relógio com grande intensidade. Ele inventa outro tempo, que está relacionado ao filme, mas não é o próprio filme. É o tempo do assassino.

A outra divergência entre as obras desses dois artistas em relação a este conceito é a distância histórica entre estas obras. São 25 anos de diferença em dois contextos dessemelhantes. Neste ponto é quase como se não houvesse uma forma de aproximar suas obras. No entanto, ambos são contemporâneos, viveram a vida em um mesmo tempo histórico e claro viveram todas as questões que a modernidade e a pós-modernidade trouxe. Ainda assim, cada um aplicou ao seu modo sua percepção como narrador e deu ao espectador o seu olhar, que aí sim pode ser aproximado, afinal ambos trouxeram nestas obras o componente subjetivo, aquele que pode ser interpretado por quem observa a obra.

Quadro 3. Critérios de análise

TEMPO		
	Tempo histórico	Tempo narrativo
Cartaz	<p>1963 – filme é realizado e exibido 15 anos após a morte de Gandhi (1948) e retrata o dia do último discurso do líder antes de seu assassinato.</p> <p>Prosperidade econômica na indústria cinematográfica americana neste período.</p>	<p>Durações e acontecimentos:</p> <p>Fim do dia (crepúsculo).</p> <p>Flor com caule amolecido como um indício que a situação está a algum tempo deste modo.</p> <p>Gandhi caído como sinal que levou um tiro e está morto ou morrendo.</p>
Abertura	<p>O artista desenvolve nesta obra um aprofundamento do tipo de abertura que o tornou famoso em <i>The Man With the Golden Arm</i> (1955)</p>	<p>Durações e acontecimentos:</p> <p>Fala de Gandhi no início sobre o modo como as coisas são percebidas nas diferentes culturas, a duração e o acontecimento.</p> <p>Relógio como um tempo objetivo e milimétrico que passa ou que falta para o acontecimento.</p> <p>Mecanismos do relógio e engrenagens como um tempo subjetivo.</p>

<p>Painel</p>	<p>1988 – painel é realizado sob encomenda do governo do Estado dentro de um planejamento de transformar Curitiba em uma cidade espetáculo.</p> <p>Momento de aproximação e retorno do artista à Curitiba após a morte da sua esposa em 1985.</p> <p>Uso mais expressivo das cores em sua obra.</p> <p>Busca por símbolos regionais e nacionais para construção de uma identidade.</p>	<p>Acontecimentos:</p> <p>Criminoso pronto para atear fogo no teatro</p> <p>Hamlet em seu momento “ser ou não ser eis a questão”</p> <p>Mulher puxando a carroça</p> <p>Corneteiro tocando seu instrumento</p> <p>Bailarinas nas pontas</p> <p>Rapaz em luta com o dragão</p> <p>Boi bumbá em sua apresentação cultural</p> <p>Apresentação dos fantoches</p> <p>Imigrantes partindo ou chegando</p>
---------------	--	--

3 A REPRESENTAÇÃO, A COMPOSIÇÃO E A MONTAGEM

As imagens nas obras discutidas no capítulo anterior foram apresentadas em relação aos temas que os artistas utilizaram em suas produções. Isso responde a questão do que é apresentado por eles, que imagens estão em suas obras. Outro aspecto importante é como eles criaram estas imagens, a partir de quais referências, influências e com quais técnicas. Uma parte do modo como estas imagens foram produzidas já estava em discussão, uma vez que o estilo destes artistas tem relação com sua formação e com sua história. Neste capítulo será debatida a forma escolhida pelos artistas em seus trabalhos a partir da exploração do conceito da representação, das questões da composição e no caso da abertura do filme a partir da montagem. Este conceito da representação será melhor delimitado, pois, sua significação pode ser ampla.

3.1 A imagem e a representação

A representação é tema de investigação de vários autores. Aumont (2012) diz que a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, dentro de um contexto definido, tomará o lugar do que representa. Nas obras em análise, os representantes são os personagens e o cenário, no caso do cartaz e do painel, e os objetos (relógio, engrenagens, roda do trem) em relação à abertura do filme. Há ainda a presença da tipografia e das cores que também são representantes, no entanto, atuam mais como índices daquilo que representam. Para Chartier (2011) a representação é um conceito que se divide em duas dimensões: a transitiva, que coincide com a descrição de Aumont, no sentido de que toda representação está no lugar de alguma coisa, e a reflexiva, considerando que toda representação se apresenta representando alguma coisa. O autor debate esta concepção da representação na escrita da história, considerando que ao discorrer sobre o fato histórico, a visão e os valores do autor se fazem presentes, e, portanto, a história seria uma construção da realidade sem a possibilidade de isenção do observador dos acontecimentos. Para este estudo, estas duas visões definem o modo como este conceito está apresentado ao longo da discussão.

Portanto, a representação inclui o universo do espectador, sua ligação com o simbólico. Este último é definido por Aumont (2012) como o domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais. O simbólico constitui o domínio que permite a construção das relações entre as pessoas e possui no contexto um parâmetro para seu funcionamento. Um exemplo é o relógio que por si já apresenta um sentido específico para as pessoas em cada sociedade e em suas relações. O tempo atua como um símbolo da memória, do momento presente e da inevitabilidade de futuro. Na abertura do filme esta é uma das relações que podem ser encontradas em relação ao relógio. Outras fazem referência a própria passagem do tempo conforme já debatido anteriormente. Da mesma forma, o trem e os outros elementos apresentados nesta abertura evocam relações que extrapolam a obra e se ligam aos conteúdos de cada observador. Ao observá-la, o espectador usará suas relações e memórias estabelecidas com estes elementos criando uma narrativa imaginária que pode ser coincidente ou divergente à de outras pessoas. As relações possíveis entre o artista, a obra e o espectador formam este simbólico discutido por Aumont.

Conectado ao simbólico está o contexto social, cultural, as tradições e os aspectos históricos presentes em cada sociedade. É importante ressaltar que ao pensar no espectador, há de se pensar também que sua percepção de realidade é mediada, que além da percepção existem outros agentes que possibilitam a cada um construir uma percepção única de realidade. No capítulo anterior foi possível observar como o contexto influenciou o trabalho de Poty e de Saul Bass de formas muito diferentes. Este é um parâmetro importante, pois, para observar estas obras artísticas, dentro do contexto contemporâneo, é preciso compreender como surgiram e a partir de quais influências e perspectivas. Nesse sentido, não podemos desconsiderar que este tipo de observação, não relacionada ao contexto da obra, tende a uma parcialidade.

Além disso, a representação se relaciona com a estrutura narrativa, pois, em cada uma dessas obras existe uma história sendo contada que envolve personagens, tempo e espaço. O modo como o espectador observa a obra pode modificar a relação deste com aquilo que é apresentado.

Um exemplo relacionado ao conceito de representação na imagem segue nesta pintura que utiliza a mimese quanto à sua forma de uso da representação. A figura 35 apresenta a técnica conhecida como *trompe-l'oeil*.

Figura 35. *Trompe l'oeil of a violin and bow hanging on a door*. Jan van der Vaardt. 1674-1724

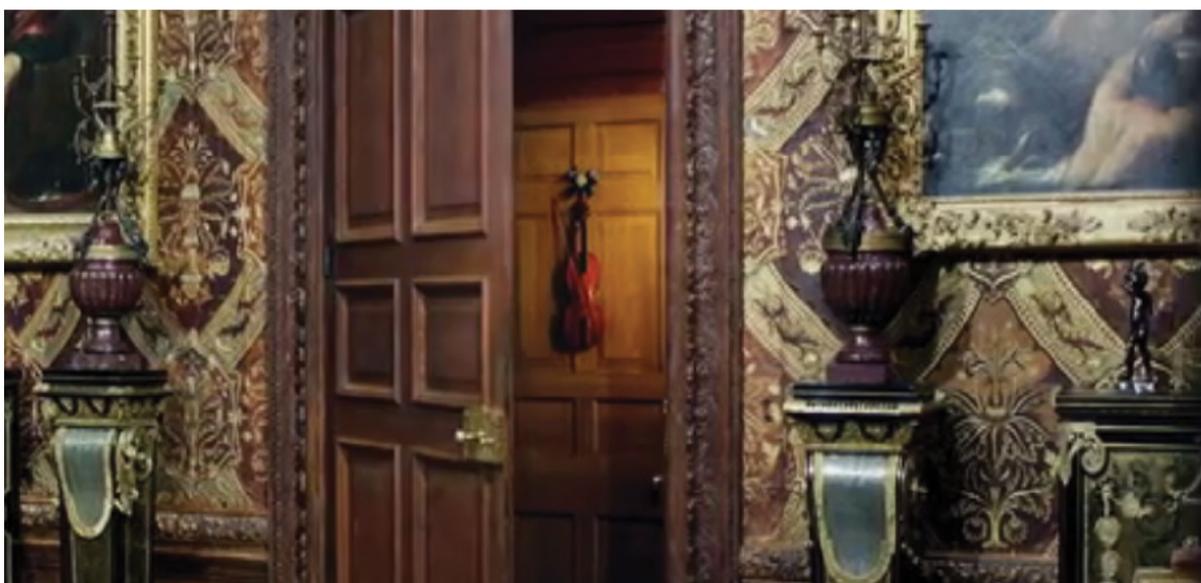


Fonte: Chatsworth. <https://www.chatsworth.org/art-archives/devonshire-collection/paintings/trompe-loeil>
Acesso em: 30/11/2017.

O *trompe-l'oeil* é um recurso artístico que possui a finalidade de criar uma ilusão de ótica. A expressão em francês significa enganar (*tromper*) o olho (*l'oeil*). Existem vários modos de utilização desta técnica, seja por meio da aplicação da perspectiva, dos contrastes ou do jogo entre luz e sombra. De modo geral, a ideia é que o observador ao se deparar com este tipo de técnica tenha a sensação de que aquilo que está vendo seja parte da própria realidade e não que se trate de uma pintura ou de uma representação bidimensional.

No Renascimento, com o desenvolvimento da perspectiva, esta técnica ganhou ainda mais expressão e força em relação à ilusão. O exemplo apresentado mostra a pintura *Trompe l'oeil of a violin and bow hanging on a door* (1674-1724) do artista Jan van der Vaardt. O artista usou uma porta verdadeira como suporte para sua obra e pintou um violino com um laço criando uma ilusão para o observador de que ele estaria de fato pendurado na porta.

Figura 36. Imagem da obra em exposição na Casa *Chatsworth*.



Fonte: Sothebys: <http://www.sothebys.com/en/news-video/videos/2016/12/episode-6-jan-van-der-vaardts-trompe-loeil-violin.html>. Acesso em: 18/10/2017.

Na Casa Chatsworth, museu onde a obra está exposta, a porta foi instalada dentro de um cômodo, que se comporta como um corredor. Ao final dele está instalada a obra, como se fosse uma porta de passagem. A luz da pintura projeta uma sombra para o lado esquerdo e isso coincide exatamente com a luz daquele ambiente. Desta forma, para o observador é ainda maior a impressão de que se trata de um violino

verdadeiro ao se deparar com a obra pela primeira vez. A partir desta técnica, o artista procura imitar a realidade a partir da mimese, criando uma ilusão nos mínimos detalhes, que procura enganar os olhos e gerar uma impressão forte de realidade. Em boa parte da história da arte houve uma busca por dominar este tipo de ilusão.

Do mesmo modo, a impressão de realidade é pretendida por alguns cineastas em relação à montagem cinematográfica, pois, nestes casos, o filme busca que seu espectador seja envolvido pela história, desligando-se do dispositivo que o apresenta. A impressão de realidade que construímos ao observar as imagens e as coisas se dá principalmente por semelhança e aproximação, como no caso da fotografia. Esta se apropria da realidade por índices de analogia (perceptivos e psicológicos) que estão relacionados ao espectador da imagem, como observa Metz (1977). Assim, ao ver uma fotografia, o que mais impressiona as pessoas é a semelhança impressionante com o que chamamos de *real*.

Nesse ponto, surge uma questão importante, que é a diferenciação entre o real e o fictício. Para Aumont (2012) a ilusão de realidade que a imagem cria está relacionada às condições culturais de seu aparecimento. Ele informa que a ilusão não é a finalidade da imagem, considerando que seu objetivo não é mostrar que a ilusão é criada, mas fazer-se passar por realidade. De acordo com Metz (1977), a ilusão acontece quando o espectador induz um julgamento de existência sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real, ou seja, ele acredita que o que vê existiu ou pode existir no real. É evidente que no olhar de Metz a representação em questão era fotográfica, entretanto, o exemplo da pintura apresentada acima cria estas mesmas condições de analogia com a realidade. Quanto à ilusão no cinema, Munsterberg (1999) reflete sobre esta questão “A percepção é naturalmente seletiva: escolhemos o que é significativo e relevante e fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (MUNSTERBERG, 1999, p.28). Portanto, é possível perceber a partir destes conceitos que a percepção está relacionada ao contexto cultural.

É possível verificar uma diferença entre a visão de Aumont e de Metz em relação à questão da ilusão. Para o primeiro autor a ilusão na imagem se vincula a uma naturalidade criada pela nossa percepção. Evidente que ele atribui isso a uma construção cultural que está ligada ao ambiente externo, ou seja, ao ambiente onde a imagem está inserida. A percepção, neste caso, faz com que a interpretação das imagens, apesar de ser uma construção, aconteça de maneira natural, nos fazendo observar a imagem em seu conteúdo e nos desligando da forma como é apresentada, de seu dispositivo. Por exemplo, no caso da abertura do filme, a imagem é apresentada na tela e em poucos segundos o espectador é atraído pelo conteúdo que se desenvolve na tela, esquecendo-se da projeção, da sala, da própria tela, se concentrando apenas no conteúdo e em suas possíveis conexões narrativas. Assim a ilusão se apresenta na forma do dispositivo, que por já ser conhecido pelo espectador não cria interferência em relação à apreciação da ilusão apresentada. Já em Metz (1977), a ilusão parte do próprio conteúdo, ou seja, em função das imagens mostradas coincidirem ou sugerirem referências que já estão presentes no repertório do observador, o mesmo entenderá o que é apresentado se desligando da forma como é apresentado.

Os dois tipos de ilusão estão presentes nas obras em análise. No caso da ilusão definida por Aumont, o próprio dispositivo cinematográfico é o meio onde a ilusão se torna possível, a partir do uso da fotografia em movimento e do uso do som, no caso da abertura do filme. Já este conceito em Metz, ainda em relação à abertura de Saul Bass, a ilusão acontece em razão do espectador perceber o relógio, as engrenagens e outros objetos apresentados e os relacionar à realidade que ele já conhece anteriormente. Esta visão é corroborada por Joly (2004), ao diferenciar percepção e interpretação como será debatido adiante neste capítulo.

No entanto, no cartaz de Saul Bass e também no painel de Poty, a imagem apresentada caminha para outra direção que não busca esta forma de ilusão. Há outra construção que possui relação com o contexto, pois, é possível observar uma aproximação de suas obras com um período mais específico na arte moderna. Isso se dá principalmente pelo tempo histórico que os dois estiveram inseridos e ainda pelo modo como escolheram mostrar seus temas, a partir de imagens planas, da ausência de perspectiva, com cores chapadas e sem sombreamento, entre outras

características. No caso do cartaz do filme e no painel há uma referência à Toulouse-Lautrec, à Matisse, ao expressionismo e ao Cubismo. Há ainda uma alusão ao cinema experimental na abertura do filme de Saul.

Para compreender a arte moderna, como aquela que procurou romper com os padrões anteriores de representação, é importante perceber como a atividade artística mudou no século XIX. De acordo com Gombrich (2012), alguns artistas buscaram neste período uma originalidade e uma verdade em suas pinturas e esculturas que não estaria mais amarrada às concepções clássicas de beleza e à imitação da natureza. Houve uma ruptura, de acordo com o autor, na relação artista-cliente. O artista queria expressar aquilo que melhor lhe conviesse e o afastamento entre o que era solicitado ao artista e aquilo que criava abriu espaço para novas formas de expressão, menos formais e mais ligadas à subjetividade do artista. Isso se deve em parte ao sistema mercado-colecionismo que ficou em maior evidência naquele período.

Há também outro condicionante que parece determinante nos rumos que a pintura tomou neste período, a fotografia. Sua evolução permitiu com que as pessoas tivessem acesso às imagens de forma mais barata que se tivessem que pagar por um retrato pintado. No entanto, apesar de se desenvolverem em caminhos diferentes, a pintura e a fotografia, a invenção da câmera facilitou a percepção de novos enquadramentos e de novos ângulos para as cenas, o que acabou por influenciar também a pintura e o desenho. Assim, a experimentação e a pesquisa se firmaram como alguns dos importantes pilares da pintura. Aos poucos, o que se entendia por representação, foi sendo repensado e ressignificado deixando de possuir apenas aquele sentido pretendido pela *trompe l'oeil* ou em uma concepção de imitação da natureza. Os artistas nesse período abriram caminhos novos e diversos para a questão da representação.

A questão da fotografia, já mencionada anteriormente com Berger (1999) e Metz (1977), demonstra como a invenção da câmera modificou o contexto da arte, tanto para o artista quanto para o observador das obras artísticas. Nesse cenário, um artista que apresentou em sua obra essa experimentação e a formulação de novas questões para sua época foi Toulouse-Lautrec. O trabalho deste artista revolucionou

a linguagem dos cartazes e criou um contexto importante para o desenvolvimento do design e da publicidade. Ele contribuiu de forma ativa para o estilo posteriormente definido como *Art Nouveau*. Assim como outros artistas daquele período, Toulouse estudou a arte japonesa e viu nela a possibilidade de simplificação das formas e de seu uso em suas obras. De acordo com Argan (2013), nas estampas japonesas ele percebeu a imagem como um tema rítmico que se comunicava com o espectador em um nível psicológico.

Toulouse é o pintor de Montmartre e de sua vida artificial e brilhante: os cabarés, o teatro de variedades, o circo, os bordéis, ele tem o propósito efetivo de executar uma figuração rápida, dúctil, intensamente significativa e comunicativa, semelhante não só externa, mas também estruturalmente à expressão linguística. [...] o que pretende é não tanto representar a realidade sob os olhos, e sim captar o que, ultrapassando a pura sensação visual, atua como estímulo psicológico. Em vez da pintura, ele prefere o meio mais rápido do desenho; utiliza de bom grado a litografia e o pastel, que transmitem a imediatividade do bosquejo, e mesmo pintando transforma a pincelada impressionista em penetrante traço colorido (ARGAN, 2013, p.127-128).

Um dos pontos importantes em sua obra é a relação que estabeleceu com a comunicação. O espectador para Toulouse-Lautrec deveria perceber rapidamente a ideia apresentada e isso o levou ao uso do desenho como principal forma de expressão. Assim como será posteriormente para o design e para a publicidade, esse artista percebeu que a comunicação atinge de maneira efetiva o espectador. Ela tem o poder de insinuar, de criar o desejo com maior facilidade do que aquela representação que busca a imitação da natureza, e “é nesta definitiva renúncia à arte-contemplação, em favor da arte-comunicação, que reside a razão da extraordinária *atualidade* de Toulouse” (ARGAN, 2013, p.130).

Figura 37. Cartaz *Reine de Joie*, 1892, Toulouse-Lautrec.

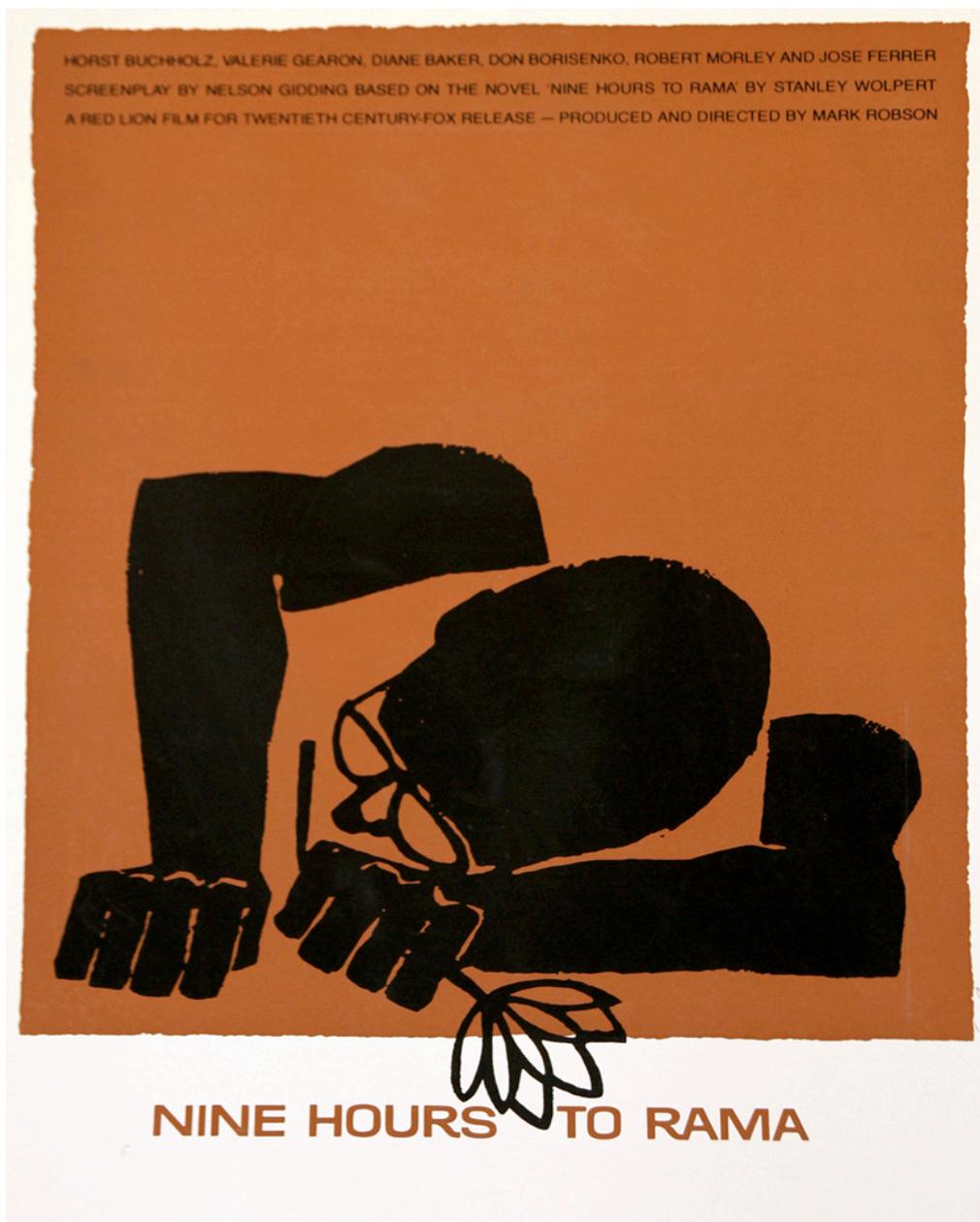


Fonte: National Gallery of Australia. <https://nga.gov.au/exhibition/TOULOUSE/Images/400/211593.jpg>.

Acesso em: 08/01/2018.

Os cartazes e o desenho de Toulouse-Lautrec foram importantes para a arte e também para o design. Este artista evidenciou a função da comunicação na arte e determinou um novo rumo para a exploração estética a partir de suas criações. Nesse sentido, tanto o trabalho de Saul Bass quanto o trabalho de Poty se relacionam com a arte de Toulouse-Lautrec, pois ambos exploram a comunicação em suas obras na forma evidenciada por este artista.

Figura 38. Cartaz do filme Nine Hours to Rama, 1963.



Fonte: FlavorWire. flavorwire.files.wordpress.com/2011/10/saul-bass-1963-nine-hours-to-rama-movie-poster.jpeg. Acesso em 10/03/2016.

O cartaz do filme *Nine Hours to Rama* se apresenta neste caminho em relação à representação. O artista buscou em sua linguagem gráfica usar uma forma que estivesse ligada aos objetivos da comunicação. É necessário pontuar que em Toulouse-Lautrec, no Cubismo e em outros movimentos do período moderno, houve a busca pelo abandono das representações clássicas, da perspectiva, mais especificamente daquela criada no período do Renascimento, que buscava construir uma fórmula para representação das formas e figuras. Esta configuração moderna aparece na obra de Saul Bass. As formas de representação neste caso são completamente diferentes do exemplo do *trompe l'oeil*, pois aqui o artista buscou sintetizar as formas, planificá-las e criou uma relação entre a forma e o fundo. Não há nesta imagem do cartaz a intenção de criar aquele tipo de ilusão, pois, a impressão de realidade não era mais o objetivo. O que interessava para muitos artistas do período moderno era a construção de um novo jeito de olhar a imagem, desconstruído e reconstruído, e claro, fundado em outro contexto.

A partir da comparação entre a imagem daquela pintura do violino de Jan van der Vaardt e do cartaz de Saul Bass, é possível perceber que a representação traz significados que podem ser interpretados pelo observador da imagem. A partir disso, esta análise parte da visão que, a interpretação depende de fatores culturais, sociais e de aprendizado. Para Joly (2004), a distinção entre percepção e interpretação é necessária:

A confusão é frequentemente feita entre percepção e interpretação. De fato, reconhecer este ou aquele motivo nem por isso significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor. (JOLY, 2004, p. 42).

Desta forma, para analisar uma imagem é necessário entender mais do que apenas a intenção do autor ou mesmo o significado da imagem como se percebe, é também importante saber sobre o contexto ao qual ela está inserida. O trabalho do analista da imagem então seria de “decifrar as significações que a *naturalidade* aparente das mensagens visuais implica” (JOLY, 2004, p. 43). Aqui, aparece a reflexão desta autora sobre o aprendizado em relação ao reconhecimento de imagens que apenas aparenta ser natural. Como a linguagem e a imagem possuem confluências e são

dependentes, Aumont (2012) defende que é importante criar essa separação entre o que é a leitura da imagem e o que é sua significação. A representação da imagem, para ele, é uma operação de ordem narrativa, em que se representa o espaço e o tempo, diegético.

Considerando que a obra do artista se comunica com o seu tempo histórico e o demonstra, a partir dessas formas de comunicação e de significação que as imagens das obras em análise apresentam, é possível perceber as influências dos artistas e dos movimentos que levaram a construção destes tipos específicos de representação. No cartaz de Saul Bass é possível inferir essa conexão com os cartazes de Toulouse-Lautrec. O artista apresenta conexão direta com aquele artista, por usar do mesmo veículo, o cartaz, peça típica do design e da publicidade. No caso de Toulouse, os cartazes divulgavam os cabarés e teatros, usando sua arte para um fim comercial. Este é o mesmo objetivo de Saul, ao usar sua criação em um cartaz de cinema. A proposta da imagem no caso destes dois artistas é a comunicação, que a partir da estética tem a finalidade de criar um desejo no espectador, no primeiro caso em uma provocação para que aquele frequentasse o cabaré ou o teatro e no segundo para que fosse assistir aquele filme.

Mas, há também diferenciações entre a obra de Saul e essa referência. Enquanto Saul apresenta, no conjunto, uma forma sólida e preenchida, Toulouse-Lautrec, que apesar de também usar formas sólidas, lança mão do contorno e do desenho rápido para expressar suas ideias. Este ponto aproxima o trabalho de Toulouse-Lautrec ao painel de Poty. Grande parte das figuras criadas por Poty nesta obra usam o contorno como meio para apresentação das imagens. Outro ponto semelhante entre estes dois artistas é o uso extensivo do desenho. Isso tem relação com a ideia de comunicação, mas também com a expressão buscada por estes artistas. Aparece nestas obras a ideia de apresentar o máximo de expressão com o mínimo de meios, assim o desenho e o contorno se apresentam como soluções importantes. Poty se aproxima ainda do trabalho de Toulouse especificamente nesta obra por ela estar inserida em um universo de atuação semelhante, o teatro. A vida cultural e o interesse pela sociedade são traços marcantes nos desenhos rápidos de Toulouse-Lautrec e o mesmo acontece com Poty. Seu tema principal como foi mostrado no capítulo anterior é o social. As aproximações de Poty e de Saul com este artista

acontecem por razões semelhantes e também por razões diferentes, mas é possível perceber uma aproximação destas obras com Toulouse-Lautrec.

Outro artista deste mesmo período histórico que possui relação com as obras em análise é Henri Matisse. Assim como Toulouse-Lautrec, Henri Matisse (1869-1954) desenvolve em sua obra a ideia de uma arte decorativa. Uma de suas características é a busca pela harmonia e pela síntese a partir de um olhar que envolve toda a composição. Ele é igualmente importante para o desenvolvimento do design moderno, pelo estudo que fez dos tapetes orientais e dos cenários norte-africanos, transformando seus temas em padrões decorativos. É importante ainda para a história da arte moderna pelo emprego das cores vivas (ultracores) e pelo uso da superfície em suas obras. Em *La joie de vivre* (1905-6), o artista trabalha a harmonia das formas a partir do plano transformando-o em superfície. O uso da cor em sua obra ganha nova significação,

[...] seu procedimento é inteiramente aditivo: cada cor sustenta, impulsiona, acentua as outras num interminável crescendo. Cada cor, no contexto, é muito mais do que seria isoladamente, como puro matiz, e o quadro só se completa quando todas as cores alcançaram o limite do espectro e concordam entre si em seus valores máximos. São zonas lisas, luminosas, expandidas; a fronteira entre as zonas não é limite, e sim novo arremesso, de forma que todas as cores colorem por si todo o espaço, somando-se umas às outras; as linhas não são contornos, mas arabescos coloridos que asseguram a circulação, a irradiação cromática de todo o tecido pictórico. (ARGAN, 2013, p. 236).

Figura 39. A Dança, 1910. Henri Matisse.



Fonte: Arte e Blog. <http://www.arteeblog.com/2014/10/a-historia-das-obras-de-arte-danca-ii-e.html>
Acesso em: 10/01/2018.

A obra de Matisse possui um componente intuitivo que expressa a visão de mundo do artista na obra. A partir dessas operações de adição e síntese, este artista concebe sua pintura como uma estrutura intelectual. Apesar disso, Matisse faz em seus quadros grandes composições com ritmos, harmonias e tensões que revelam uma emoção estética.

O papel da cor (intensa ou não) é primordial. É irrealista (“quando meto um verde, não se quer dizer que se trate de erva; quando uso um azul, não significa céu”). Tem a função de significar, só por meio das suas combinações, o volume, a luz, o espaço e a expressão. A forma é simplificada. As deformações são igualmente expressivas e dependem das exigências da cor. (GUICHARD-MEILI, 1983, p.148).

Matisse mais tarde em sua trajetória criou ainda a técnica chamada *papier découpé*. Ele inventou este processo que consistia em pintar grandes papéis brancos com tinta guache e depois os recortava com tesoura para gerar formas que fossem do seu interesse. Com estas formas, ele montava grandes composições e testava a melhor relação entre elas, sempre em busca da harmonia e da máxima síntese.

Figura 40. Série Nu Azul, 1952. Henri Matisse.



Fonte: Discover Goldmark. <http://discover.goldmarkart.com/henri-matisse>. Acesso em: 29/12/2017.

De acordo com Guichard-Meili (1983) foi a simplificação da forma obtida por Matisse e o uso da técnica do *papier découpé* o que lhe permitiu criar suas composições diretamente na cor e não primeiro no contorno e depois no preenchimento. Com essa técnica ele poderia compor diretamente com a cor desejada, garantindo àquele artista a junção destas duas operações em apenas uma. A outra característica apresentada na figura 40 é a exploração da repetição de um mesmo elemento, nesse caso a figura humana, que a partir das modificações de sua forma e de sua posição tornam cada imagem criada por este artista única. Este é um processo que se repete em outras obras de Matisse daquele período.

Esta técnica do recorte é empregada no cartaz de Saul. A figura apresentada possui esta mesma característica, há uma grande simplificação da forma. Do mesmo modo, há a distorção das formas para a melhor harmonia da composição.

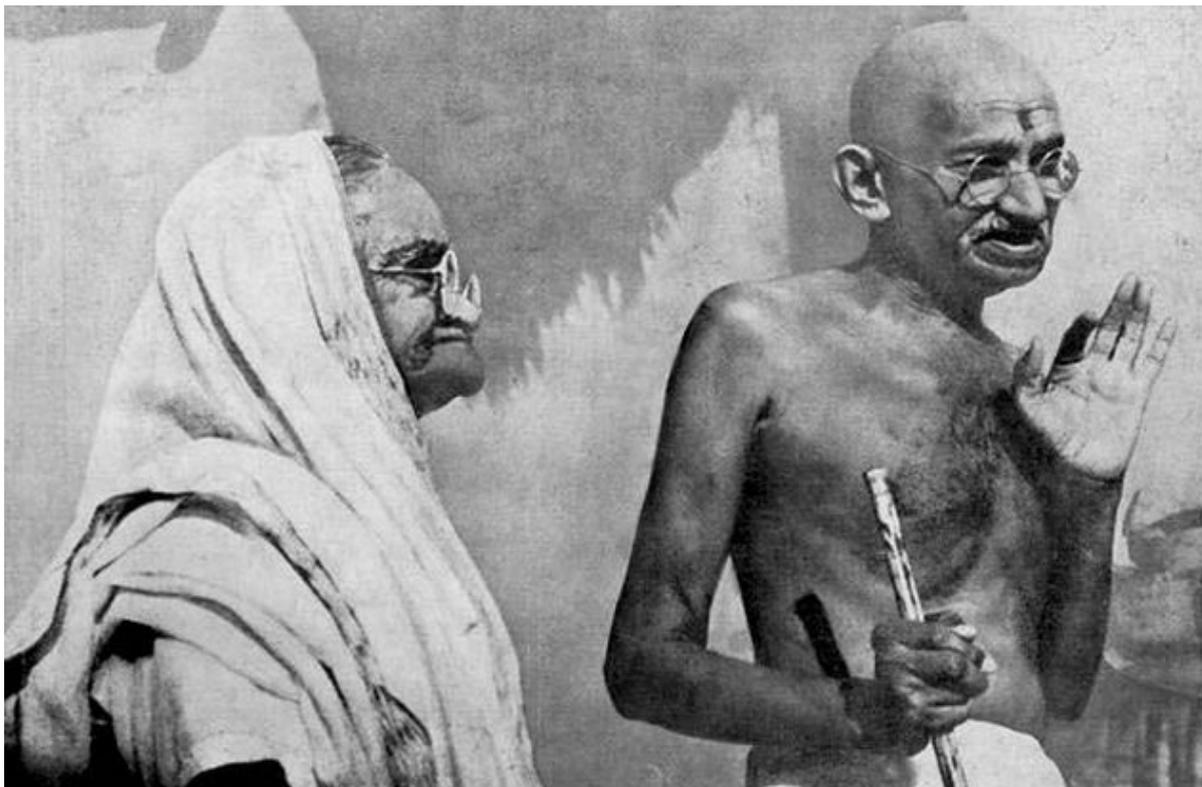
Figura 41. Recorte de Imagem, Cartaz *Nine Hours to Rama*, Saul Bass.



Fonte: FlavorWire. flavorwire.files.wordpress.com/2011/10/saul-bass-1963-nine-hours-to-rama-movie-poster.jpeg. Acesso em 10/03/2016.

O ângulo escolhido pelo artista mostra apenas partes do corpo que possuem espaços e partes sem preenchimento, no entanto, as partes faltantes não se fazem necessárias para a compreensão da imagem e para sugestão nesta figura que remete a Gandhi. Saul Bass apresenta nesta imagem o mínimo de detalhes em troca de maior expressividade.

Figura 42. Imagem de Gandhi.

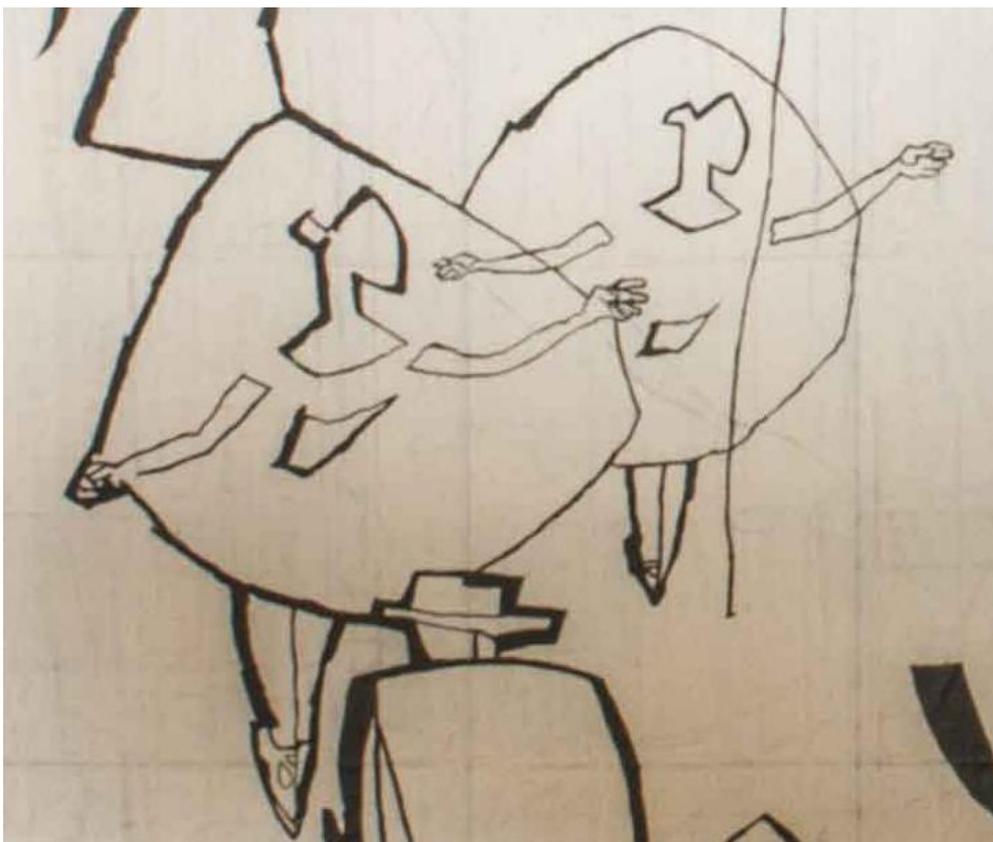


Fonte: Listverse. https://listverse.com/wp-content/uploads/2014/10/9_Gandhi_Kasturba.jpg.

Acesso em 10/01/2018.

O mesmo tipo de distorção da forma aparece em Poty. No painel, as formas apresentam-se com contornos e demonstram o traço típico da gravura, ainda assim, é possível considerar esse diálogo com as distorções criadas por Matisse. Poty optou por desenvolver em sua linguagem uma ligação com esta forma de Matisse para representar a figura humana. Em ambos, Poty e Saul, há a planificação e a sintetização das formas, além do uso da cor para atribuição de novos significados em cada imagem apresentada.

Figura 43. Recorte de Imagem. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Durante o período moderno formular novas questões, contrapor o trabalho ou o pensamento de outros artistas e aprofundar algum tema de forma específica, foram formas recorrentes de funcionamento daquele momento histórico. A cada novo questionamento sobre a forma ou sobre o conteúdo da expressão artística apresentada, surgiam artistas em busca por responder à questão formulada, determinando em vários casos à criação de vanguardas artísticas. Este foi, por exemplo, o caso entre Matisse e Picasso. Matisse é figura central, em seu tempo histórico, da corrente expressionista francesa nominada os *fauves* (feras).

Em relação a estes movimentos e correntes artísticas, o expressionismo (francês com os *Fauves* e alemão com a *Die Brücke*) e o cubismo são, considerando uma redução ao universo da arte europeia, os que se relacionam com este objeto de estudo. É importante evidenciar neste ponto que a arte criada na Europa não é a única a influenciar o trabalho destes artistas. A opção de apresentar estas referências está proposta no sentido de contextualizar uma influência comum entre os dois artistas. Por exemplo, ao pensar sobre seus temas nestas obras escolhidas,

já é perceptível que ambos apresentam personagens de outros lugares, nacionais e internacionais.

No capítulo anterior, houve uma aproximação prévia entre o trabalho de Poty e o expressionismo em função do uso da gravura e também pelo tema social que é transversal em sua obra. Num primeiro momento, o expressionismo não surgiu como um movimento com um programa definido, mas sim, como uma oposição ao impressionismo. A ideia de que a solução para a pintura estivesse resolvida a partir de um procedimento que possuísse exatidão científica (sensorial) para apresentar a realidade, por meio de uma impressão visual, como se tudo que estivesse no mundo externo existisse e pudesse ser apresentado sem a intermediação do olhar do artista e de sua expressividade, foi a motivação para o surgimento destas manifestações artísticas. O expressionismo, de acordo com Argan (2013), apesar de ser uma antítese ao impressionismo o pressupõe, pois o autor considera ambos os movimentos como realistas “que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação” (ARGAN, 2013, p.228). Este ponto aproxima o trabalho de Poty e de Saul Bass com o expressionismo, uma vez que ambos são realistas em suas inspirações. Outra característica que também os relaciona a este movimento é a questão da comunicação, os colocando em relação direta com a sociedade em suas obras.

Ainda em relação ao expressionismo, no movimento alemão da Die Brücke, a aproximação é mais evidente em relação ao trabalho de Poty. O primeiro ponto em comum é a forma como este artista se coloca em sua trajetória artística como um homem do povo, um trabalhador.

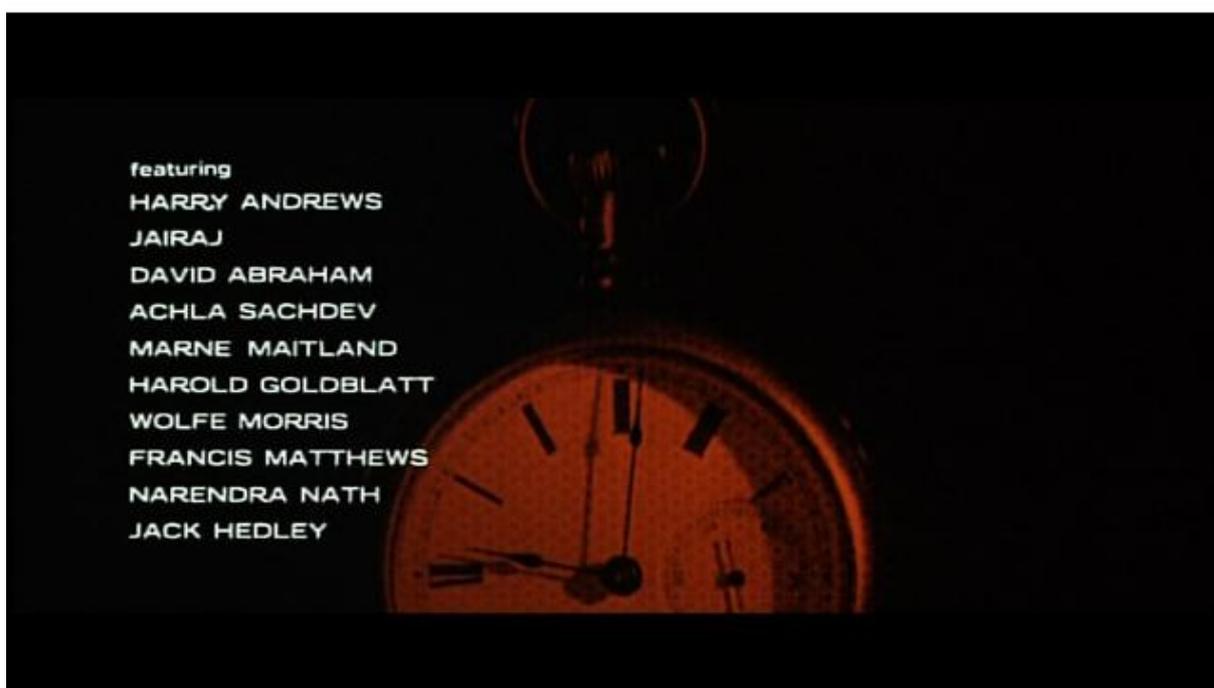
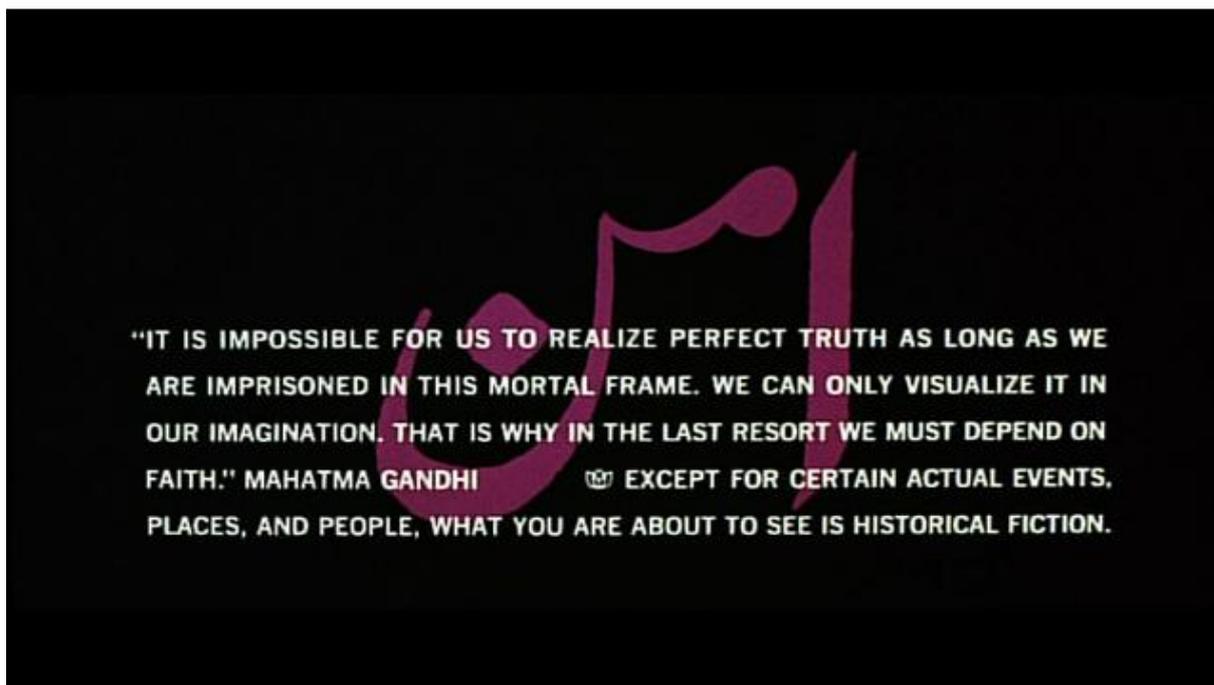
A experiência de mundo do artista não difere, em sua origem, da de qualquer outra pessoa. É este o material sobre o qual opera o artista: os temas dos expressionistas alemães geralmente estão ligados à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas nos cafés etc.). [...] A técnica não é nada de pessoal ou inventado, ela é trabalho. Sendo antes de tudo trabalho, a arte está ligada não à cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes, e sim à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras. (ARGAN, 2013, p. 237)

O segundo ponto em comum é o uso da gravura e das artes gráficas em detrimento da pintura ou da escultura. Isso em parte se deve a ideia da comunicação e da vontade do artista em atingir mais pessoas com a sua arte. Uma questão interessante da gravura é que a imagem é produzida a partir da ação do artista contra a matéria, no caso da xilogravura, a partir dos veios que se escavam na madeira e que permitem a passagem da luz. Do mesmo modo, a impressão se dá por um ato impositivo contra o papel ou superfície, tornando-se imagem. Esse processo manual que funciona a partir do uso da força física para a produção da arte aproxima a arte expressionista da discussão sobre esta arte como um mecanismo de criação que se opõe ao movimento industrial. O povo é parte desta temática, e é deste modo que essa influência se manifesta na obra de Poty, com a verdureira e sua carroça, há uma evidência de um possível questionamento do artista sobre a alienação que é produzida pelo trabalho.

A existência é autocriação, mas, se o mecanismo do trabalho industrial é anticriativo, por isso mesmo é destrutivo. Destrói a sociedade, dilacerando-a em classes exploradoras e exploradas; destrói o sentido do trabalho humano, separando concepção e execução [...] Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em *belo* o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir (ARGAN, 2013, p.237-241).

Esse é um dos sentidos de os trabalhadores aparecerem com tanta força no trabalho de Poty. Este artista colocava-se como um porta-voz do povo, que ao menos pela apreciação do seu trabalho estético, espalhado por toda a cidade de Curitiba, poderia amenizar essa anticriatividade gerada pelo trabalho. Evidente que nesta obra Poty não se relaciona especificamente com o operário industrial, mas com o trabalhador, o que contempla a mesma discussão sobre a alienação do trabalho.

Figura 44. Tempo psicológico. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

No caso da abertura do filme de Saul, uma das questões que une sua estética ao expressionismo é a temática do filme. O povo é apresentado no filme como aquele que precisa ser unificado a partir do discurso de Gandhi, tendo em contraponto o vilão que planeja mudar o curso desta história. O tempo na abertura, deste modo, se

apresenta tanto como manifestação física quanto psicológica, relacionando esta estética apresentada a um universo subjetivo, que pode ser distorcido e conformado aos objetivos do artista e não apenas em relação a uma realidade sensorial ou objetiva. Do mesmo modo, este tema do tempo é apresentado no cartaz. Gandhi como um líder político, que acabou de ser assassinado é mostrado como uma figura comum (talvez do povo) e mais nenhum outro personagem. A sua figura (com algumas deformações) sozinha contra o fundo cria essa ligação subjetiva com o universo expressionista.

Figura 45. Cartaz do filme Nine Hours to Rama, 1963.



Fonte: FlavorWire. flavorwire.files.wordpress.com/2011/10/saul-bass-1963-nine-hours-to-rama-movie-poster.jpeg. Acesso em 10/03/2016.

Do outro lado, e em oposição à composição expressionista, outro artista que também influencia de forma um pouco mais específica o trabalho de Poty é Pablo Picasso.

Pablo Picasso (1881-1973), filho de um professor de desenho, fora uma espécie de menino prodígio na Escola de Arte de Barcelona. Aos 19 anos de idade foi para Paris, onde pintou assuntos que teriam agradado aos expressionistas: mendigos, marginais, vagabundos e gente de circo. Mas, evidentemente, não se satisfez com isso e começou a estudar arte primitiva, para a qual Gauguin e também Matisse, possivelmente, haviam chamado atenção. (GOMBRICH, 2012, p.573)

Picasso estuda a escultura negra assim como haviam feito outros artistas do período, no entanto, não se atém ao exótico ou ao selvagem, mas sim a sua estrutura plástica que não apresenta separações entre a forma e o espaço. Ele se interessa pela unidade, pela integralidade da forma. Não quis copiar a escultura negra. Ele entendeu como ela condensa todo o espaço em sua estrutura e isso foi o que o artista incorporou em sua obra. Do mesmo modo este artista observou como Cézanne considerou o problema da forma. Na obra *Les demoiselles d'Avignon*, de 1907, o artista usou a deformação para apresentar o corpo humano, a partir de ângulos, e fez menção em suas figuras às máscaras africanas. Esta obra, em que Picasso propôs uma modificação da relação das formas com os planos a partir de formas geométricas, definiu o início do período cubista. Nesse ponto há uma diferença entre Picasso e Matisse,

A visão de Matisse fundava-se no princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. É exatamente este o ponto de divergência: para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza; para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica. (ARGAN, 2013, p. 680).

O modelo proposto por Picasso pretendeu repensar o modelo de funcionamento da obra de arte e também o seu contexto social. A obra artística não teria mais um valor em si, mas em um procedimento que modificasse a experiência da realidade (ARGAN, 2013). A partir da ideia de uma arte funcional, o Cubismo, entre outros movimentos de caráter construtivista, é o primeiro a realizar uma pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte. Este movimento tem em seu núcleo Pablo Picasso e também Georges Braque. A primeira fase é denominada analítica quando os artistas se ocupam com a questão da continuidade entre o objeto e o

espaço, transformando a superfície do quadro e a forma na matéria de suas pesquisas. A inovação cubista se mostra primeiro numa desconstrução das técnicas e dos meios usados pela arte até então. O trabalho destes artistas se desenvolveu também em outra fase, a sintética.

Depois da fase “cubista” ou analítica, Braque e Picasso passam à fase sintética, onde os planos já ganham independência. Daí passam a planificação total das formas [...] segundo uma decomposição em planos, terminaram por reduzir o quadro a um espaço bidimensional, onde a profundidade é apenas um efeito dos planos e dos tons [...] Decomposto em planos, o objeto é reconstruído segundo a imaginação plástica do pintor; torna-se quase irreconhecível, difícil de identificar. (GULLAR, 2014, p.16).

O cubismo colocou em debate a questão da representação. Uma das ideias que estava implícita nestas obras era a busca por uma nova linguagem pictórica que não necessitasse recorrer à realidade para sua expressão. Por um lado, Picasso trabalhou na desconstrução da figura, por outro Braque, colocou em questão o espaço. O trabalho conjunto os levou à planificação dos volumes e das formas geométricas e a exploração de novos meios para o problema da forma.

[...] Os cubistas não representavam os vários lados do objeto para nos dar uma visão mais completa ou mais verdadeira do real: eles se valiam dessa possibilidade para libertá-lo, para esvaziá-lo de sua condição natural. (GULLAR, 2014, p.82).

Rompendo não apenas com os modos de representação dos objetos, mas com a representação mesma, o cubismo partiu o espelho em que a realidade se refletia, e por isso marcou o início de uma nova etapa na criação artística, cuja intenção mais profunda é a criação de uma linguagem capaz de expressar essa complexa intimidade do homem. (GULLAR, 2014, p.88).

É no cubismo, quando todas as formas se resumem em um plano único, sem sombreamentos e com mais de uma dimensão disposta no mesmo plano, que uma aproximação com o trabalho de Poty acontece. No seu painel, o artista apresenta os símbolos do drama e da comédia a partir de figuras que fazem referência a esta proposição cubista. Ele apresenta estas formas que mostram os rostos da alegria e da tristeza de perfil e com uma forma ao contrário da outra, ou seja, uma em pé e a outra de cabeça para baixo. Esta é uma das maneiras que o artista encontrou para

mostrar a contrariedade entre estes dois sentimentos, a partir de uma operação que usa a verticalidade da forma, característica do movimento cubista.

Figura 46. Recorte de Imagem. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Outra questão relacionada ao cubismo presente no painel de Poty é a disposição das formas no espaço. Vários dos personagens estão de frente, de costas e de perfil. No entanto, todos estão no mesmo plano. O artista sugere a espacialidade e a tridimensionalidade dentro de uma síntese e de uma planificação que remetem a Picasso e a Braque. Por fim, mas não menos importante, há ainda uma referência ao tempo nesta obra. Existem várias ações acontecendo ao mesmo tempo. Conforme o olhar percorre a imagem é possível contextualizar cada parte desta grande cena como uma ação individual. Pequenas narrativas podem ser estruturadas e cada uma com seu tempo específico de funcionamento. Esta sobreposição do tempo sobre o plano é também criação cubista.

Figura 47. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Com a noção do objeto, entra em jogo o fator tempo: é como se primeiro víssemos o prato como forma elíptica, e depois, mudando a posição no espaço, como forma redonda, ou como se, movendo-nos em torno do objeto e mudando o ponto de vista, víssemos o prato primeiro como elíptico e, depois, como redondo. Daí se deduz que, se na visão empírica o mesmo objeto não pode se encontrar em lugares diversos ao mesmo tempo, nessa realidade inteiramente mental que é o espaço (como realidade ordenada e configurada na consciência), o mesmo objeto pode existir com muitas formas diferentes que, naturalmente, ocupam situações diversas. (ARGAN, 2013, p.430).

Evidente que Poty não se apropria da técnica cubista nesta obra de maneira fiel, ele não sobrepõe o mesmo objeto em situações e ângulos diferentes. No entanto, ele faz referência a esta questão ao tentar expressar o tempo em sua obra. Ele, que do mesmo modo como Picasso não pretendia copiar a máscara africana, entendeu a

técnica e a usou como base para construir sua própria linguagem. Em relação à obra de Saul Bass as evidências são menores em relação o cubismo. Há a planificação das formas e a sintetização no cartaz. Porém, essa pode ser considerada uma manifestação que engloba também outros artistas que fizeram parte do período modernista e não apenas este movimento. Considerando que a percepção do tempo é parte fundamental da temática do cartaz e da abertura do filme, a transposição do tempo para o plano pode ser uma referência a este movimento, ainda que neste caso de maneira sutil.

A fase inicial do cubismo que aconteceu entre 1907 e 1914 abriu caminho para diversas vanguardas artísticas que buscaram aprofundar a reflexão sobre o papel da arte, a sua função. Alguns anos mais tarde, na Alemanha, surgiu uma escola que a partir de um modelo funcionalista criou um pensamento e uma prática que procurou unir arte e indústria. Essa escola era a Bauhaus e seu primeiro diretor Walter Gropius.

Em 1919, Walter Gropius fundou esta escola a partir da Escola do Grão-Duque para Artes Plásticas, em Weimar, na Alemanha. A intenção de Gropius era reunir em uma escola as artes e os ofícios. Para este diretor, os arquitetos deveriam ser artesãos, mas também, e por outro lado, deveriam se apropriar das máquinas, fazer uso da produção industrial. Assim, a produção em série, o uso dos materiais e a funcionalidade eram premissas para a pesquisa e o desenvolvimento artístico.

Assim, o ensino da Bauhaus não foi orientado para as artes aplicadas, mas dirigido para a elaboração de protótipos para a produção em série. O artista, desse modo, transforma-se em *industrial designer*, produz o protótipo com suas mãos, dirigindo a linha de produção. Além das máquinas, eram também objeto de estudo os mais diversos materiais, aos quais era dedicado um curso de treinamento, para descobrir a atitude criativa dos alunos perante os próprios materiais. [...] Gropius soube se cercar de professores, entre as personalidades mais importantes no campo artístico do período (do pintor e pedagogo Johannes Itten ao pintor Lyonel Feininger; ao escultor-oleiro Gerhard Marcks, a partir de 1919; Georg Muche, pintor e escultor, em 1920; Paul Klee, em 1921; Vassily Kandinsky, em 1922; Laszló Moholy-Nagy; [...]) (ARGAN, 2013, p.665).

Gropius não acreditava em uma universalidade da arte, no entanto, é partir da reunião destes diversos artistas que o diretor tentou convencê-los de que o melhor caminho para a arte seria a escola, com a pesquisa e o ensino em seu papel social.

Ele criou um programa metodológico-prático que procurava unir arte e indústria. A ideia era a colaboração entre os professores e seus alunos, em torno de uma escola democrática. Até mesmo o nome, *Bauhaus* (casa da construção), relaciona-se com esta ideia de construção conjunta. Essa escola foi fundada em torno da arquitetura e do urbanismo, com sua centralidade no contexto da formação do cidadão que constrói a cidade. Uma das contribuições da Bauhaus está ligada à nova sociedade industrial que surge com a prosperidade econômica a partir da década de 1920-1930. Esta nova configuração social demandou outro tipo de cidade e de pensamento urbanístico. A indústria estava em amplo desenvolvimento e com ela surgiu um novo tipo de população, dividida entre a classe trabalhadora e a burguesa. A Bauhaus teve como uma de suas premissas essa concepção de unir as artes aos ofícios. Walter Gropius possuía a visão de que as máquinas eram aperfeiçoamentos técnicos e não obstáculos à arte e à arquitetura. Inaugurou-se, então, na arquitetura e na arte propagada pela Bauhaus um período funcionalista, que possibilitou o desenvolvimento do design.

A partir desta visão racional, além do projeto das casas e dos edifícios, o desenho industrial foi o outro programa desenvolvido por esta escola. No pensamento de Gropius, a indústria passaria a produzir tudo o que a sociedade consome e, portanto, o trabalho seria projetar para a indústria. Nesta concepção também estava incluída a questão da comunicação. Desde as formas dos edifícios, veículos, móveis, objetos, roupas, publicidade, marcas, embalagens, artes gráficas, teatro, cinema etc, tudo o que pertence ao universo da comunicação visual foi objeto de análise e de projeto da Bauhaus.

Teoriza-se e especifica-se o princípio da forma-padrão: fundamental, do ponto de vista técnico, para a produção mecânica em série, e extremamente importante, do ponto de vista sociológico, pelo acordo que supõe, por parte do conjunto de consumidores, quanto à forma mais adequada, e, portanto, padronizada de certos objetos. [...] Na teoria e na didática da Bauhaus, certamente predomina a tendência de geometrização das formas; todavia, não se trata de um cânone, como no Purismo francês. Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada.

O método projetual da Bauhaus, porém, não é um método para encontrar a forma correta: estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz. Tão importante quanto o problema da forma (Gestalt) é o da formação (Gestaltung). [...] A arte é justamente o

modo de pensamento pelo qual a experiência de mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. É nessa passagem extremamente delicada que a contribuição de Klee à didática da Bauhaus foi fundamental [...] Klee não traduz a imagem em conceito, o que equivaleria a destruí-la; limita-se a torná-la visível, pois a percepção já é consciência. (ARGAN, 2013, p.271-272).

Apesar da visão funcionalista, na filosofia de Gropius a arte era considerada como parte fundamental no desenvolvimento da criatividade de seus estudantes. A arte não era vista apenas como uma forma para conferir estética aos objetos e prédios, mas também um meio importante de expressão social e artística. Para ele, o espaço é algo que ganha forma no contexto social. Assim, a escola, o teatro, a fábrica só se configuram como tal a partir do uso que é dado a estes espaços pelas pessoas. A temática social esteve sempre na raiz das questões abordadas pela Bauhaus.

Gropius trabalhou a questão social em sua metodologia de projeto. Seu projeto arquitetônico para os prédios da própria escola consideraram a integração, a função e a comunicação como partes fundamentais da convivência entre os alunos e os professores. Nesse ponto, ele diferiu de Mis Van der Rohe, pois entendia o projeto como uma atividade de colaboração, que envolve a interdisciplinaridade e não como obra individual de um artista. Rohe foi o sucessor de Gropius na direção da Bauhaus e não esteve ligado a esses mesmos valores. Ele trabalhou mais em relação ao desenvolvimento do projeto, aos conceitos ligados à estética, dentre eles, o plano, a forma e a unidade. No entanto, se manteve vinculado ao racionalismo, de forma idealista.

Em outra perspectiva, outro artista, Wassily Kandinsky, que também foi professor da Bauhaus, propôs uma linguagem que se desprende do significado imediato. As formas por ele propostas se tornam significantes que podem assumir novos valores a partir do olhar do espectador. A arte para este artista deixou de ser uma doutrina ou disciplina para se configurar como operação estética. Paul Klee, que também entendia a arte deste modo, levou sua arte a uma conexão com a subjetividade e as imagens do inconsciente, disciplina ainda em desenvolvimento por Jung naquele período.

O interesse pela óptica das cores e pelas técnicas da arte não contradiz de maneira alguma a concepção, extremamente sólida tanto em Klee como em Kandinsky, da absoluta subjetividade da arte. Seu objetivo não é

representar, e sim visualizar; a visualidade segue as leis da percepção. [...] Para Klee, a operação artística é semelhante à do pesquisador que, recorrendo a certos meios técnicos, *torna visível* os microorganismos que certamente existem, mas que de outra maneira não se fariam visíveis. Klee opera sobre microorganismos que povoam as regiões profundas da memória inconsciente; e eles começam a existir, como fenômenos, apenas no instante em que são revelados [...] Klee estuda e pratica todas as técnicas, não para dispor de meios mais eficientes de levantamento e transcrição, mas para poder fornecer à imagem que vem se urdindo o material mais adequado ao tornar-se real. (ARGAN, 2013, p.323).

O principal ponto a ser considerado da Bauhaus é que em sua concepção havia o intuito em transformar, em normalizar as vanguardas artísticas para se funcionarem a partir da ideia de programação e de projeto. A arte neste caso estaria a serviço da indústria, que, a partir da integração das qualidades estéticas dos produtos industriais, continuaria a produzir esta experiência agora no consumidor nesta sociedade industrial. Como dito antes, estaria no professor, o papel do artista com a incumbência de desenvolver junto aos estudantes a sensibilidade para o desenvolvimento estético e funcional do projeto.

É nesta concepção que se molda o pensamento projetual e artístico de Saul Bass. Como aluno de György Kepes, este artista compreende o pensamento que funda os princípios do design daquela escola, influenciado é claro por um dos professores da Bauhaus, Moholy-Nagy, que como Kepes imigra para os Estados Unidos após a ascensão nazista na Alemanha.

Professor da Bauhaus entre 1922 e 1928, este artista e designer torna-se diretor da New Bauhaus em Chicago a partir de 1937. Sua pesquisa visual ligada ao desenho industrial é expressa no livro *Vision in motion*. Nela, o artista considera a imagem como fenômeno, inseparável da matéria que a constitui, aprofundando a discussão da imagem a partir de seus componentes centrais, o movimento e a luz. Apesar de falecer em 1946, este artista é considerado o fundador da pesquisa visual-cinética. A ligação com o cinema é o que torna a relação entre Saul, Kepes e Moholy-Nagy ainda mais importante, pois, a correspondência entre Kepes e Moholy-Nagy como amigos e também como pesquisadores influencia o aprendizado de Saul Bass.

A pesquisa de Moholy é também desenvolvida por outros artistas e designers que se tornaram referências no universo do design, e que também problematizaram a

questão da forma, do racionalismo, do pensamento visual e de outros conceitos vigentes naquele período histórico: Max Bill na Suíça, com a escola de Ulm, Bruno Munari na Itália, entre outros (ARGAN, 2013). Uma questão trabalhada por Moholy-Nagy que se projeta no trabalho de Saul Bass é a proposição de que a percepção é um processo do pensamento. Aquele artista propõe em suas pesquisas formas e tensões visuais que, por exemplo, aparecem em seus filmes experimentais. Outra questão importante no trabalho deste artista é o desenvolvimento da tipografia. Durante seu tempo na Bauhaus, Moholy criou parte das publicações daquela escola e desenvolveu uma teoria em relação à tipografia que definiu seu papel na comunicação. A clareza da comunicação foi a característica mais defendida pelo artista. A ênfase na legibilidade como parâmetro para desenvolvimento da tipografia permanece como legado daquele artista ao campo do design.

A influência da Bauhaus, de Moholy-Nagy e de György Kepes é importante no trabalho de Saul Bass. A visão de projeto que é estabelecida em relação à criação artística define o modo de Saul desenvolver suas ideias. Todo trabalho que ele desenvolveu ao longo de sua carreira foi tratado a partir dessas premissas do design. O *briefing*, a pesquisa sobre o tema, as referências, a geração de alternativas, a aprovação do projeto etc, são etapas seguidas por Saul Bass a partir do modelo estabelecido historicamente pela Bauhaus. É possível perceber uma referência da visão funcionalista daquela escola no trabalho deste artista. Outro ponto é a questão da comunicação. Há um sintetismo em sua imagem, no caso do cartaz, que é tributário à Matisse e à Toulouse-Lautrec, como visto anteriormente, mas também é devido às premissas de objetividade e de clareza na comunicação que são relacionadas aos fundamentos da Bauhaus. Uma das bases do ensino daquela escola estava relacionada aos princípios da percepção forma, a teoria da Gestalt. Neste estudo, esta teoria será apresentada para discussão em relação à composição nas obras de Saul Bass e de Poty.

Quadro 4. Critérios de análise

Representação	
	Principais aproximações e influências
Cartaz	Expressionismo Matisse Toulouse-Lautrec Bauhaus György Kepes Moholy-Nagy
Abertura	Expressionismo Bauhaus György Kepes Moholy-Nagy Cinema Experimental ¹⁶
Painel	Expressionismo Matisse Toulouse-Lautrec Cubismo

¹⁶ A relação entre o trabalho de Saul Bass e o cinema experimental encontra-se no final deste capítulo junto à questão da montagem cinematográfica.

3.2 A imagem e a composição

Nas artes visuais, a composição pode ser compreendida como a distribuição ou o arranjo dos elementos visuais (ponto, linha, forma, textura, cor, entre outros) em um espaço, superfície ou objeto. No design, mais especificamente no design gráfico, estes elementos são tratados do mesmo modo, no entanto, a nomenclatura geralmente refere-se ao termo *layout* por considerar a composição também como parte de um projeto. Dondis (2015) informa que os estímulos visuais produzem significados que podem partir da representação e do ambiente, como já mencionado por Berger (1999),

[...] mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado (DONDIS, 2015, p.48).

Neste contexto e considerando as obras em análise, a opção será por debater alguns itens mais específicos relacionados à composição como a forma, a cor e o movimento. Além disso, há ainda a estruturação destes elementos em um conjunto que apresenta relações entre cada parte e o todo. Desta dinâmica surgem conexões que se estabelecem com a criação da obra pelo artista e que são de ordem intelectual, como o contraste, a harmonia e o equilíbrio. A percepção destes valores e seu uso partem do estudo desenvolvido pela teoria da Gestalt.

O uso das formas no trabalho de Saul Bass e de Poty já foi debatido em diversos momentos, como em relação à preferência pelo uso das formas bidimensionais. Nas duas obras (painel e cartaz) há esta opção dos artistas pela planificação, desconsiderando a tridimensionalidade. O uso do recorte (*papier découpé*), do desenho e do contorno também são características da configuração da forma já apresentadas anteriormente. Na abertura do filme, Saul mantém de certo modo a ideia do plano apresentando a maior parte dos objetos em sua vista frontal seguindo o mesmo padrão do cartaz, no entanto, a partir forma fotográfica e não do desenho.

Figura 48. Relógio. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



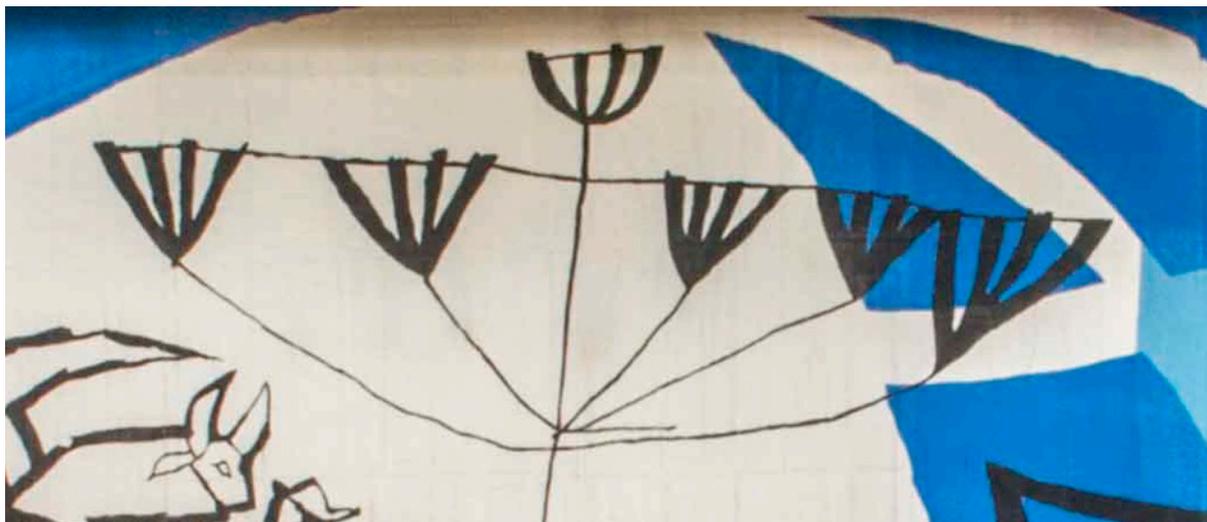
Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

As três formas básicas que podem ser derivadas a partir da linha para criar infinitas possibilidades para a composição são: o quadrado, o triângulo e o círculo.

Cada uma das formas únicas tem suas características específicas, e a cada uma atribui-se uma grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas. Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção. Todas as formas básicas são figuras planas e simples, fundamentais, que podem ser facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente. [...] A partir de combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (DONDIS, 2015, p.124).

No caso de Poty, houve uma preferência pelo uso da forma sem preenchimento no caso dos personagens e das araucárias. Cada desenho é apresentado a partir de contornos mais ou menos espessos, enquanto que em relação ao fundo, na cortina e no personagem do criminoso houve a opção pelo preenchimento da forma. Por conta disso, e pelo modo como o artista usou a cor, aparece a transparência como uma característica evidente do painel. A noção de profundidade neste caso é apenas relacionada aos diversos planos e não por conta da configuração do desenho bidimensional. Alguns personagens indicam alguma angulação por terem sido apresentados em posições mais próximas ao seu perfil e não de frente, ainda assim a partir da forma plana.

Figura 49. Recorte de Imagem. Mural “*O teatro, a música e a dança*”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

No caso do cartaz de Saul, existe o mesmo tipo de configuração quanto ao uso da forma. Ele optou pela forma preenchida em Gandhi, no entanto, a flor está apenas em contorno e apresenta o mesmo tipo de transparência em relação ao fundo. Nos dois casos o plano de fundo apresenta uma forma que preenche quase todo o espaço compositivo, indicando, a partir do plano, alguma característica do ambiente onde se passa cada narrativa. No painel, a maior forma apresentada é circular, enquanto que no cartaz a maior forma é retangular. Ainda assim as tensões entre o triângulo, o círculo e o quadrado aparecem nestas duas obras e os significados possíveis são variados.

Figura 50. Formas circulares. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Na abertura do filme, a forma circular é a predominante. O relógio, as engrenagens, as rodas do trem, são reforçadas a cada *frame* apresentado. Existem outras tensões entre os planos e as formas, mas esta é a relação principal. Acerca da forma redonda, a primeira conexão que se estabelece é com a questão da perfeição desta forma. As tensões na forma circular são equilibradas. Bachelard (2007), que estabelece uma fenomenologia do redondo, afirma que a forma redonda seria uma metáfora para a própria vida, como se a existência do homem e da própria natureza fossem circulares e lembrassem esta ideia de perfeição. No entanto, essa perfeição seria uma opção para a racionalidade humana, não sendo arbitrária. Nessa relação com o espaço, neste caso com a forma redonda, Bachelard afirma também que seria possível chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, a possibilidade de conhecer a imagem em sua essência. A forma circular, para este autor, cria a noção de unidade, de segurança e de aconchego. Esta forma contraria as formas pontiagudas que ferem e afastam. Ao unir estes conceitos com a ideia de representação é possível, associar nesta abertura, o aparecimento da forma redonda como esta ideia da continuidade entre as ações: a viagem do trem, a passagem do tempo, o planejamento do assassinato, no sentido que o assassino repassa várias vezes suas ações (circularidade) para garantir uma perfeição em sua execução, ou seja, em um intenso processo de planejamento.

Já no painel de Poty, a impressão mais evidente da forma redonda, se associa ao espaço que contempla aquelas diversas ações, o mundo, e neste caso, o mundo em movimento.

Na imagem estática, o movimento é uma sugestão, a partir de uma informação visual, que pode ser percebida e imaginada. Portanto, o movimento parte da mesma questão que contempla a representação, um aprendizado prévio. Por outro lado, mesmo o cinema não apresenta realmente o movimento. É a partir de uma série de imagens estáticas com pequenas modificações exibidas em certa sequência e velocidade que as imagens se fundem em nossos olhos e a ideia de movimento acontece. No cartaz e no painel, a sugestão de movimento acontece por meio de tensões e ritmos compositivos, mesmo com imagens fixas e imóveis.

Um quadro, uma foto ou a estampa de um tecido podem ser estáticos, mas a quantidade de repouso que compositivamente projetam pode implicar movimento, em resposta à ênfase e à intenção que o artista teve ao concebê-los. O processo da visão não é pródigo em repouso. (DONDIS, 2015, p.183)

Figura 51. Recorte de Imagem. Mural “*O teatro, a música e a dança*”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

No painel, existem várias indicações e sugestões de movimento. O mundo está apresentado em parte como forma e em outra parte como delimitação da forma, em contorno. Poty sugere direção e movimento a partir do desenho dos paralelos e meridianos que se apresentam em positivo e negativo, dentro e fora da forma circular. Da mesma forma, as bailarinas nas pontas dos pés e os outros personagens de modo geral estão em uma posição que sugere suas ações naquele instante. A sugestão de movimento é uma qualidade presente em toda a narrativa deste painel. No cartaz, em oposição a isso, o aparente movimento é sutil. A figura central está estática, em uma situação que sugere estabilidade, no entanto, sugere também que este personagem faz algum esforço para manter-se naquela posição. Isso pode indicar que nesta imagem Gandhi ainda não estaria morto, após o tiro, mas sim caído em uma tentativa de permanecer vivo. Já na abertura do filme, há essa característica do movimento em praticamente todas as imagens apresentadas, exceto na tipografia inicial que é estática. No restante, o movimento sugere a passagem do tempo com o relógio e com a velocidade dos objetos que são apresentados. Reforça os significados já debatidos sobre a questão da forma. Um pouco diferente, da questão da forma e do movimento, são as cores. Elas conferem uma qualidade essencial nestas obras por terem sido introduzidas não apenas como uma adição qualitativa às formas, mas como significantes por elas mesmas.

As cores, antes de qualquer coisa, são fenômenos físicos, ou seja, ondas eletromagnéticas. Apesar de parecerem uma propriedade das coisas, as cores se compõem a partir de uma relação entre a superfície do objeto, a reflexão ou absorção da luz existente e o processo de visão do observador. Deste modo, a percepção das cores depende da visão e do ambiente externo, mas também e mais importante, depende do aprendizado. As cores são informações que processamos em nosso sistema visual e que correspondem a uma atividade cognitiva. Assim como as imagens, por fazerem parte da experiência cotidiana, as cores são percebidas pelas pessoas com uma aparente naturalidade, como se todos enxergassem do mesmo modo determinada cor.

Para além dos aspectos perceptivos da cor, há ainda outro nível, o da interpretação. As cores se relacionam com o universo cultural e podem carregar sentidos atribuídos a elas. Os exemplos já apresentados de Matisse, Picasso e Toulouse-

Lautrec contemplam esse uso expressivo da cor para obtenção de efeitos diferenciados.

No meio ambiente compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. E a tudo associamos um significado. Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos. O vermelho, por exemplo, significa algo, mesmo quando não tem nenhuma ligação com o ambiente. O vermelho que associamos à raiva passou também para a "bandeira (ou capa) vermelha que se agita diante do touro". O vermelho pouco significa para o touro, que não tem sensibilidade para a cor e só é sensível ao movimento da bandeira ou capa. Vermelho significa perigo, amor, calor e vida, e talvez mais uma centena de coisas. Cada uma das cores também tem inúmeros significados associativos e simbólicos (DONDIS, 2015, p.142).

As cores, portanto, além de serem percebidas de forma individual, se comportam em um contexto coletivo, onde o aprendizado sobre elas determinará em grande parte seu reconhecimento e associação.

Em relação à composição, existem três dimensões que são apresentadas pelas cores e que podem definir melhor sua configuração e seus valores. De acordo com Dondis (2015) o matiz, é a própria cor. Seja na cor luz ou na cor pigmento, a mistura de cores primárias puras gera outras cores, e assim, a mistura entre as novas cores pode formar uma grande quantidade de matizes que formam o espectro das cores visíveis. Cada matiz apresenta suas próprias características. A segunda dimensão é a saturação que representa o grau de pureza de determinada cor e suas variações, do matiz ao cinza. A cor com menos saturação aparenta ser menos viva, menos atraente, chegando até nenhuma saturação com a ausência de percepção da referida cor. O contrário, o excesso de saturação, apresenta maior expressividade e emoção (vivacidade) em determinada cor. A terceira dimensão é a luminosidade. Este valor é representado pela escala do preto ao branco, podendo a cor ser escurecida ou clareada conforme a mistura do matiz a estas gradações.

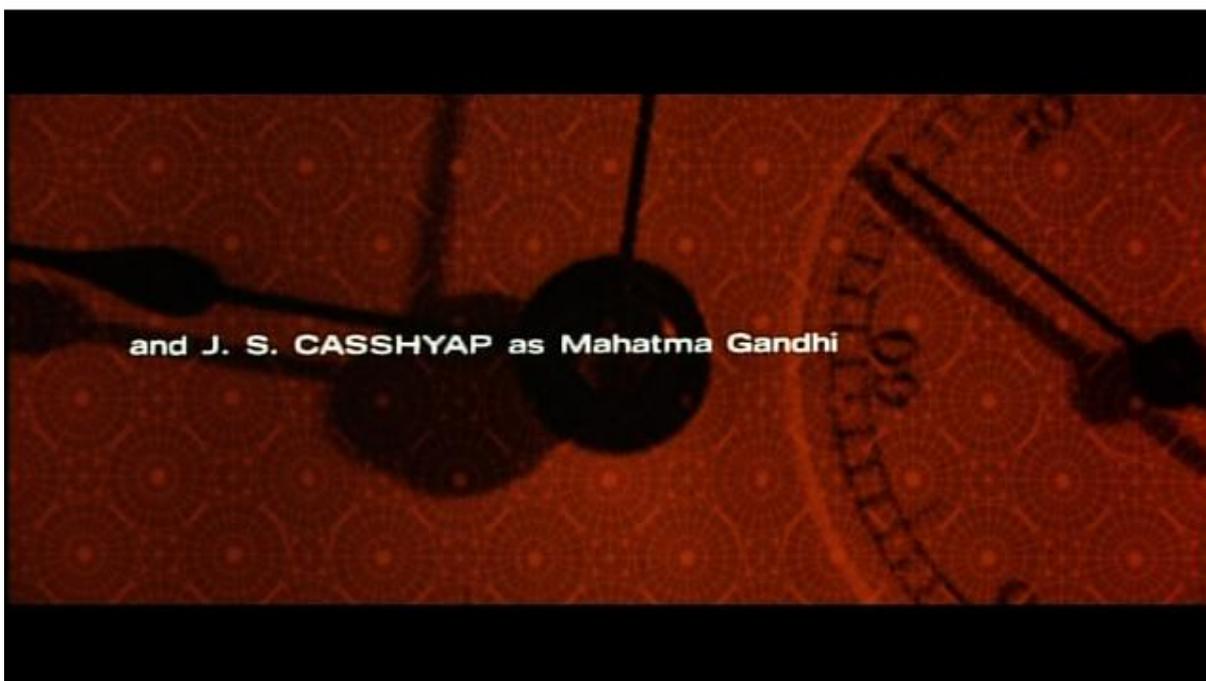
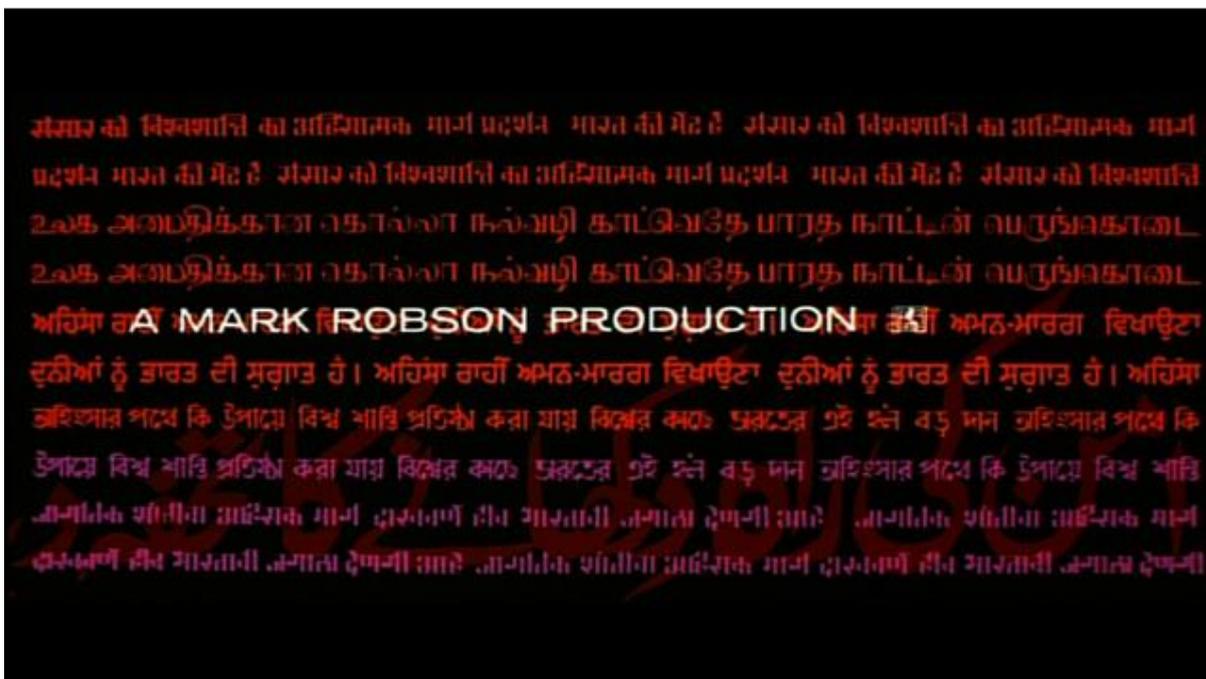
Figura 52. Mural “*O teatro, a música e a dança*”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

No painel de Poty, a pintura apresenta três cores: o azul, o vermelho e o preto. Além delas, existe o fundo, uma parede em branco que nesta obra também possui valor compositivo. A forma apresentada nos traços dos personagens e de parte do ambiente faz referência à gravura, sua técnica favorita. É a partir desta percepção que a cor preta é empregada nos contornos dos desenhos de Poty, como uma alusão às impressões das gravuras. Já a cor azul, que em princípio apresenta a cor do mundo, como o azul do mar, e está em seu matiz puro na maior parte da imagem com variação de luminosidade apenas em poucas áreas, nas formas geométricas menores. Esta cor remonta o valor de vivacidade e audácia das ultracores de Matisse para a composição. Seu uso apresenta objetivos expressivos que buscam uma ressonância emocional no espectador. Do mesmo modo, a cor vermelho vivo apresentada possui gradações ao longo da extensão cortina e em seu matiz puro na tocha, neste caso, referindo-se de forma denotativa aos objetos que representam.

Figura 53. Cores. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

Na obra de Saul Bass, as relações e a significação das cores tem mais conexão com o aspecto conotativo. Na abertura do filme, os objetos são mostrados em uma tonalidade mais avermelhada e de mais forma escurecida, criando um clima de mistério. Estas cores se comportam como uma representação, fazendo referência ao

sangue, ao assassinato de Gandhi, que morre no filme com um tiro. Como as cores variam entre o laranja e alguns tons de vermelho, podem se referir também ao calor e ao sol do amanhecer e do entardecer, como referência temporal à passagem das horas durante a chegada do assassino em Delhi, no período da manhã e na hora do crime, no final da tarde. Essa referência acontece também na exibição das tipografias em árabe e hindi que aparecem no início do filme, em tons de violeta, laranja e vermelho, como uma indicação de sangue, no primeiro *frame* e a seguir com as cores do crepúsculo, ou seja, referenciadas em uma temporalidade.

No cartaz, a cor laranja não apresenta o matiz em sua forma pura, mas com uma tonalidade um pouco escurecida, em um tom terroso. Esta cor preenche quase todo o fundo da imagem e cria uma noção de que esta é a cor do ambiente do personagem apresentado. Como no caso do filme, este laranja pode se relacionar com o assassinato, mas aqui, a impressão é de que a cor perdeu a vivacidade, evidenciando uma degradação da cor, como um indício deste processo de morte e decomposição. O personagem e a flor são mostrados na imagem com a cor preta. Nesta obra, o preto se relaciona ao seu valor principal, a ausência da luz. Gandhi está nesta área de sombra sendo a sua forma a única evidência visual de sua aparência. A escuridão neste caso aparece como conotação para a morte.

No caso dos dois artistas, ainda que por meio de recursos diferentes, o emprego das cores se aproxima da premissa expressionista de Matisse, ao permitir sua intelecção desvinculada unicamente de uma imitação das cores da natureza. Nas três obras, o uso da cor aparece como expressão. Criar emoções no espectador foi um objetivo comum nestes dois artistas em relação ao uso da cor. Apesar da forma, do movimento e das cores estarem organizados de forma individual nesta reflexão, todos eles se inter-relacionam para o funcionamento geral da composição. Este é o ponto principal da abordagem realizada pela teoria da Gestalt.

De acordo com Gomes Filho (2015), a Gestalt foi uma escola de psicologia experimental. A teoria desenvolvida pelos pesquisadores daquela corrente de pensamento contribuiu para o estudo da percepção, da linguagem, da aprendizagem, da inteligência entre outras áreas. Diferente do restante da abordagem realizada até aqui, a Gestalt procurou oferecer meios objetivos para

compreensão da percepção da forma, aliando em sua teoria uma gama de experimentações para demonstrar o processo de interpretação cerebral das imagens percebidas pelo campo da visão.

Uma das principais ideias proposta pela Gestalt é que existe um processo de percepção das formas que se relaciona com o conjunto visual apresentado, com o todo da composição. Assim, cada forma nesse conjunto relaciona-se com o todo e é nesta relação que é estabelecido o sentido e a coerência de cada forma.

O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psicofisiológicas, pode ser assim definido: todo o processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada às forças integradoras do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo autorregulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados. Essas organizações originárias da estrutura cerebral são, pois, espontâneas, não arbitrárias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado (GOMES FILHO, 2015, p. 19).

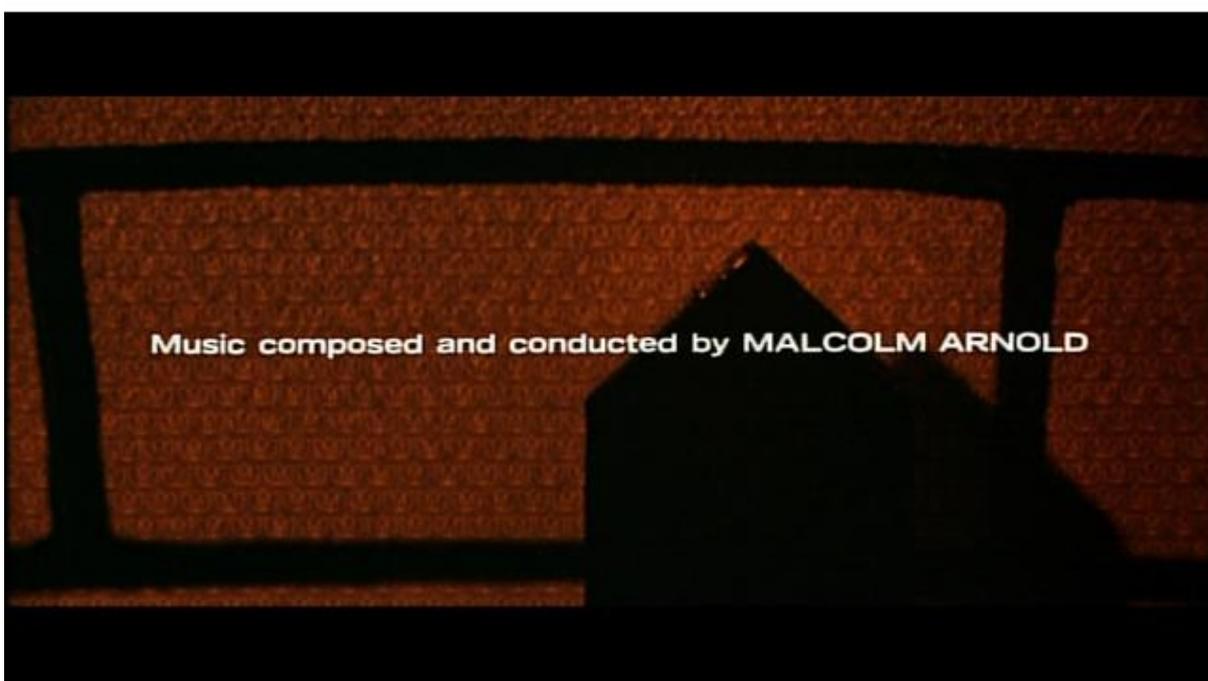
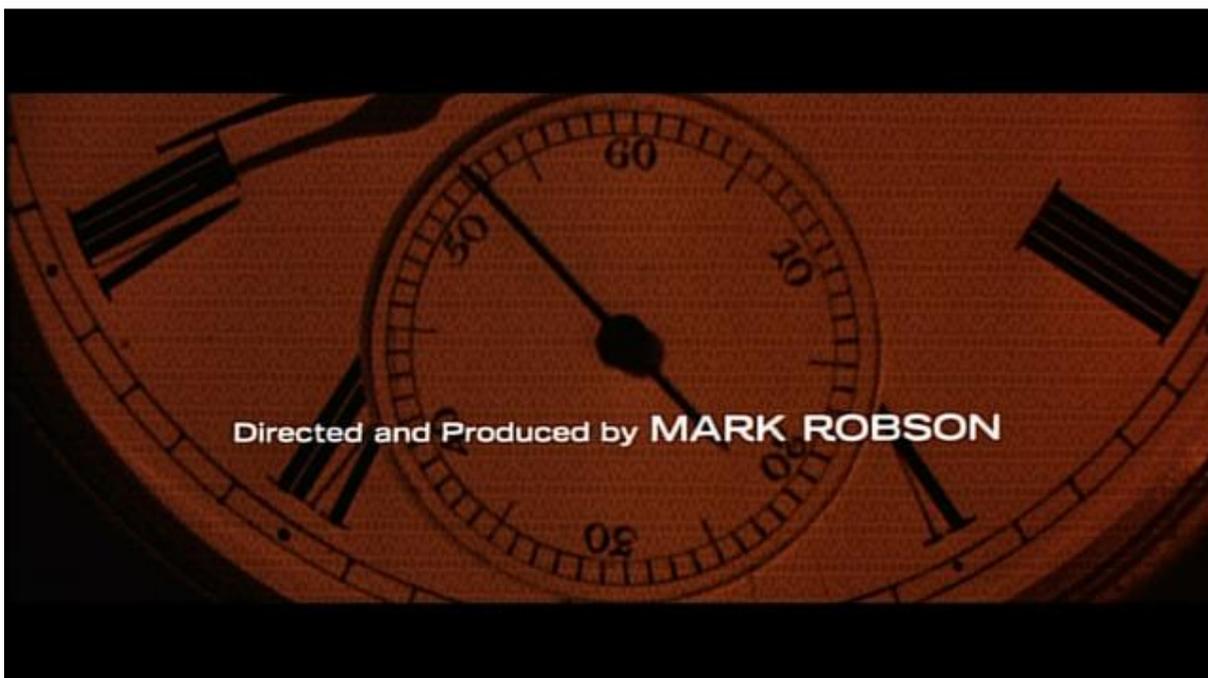
A partir disso, foram criadas algumas leis da percepção, por aqueles teóricos, que organizaram o modo com as formas podem ser percebidas. São elas, a unidade, a segregação, a unificação, o fechamento, a continuidade, a proximidade, a semelhança e a pregnância da forma. Cada uma delas aponta para questões importantes relacionadas à composição. Destas leis derivam conceitos (harmonia, equilíbrio e contraste) que ajudam a compreender o trabalho de Poty e de Saul Bass. Os termos apresentados a seguir são referenciados nas categorias conceituais organizadas por Gomes Filho (2015) para melhor compreensão da mensagem visual presente nas obras em análise.

No cartaz de *Nine Hours to Rama*, a forma apresentada não é completa, existem espaços não preenchidos entre os braços e a cabeça do personagem (Gandhi). Na teoria da Gestalt estes espaços condizem com a lei do fechamento e da segregação. Não é necessário que o desenho esteja completo (forma fechada) para que haja compreensão da imagem. Em relação à segregação, esta lei se relaciona com a ideia do contraste e da separação entre a forma e o fundo. No cartaz, a forma do personagem é completada pelo fundo, que, apesar de ser apenas um plano colorido simula a parte relativa ao seu tronco. O cartaz apresenta a cor como contraste. Esta

qualidade é uma das categorias importantes da percepção, pois, seu uso pode criar muitos significados e condições de legibilidade. A diferença entre o laranja e o preto no cartaz são evidentes, não há dificuldade em perceber o que é forma e o que é fundo. O impacto visual desta imagem é forte, uma vez que as cores estão em oposição. Outra característica do cartaz é a noção de unidade. Apenas uma unidade é a apresentada nas formas do personagem de Gandhi. Isso direciona esta forma à noção de clareza e de simplicidade. A figura está em uma posição de equilíbrio, apesar da assimetria apresentada.

Na abertura do filme, a relação com estas leis é um pouco mais complexa. Como já percebido na reflexão sobre o cartaz, é possível analisar cada detalhe da imagem em busca do modo como esse se vincula com aquela teoria e com o conjunto da composição. Para simplificar este processo, somente as características mais marcantes serão objeto de discussão. A harmonia é um dos pontos centrais da abertura. Os elementos se apresentam a partir do movimento e de um ritmo visual entre as suas partes, mas há integração e coerência formal. A ordem de aparição do relógio, a regularidade entre os ponteiros e a música, a sequencialidade do engate nas engrenagens apresenta a mensagem de forma clara e com certa regularidade. O contraste acontece pelo corte entre as imagens de forma dinâmica. O plano frontal escolhido pelo artista ajuda a mostrar uma relação de simetria e de centralidade em algumas imagens e assimetria em outras.

Figura 54. Simetria e assimetria. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.

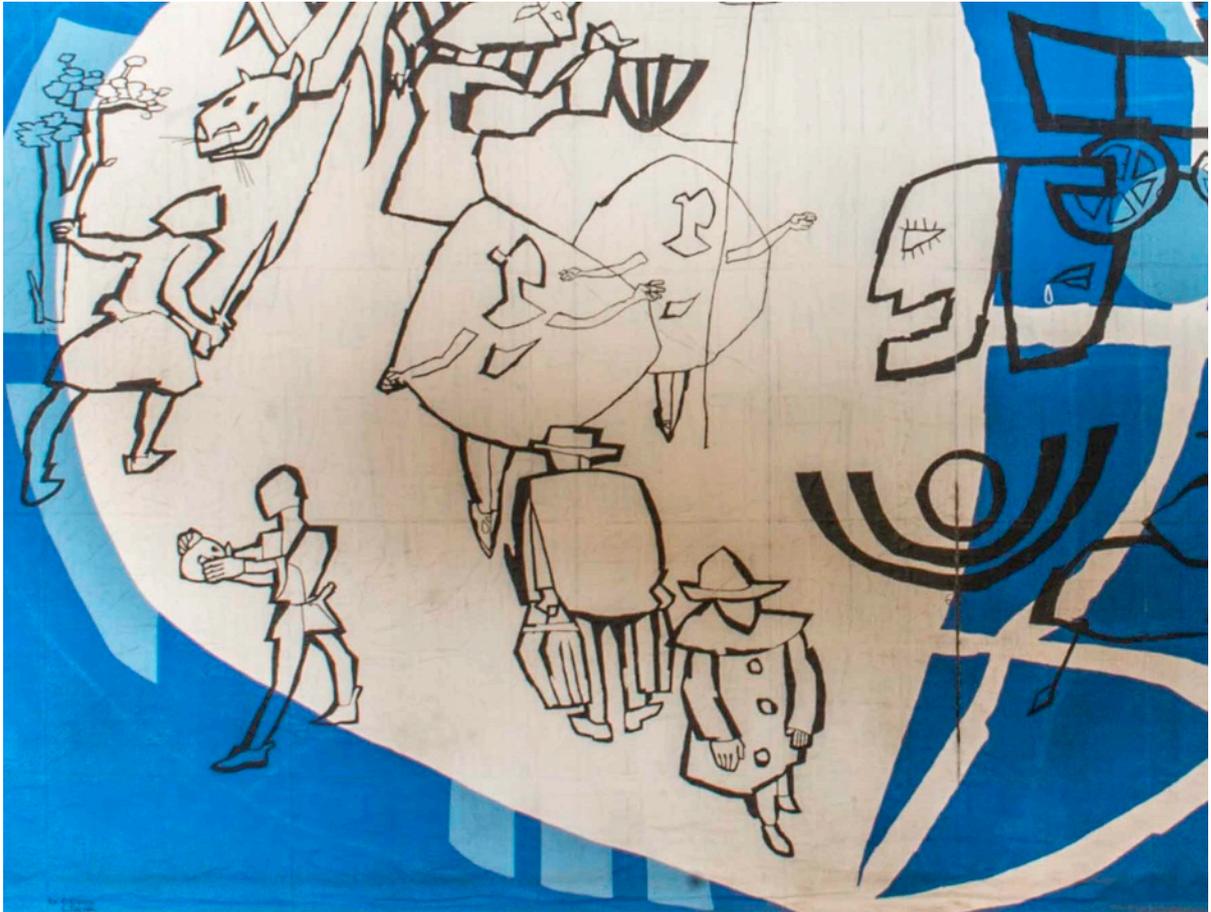


Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

As cores na abertura tem menor contraste e relacionam-se de forma mais sutil. Há um jogo entre luz e sombra que privilegia as sombras ficando em evidência apenas algumas partes dos objetos. Sempre que o relógio aparece, a imagem apresenta também uma textura com formas geométricas em transparência que confere a superfície deste objeto uma maior complexidade, e neste ponto difere-se

completamente da linguagem do cartaz. A textura possui padrões geométricos que são comuns na cultura árabe e na cultura asiática. Tanto no cartaz quanto na abertura, a proporção das figuras ultrapassa o tamanho do espaço compositivo sendo exibidas algumas de suas partes em um enquadramento, com exceção de uma das vistas do relógio. Nisso a obra de Saul Bass é divergente do painel de Poty.

Figura 55. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

A composição do painel apresenta um grande conjunto de figuras e uma maior complexidade. A relação entre as formas e o fundo se dá pelo uso das cores e do traço, sendo a tinta preta aquela que informa que as figuras estão no primeiro plano. A imagem ainda assim é planificada e apresenta a partir do contraste entre as formas a sua diferenciação. A tensão visual é maior e com isso o tempo para o observador compreender o que é apresentado é relativamente maior do que na obra de Saul Bass. No painel, há uma busca pela harmonia principalmente em relação ao conjunto. A maioria das figuras está disposta de modo a preencher o círculo que

representa o mundo. Há uma relação de tensão quanto ao equilíbrio nesta obra. Poty usa o peso e a direção de cada figura para definir suas posições na composição. O equilíbrio é obtido a partir das relações entre as figuras e o conjunto. O maior peso é dado à cor azul e ao fundo branco. A cortina vermelha torna a composição assimétrica, mantendo ainda assim a harmonia e o equilíbrio. As figuras seguem a ideia de unidade, no entanto, existem várias unidades, cada parte da cena pode ser vista em si ou em relação com o conjunto. Por exemplo, o desenho de *hamlet* se encerra em sua própria atuação como uma unidade. Entretanto, esta figura se relaciona com os outros elementos dispostos à sua volta e também em relação ao fundo. Como Poty usa o contorno como recurso, o fundo interfere nas figuras. O azul e o branco se misturam com as formas sendo importante em relação ao contraste apresentado. Apesar da complexidade, as formas são muito sintéticas o que determina uma clareza e simplicidade em sua leitura. As figuras nesta obra são todas fechadas. Uma das principais leis da Gestalt é a pregnância da forma. De acordo com Gomes Filho (2015) é ela definida como:

As forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia e do equilíbrio visual. Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas.

Em outras palavras, pode-se afirmar que um objeto com alta pregnância é um objeto que tende espontaneamente para uma estrutura mais simples, mais equilibrada, mais homogênea e mais regular. Apresenta um máximo de harmonia, unificação, clareza formal e um mínimo de complicação visual na organização de suas partes ou unidades compositivas (GOMES FILHO, 2015, p.36).

Esta lei geralmente é relacionada com o que se compreende por boa forma. Quando as relações entre harmonia, equilíbrio e contraste são as melhores, a percepção é a mais efetiva. Quanto mais clara for a organização visual da composição em relação à facilidade de compreensão e rapidez de sua leitura maior é a pregnância da forma. Na obra de Saul Bass há um alto grau de pregnância no cartaz e um grau médio de pregnância na abertura do filme. Isso se deve ao fato de existir, na abertura, certa complexidade no contraste das imagens e também porque nem todas as imagens que são mostradas podem ser tão facilmente relacionadas a objetos conhecidos devido ao seu enquadramento. No painel de Poty há média pregnância

considerando que há uma complexidade no conjunto das imagens apresentadas. A compreensão do painel depende da disposição de maior tempo para sua leitura.

3.3 Relação verbal e visual

Os elementos apresentados até aqui como a forma, a cor, o movimento e a composição têm como objetivo final estabelecer uma comunicação com o espectador. Neste sentido, as imagens apresentadas podem ser tratadas como significante e como significado de acordo Saussure (1998). Para ele, a leitura das imagens é feita em relação à linguagem verbal. O autor atribui à imagem um referente de significados na linguística, portanto, a leitura das imagens teria primeiro um vínculo com esta linguagem. Esta é uma proposição importante de um modelo estruturalista hoje já superado, mas que serviu de base para o pensamento de outros teóricos contemporâneos da comunicação.

A proposição metodológica adotada para a análise das imagens e do conteúdo neste estudo está referenciada na proposição de Barthes (2001) que discute sobre a questão da arbitrariedade e da motivação dos signos, diferenciando os níveis de significação como um método possível para análise:

[...] o denotativo, ou primeiro nível, é literal, ou motivado, enquanto níveis mais altos são mais arbitrários, dependentes de convenções culturais. A relação entre o significante e o significado no ícone é uma relação de semelhança. A fotografia, por exemplo, reapresenta seu sujeito de maneira mais ou menos fiel, e é por isso o tipo de signo menos arbitrário, ou convencional. No signo indéxico, a relação entre significante e significado é uma relação mais de contiguidade ou causalidade. Assim, a fumaça é um índice de fogo, e um estetoscópio é tomado como um índice do médico, ou da profissão médica. O papel da convenção é mais importante, nesse caso. Finalmente, no símbolo, a relação entre significante e significado é puramente arbitrária. Uma rosa vermelha significa amor, e um triângulo em um sinal de trânsito no Reino Unido significa cuidado, devido unicamente à convenção (BAUER, 2008, p.323).

Por outro lado, os signos podem indicar interpretações abertas e, assim, universos de contextualização são possíveis. Os significados, neste caso, podem ser atribuídos a partir das referências do observador. Este nível é o da conotação que é o outro critério já apresentado na análise das obras escolhidas. Barthes (2001) demonstra a importância dos signos no cotidiano e nas relações que estabelecemos

Uma roupa, um carro, uma iguaria, um gesto, um filme, uma música, uma imagem publicitária, uma mobília, uma manchete de jornal, eis aí, aparentemente, objetos completamente heterogêneos. Que podem ter em comum? Pelo menos o seguinte: todos são signos [...] O homem moderno, o homem das cidades, passa o tempo a ler. Lê primeiro e principalmente imagens, gestos, comportamentos [...] essas “leituras” são importantes demais na nossa vida, implicam demasiados valores sociais, morais, ideológicos etc (BARTHES, 2001, p. 178).

O universo de sentidos gerado pela leitura dos signos, e neste caso das imagens, é fato que se insere no cotidiano de cada um que interpreta aquilo que percebe, gerando significado para si e para o contexto. Da mesma forma, acontece com o filme, que ao contar uma história, traz um universo amplo de visões de mundo, de perspectivas morais, ideológicas e de significados. Ao longo desta pesquisa muitos signos já foram apresentados e analisados a partir das imagens nas obras de Saul e de Poty. As cores, os desenhos, as formas, tudo que compõe estas obras pode ser mapeado e analisado seguindo esta proposição. Como informado no início da pesquisa este não é o objetivo. O debate que se apresenta tem mais relação com aquilo que é fundamental para o entendimento das relações entre as obras e suas possibilidades de aproximação.

Um exemplo de uso do símbolo, no sentido descrito por Barthes, aparece no primeiro filme importante em que Saul desenvolve sua abertura, *The Man with the Golden Arm* (1955). O próprio artista comentou que ao criar um símbolo que identificasse o filme, aquele não foi facilmente reconhecido e aceito naquele momento histórico

*My actual entry into film began when Otto asked me to design a title for The Man with the Golden Arm. This opportunity grew out of my having designed the original graphic symbol for the film. The symbol for the film turned out to be about as difficult to accept as the film itself. It also broke from the general point of view about how you sold films. The notion that a single visual element, good, bad, or indifferent, could become a statement for the film is not a notion that existed before The Man with the Golden Arm*¹⁷ (HASKIN, 1996, p.13).

¹⁷ Minha entrada para o cinema aconteceu quando Otto me pediu para projetar a abertura para *The Man with the Golden Arm*. Essa oportunidade surgiu quando eu desenvolvi um símbolo gráfico original para este filme. Aconteceu que tanto esse símbolo criado para o filme não foi facilmente aceito assim como o próprio filme. Ele também quebrou aquele ponto de vista geral sobre como os filmes eram vendidos. A noção de que um único elemento visual, bom, ruim, ou indiferente, poderia se tornar uma afirmação sobre um filme não era uma noção que existia antes de *The Man with the Golden Arm*. (HASKIN, 1996, p. 13, Tradução Nossa).

Ao considerar que o símbolo depende de uma convenção, ou seja, de que as pessoas entendam qual o seu modo de funcionamento ou de entendimento daquilo que se pretende com o seu uso, é compreensível que a primeira reação fosse de rejeição ao trabalho original criado por este artista. Toda vanguarda, de certa forma, enfrenta esta problemática, principalmente quando apresenta o desconhecido. Didi-Huberman (2010) debate como a estranheza está ligada a esta característica do confronto com o desconhecido

Propriamente falando, o estranhamente inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. Quanto mais um homem se localiza em seu ambiente, tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão de inquietante estranheza (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231).

Ao ser apresentado aquela nova forma de imagem criada por Saul, incomum até então, o observador, em um primeiro momento, provavelmente não conseguiu relacionar àquelas imagens a uma linguagem. Aumont (2012) ao formular sobre este sentido da imagem, ele relaciona as imagens às palavras e as imagens à linguagem. A imagem icônica pura, para este teórico, não seria possível, pois, seu processo de compreensão envolve o domínio da linguagem verbal. Assim, o simbólico só seria possível quanto a significação por estar associado diretamente à linguagem verbal. Essa definição de Aumont mostra que a interpretação da imagem se dá pela linguagem e, nesta condição, é heterogênea e diferente do mundo real, uma vez que se utiliza dos signos (conhecidos) para transmitir sua mensagem. É interessante observar que, apesar da rejeição inicial ao filme comentada pelo próprio artista, com o tempo, tanto Saul Bass, quanto aquele filme, transformaram-se em referência em relação ao cartaz e à sua abertura.

Outra questão que aparece mais especificamente na obra de Saul Bass é o uso da tipografia em relação à imagem e também como imagem. Nenhuma destas duas configurações aparece na obra de Poty. No cartaz do filme *Nine Hours to Rama*, Saul Bass consegue criar uma ligação entre a essência da história e a linguagem gráfica apresentada. Ao representar Gandhi caído com uma flor na mão, indicando que ele está morrendo, Saul dá pistas da estrutura narrativa do filme sem entregar totalmente a história. Ao mesmo tempo em que coloca este personagem no cartaz,

ele não mostra claramente seu rosto, deixando para o observador a tarefa de interpretar sua proposição. Uma das pistas em relação a isso está justamente no texto, expresso pelo título do filme *Nine Hours to Rama*.

Neste estudo houve uma preferência por manter o título deste filme no idioma original¹⁸, considerando que a palavra *Rama* tem conexão com a narrativa do filme. Seu significado está ligado ao hinduísmo e representa uma das encarnações do Deus *Vishnu*, o responsável pela manutenção do Universo. A jornada de *Rama* representa a perfeição do homem, do seu comportamento como filho, marido, irmão, governante etc. Assim, o nome que está no título do filme revela uma pista de quem seria este homem representado pelo cartaz. Esta é a relação entre o verbal e o visual que aparece no cartaz do filme.

Do mesmo modo, na abertura, o artista apresenta o uso da tipografia em dois contextos diferentes. Primeiro, logo em seu início, aparece o texto de Gandhi em inglês. Saul optou por mostrar de imediato ao observador que o filme trata da história deste líder político e espiritual. Em seguida, por meio de imagens de fundo com escritas em árabe e hindi, o artista apresenta o ambiente onde se passa esta narrativa, a partir da visão de seu antagonista, o assassino. A tipografia neste caso não precisaria ser lida e compreendida em seu idioma original, pois interessa mais a qualidade da imagem dessas escritas, que não usam o alfabeto latino (romano) e que carregam na sua visualidade justamente a característica do símbolo mencionada anteriormente. Ainda que neste caso o símbolo carregue uma relação de índice, pois a relação está entre reconhecer esta escrita como indiana ou árabe e ligá-la ao povo muçulmano separatista que aparece no filme. Dondis (2015) informa que a associação entre a estrutura verbal e a estrutura visual é compreensível e até certo ponto naturalizada. Para ela,

Os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input* visual, que consiste de miríades de sistemas de símbolos; o material visual representacional, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir através do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura abstrata, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais. (DONDIS, 2015, p.40).

¹⁸ No título em português, Nove Horas até a Eternidade, o sentido pretendido é perdido não servindo como parâmetro para discutir o trabalho original desenvolvido por Saul Bass.

Considerando que a compreensão da mensagem visual está relacionada à estrutura linguística e individual, a formulação sobre as imagens apresentadas no cartaz e na abertura do filme condizem com essa relação. A associação da mensagem visual com a tipografia, no caso do cartaz com o título do filme, atua como um símbolo que será condicionado aos conhecimentos do espectador para formulação do seu sentido.

Este uso da tipografia por Saul como imagem e como parte de um projeto e em outra linguagem (cinema) condiz com a proposta de Bonfim (1994) para a formulação geral de uma teoria para o design. Ele coloca em discussão a atuação do design justamente como o campo da “práxis, que se ocupa da configuração dos objetos de uso e de sistemas de informação” (BONFIM, 1994, p. 20). Essa definição mostra-se adequada ao verificarmos a maneira como Saul Bass usou seus conhecimentos e percepções em relação ao design para suas proposições no cinema. Ele configurou o cartaz e a abertura do filme como artefatos que estão relacionados à narrativa, mas também, e mais importante do que isso, como integrantes de um sistema maior, tornando-se parte da resolução daquele enredo fílmico.

O filme, para além de questões subjetivas, é também um artefato, um conjunto de mecanismos e materiais incluindo procedimentos que se inserem dentro do dispositivo cinematográfico. Além da possibilidade de criação de realidades como será discutido a partir da montagem, há também a questão do próprio dispositivo. O cinema, neste aspecto, pode ser visto como um processo cumulativo e evolutivo. Alterações tecnológicas, mudanças na linguagem e transformações de ordem estética são parte desse processo que é amplo, e que deve ser considerado em seu contexto histórico. Sobre a definição de dispositivo, Agamben (2009) considera a definição deste termo baseado nas ideias de Foucault sobre o poder e suas relações. Para ele o dispositivo “é um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc.” (AGAMBEN, 2009, p. 29). Nesta forma, o dispositivo se configura como uma rede que se estabelece entre todos esses elementos. O dispositivo atua em funções

estratégicas de modo direto e está sempre situado entre as relações de poder e as relações de saber. No caso do cinema, este dispositivo comporta desde a sala de exibição, o cartaz de divulgação, a tela, a projeção da imagem e o som até as relações que se estabelecem com a imagem em movimento e seu observador. É nesta interface que Saul Bass propôs sua inovação. Ao modificar as relações do dispositivo cinematográfico com o público, seja no cartaz — agindo como um prelúdio do filme —, seja na abertura, que até então servia basicamente para a publicidade ou para os créditos do filme e que não possuía relevância narrativa. Ao mudar o objetivo desta comunicação com suas ideias, ele mudou também as relações deste dispositivo com a sua audiência. Daí a importância destas criações de Saul Bass naquele período. O próprio artista comenta como pensou sobre essas questões

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

*I had a strong feeling that films really began on the first frame. This was, of course, back when titles were strictly typography — mostly bad typography — and constituted the period when people were settling in, going to restrooms, or involved in chitchat. I just felt that this was a period that could work for the film. Otto Preminger agreed with me and we took a shot at it*¹⁹ (HASKIN, 1996, p.12-13).

A importância de Saul Bass é grande como designer e também como cineasta. Ao propor uma história do design, Tambini (2002) e também Meggs (2009), inserem os cartazes deste artista como pioneiros nessa função de expressar a essência do filme. Sua criação interfere no funcionamento e nas relações dos artefatos que compõem o dispositivo cinematográfico, chamando a atenção para o papel que o design passou a ter em relação ao cinema. Suas ideias foram copiadas,

¹⁹ Meus pensamentos iniciais sobre o que uma abertura deveria fazer era criar o clima e o primeiro núcleo subjacente privilegiado da história do filme, para expressar esta história de um jeito metafórico. Eu via a abertura como uma condicionante da plateia, então quando o filme realmente começava, os espectadores já poderiam ter uma ressonância emocional com a abertura.

Eu tinha uma sensação forte que os filmes realmente começavam no primeiro *frame*. Isso era, é claro, quando as aberturas eram estritamente tipográficas — a maioria com má tipografia — e era no momento quando as pessoas estavam se acomodando, indo ao banheiro, ou batendo papo. Eu sentia que esse era um momento que poderia funcionar para o filme. Otto Preminger concordou comigo e nós arriscamos (HASKIN, 1996, p. 12-13, Tradução nossa).

modificadas, extrapoladas e até hoje o cinema utiliza essa linguagem desenvolvida por Saul. Além do cartaz, a abertura deste filme também é parte desta reflexão quanto à montagem.

Quadro 5. Critérios de análise

Composição			
	Forma	Movimento	Cores
Cartaz	Recorte (<i>papier découpé</i>) Uso do contorno e do desenho Predomínio da forma quadrada e circular	Esforço para se manter na posição indicado pela tensão no ombro do personagem. Movimento sutil.	Laranja mais escurecido em tom terroso (ambiente) Preto (ausência de luz, morte)
Abertura	Fotogramas em movimento (relógio, engrenagens, trem) Predomínio da forma circular <i>Raga</i> Indiana (som)	Movimento dos ponteiros do relógio Engrenagens e mecanismos Rodas do trem	Geral: Laranja avermelhado Vermelho na tipografia no primeiro <i>frame</i> (assassino) Vermelho, laranja, violeta na tipografia em árabe e hindi (crepúsculo)
Painel	Uso do contorno e do desenho Traço característico da gravura na pintura Variedade de formas	Sugestão de movimento no desenho do mundo (girando) Ação em todos os personagens	Branco Azul (matiz puro e com luminosidade) Vermelho (matiz puro) Preto (gravura)

Quadro 6. Critérios de análise

Composição		
	Elementos da Gestalt	Relação Verbal e Visual
Cartaz	Fechamento Segregação Contraste (cores) Unidade Clareza Simplicidade Equilíbrio Assimetria Alto grau de pregnância	Tipografia como texto em inglês Tipografia do título como parte da relação verbal x visual e da estrutura narrativa
Abertura	Complexidade Harmonia Ritmo Integração e Coerência Sequencialidade Regularidade Contraste (cortes e cores) Simetria e Assimetria Proporção Equilíbrio Médio grau de pregnância	Tipografia como texto em inglês, árabe e hindi Tipografia como imagem e parte da estrutura narrativa
Painel	Complexidade Contraste (cor e traço) Harmonia Equilíbrio (peso e direção) Assimetria Unidade Fechamento Médio grau de pregnância	—

3.4 A imagem e a montagem cinematográfica

Assim como a composição pode ser analisada em relação à imagem estática, ela também está presente no processo cinematográfico. Além da configuração da imagem em cada *frame*, existe o aspecto da montagem do filme propriamente dita. No caso deste estudo, esta concepção de montagem foi limitada à abertura do filme *Nine Hours to Rama*, apesar de, em alguns casos, haver a possibilidade de transposição desta técnica para outras linguagens. A montagem cinematográfica pode ser definida como o conjunto de operações que incluem ajustar, ordenar, escolher os planos e as sequências que farão parte de um filme. É possível atribuir significações a partir destas escolhas. De acordo com Aumont (2012) a montagem pode ser utilizada para criar contextos narrativos, dramáticos, informativos, visuais, experimentais etc, com o objetivo de alcançar o sentido pretendido pelo filme.

Este processo permite que a ideologia do autor se faça presente, uma vez que, as imagens e sua ordem não serão uma fiel reprodução do mundo real, mas sim uma representação com conteúdo simbólico. Munsterberg (1999) coloca a montagem como uma arte da subjetividade, que consegue imitar a forma como a consciência trabalha com o mundo dos fenômenos, traduzindo o espaço e o tempo do mundo exterior para a percepção que se relaciona com a atenção, a imaginação, as emoções e a memória. Assim, a partir da montagem do filme, é possível gerar um processo de percepção de realidade. Essa capacidade, segundo o autor, insere a montagem como representante de uma reestruturação da percepção das imagens em movimento e por isso, insere o cinema no século XX como construtor de uma cultura visual, que une espetáculo e consumo, a partir da subjetividade. Essa posição dialoga com o que foi colocado anteriormente sobre a impressão de realidade causada pelo dispositivo cinematográfico.

Alguns elementos da subjetividade, nesse sentido proposto por Munsterberg, que aparecem na abertura do filme estão ligados ao funcionamento dos objetos apresentados na abertura. Esta estrutura é evidenciada com as engrenagens e seus mecanismos e, do mesmo modo, com a roda do trem. Saul sugere com estas imagens uma precisão e uma velocidade que acompanham o ritmo do som de forma cadenciada, ou seja, há uma sugestão de que toda essa perspectiva que está sendo

apresentada refere-se a um planejamento de alguém que está realizando uma viagem, ou seja, o assassino. Como já mencionado antes, a tipografia também desempenha este papel, de indicar um universo de significação e que é subjetivo, pois, a interpretação não sugere que estes elementos se encerram em si mesmos, mas sim em índices que remetem a outras pessoas, objetos, percepções e espaços.

No sentido oposto, Eisenstein (2002) produz uma teoria da montagem em outro caminho, o da objetividade. Ele entende que é possível, a partir deste processo, construir significados maiores que a simples soma de sequências colocadas em uma determinada ordem.

Ele diz que montagem é a justaposição de duas tomadas distintas, que, se unidas, resultam mais do que a simples soma de uma tomada mais a outra. O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente do que a soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo e parte carrega significado. (SALLES, 2011, p. 115).

Para ele, a imagem-representação é a primeira impressão do espectador ao se deparar com um objeto estético. Ele coloca esta imagem individual, distinta, como constituinte de uma imagem-conceito. Esta última se comporta como a soma destas imagens individuais e traduz o sentido pretendido pelo autor. A partir disso, Eisenstein formula que a apreciação da imagem-conceito deve ser completa para que seja compreensível o sentido pretendido pelo autor da obra. O que este teórico pretendia com estas formulações era criar alguns princípios, como um método matemático para a montagem, a partir de estruturas e de lógicas definidas. Tarkovski (1998), na contramão deste pensamento, questiona o modelo proposto por Eisenstein. Para ele, a obra não se encerra na criação e no autor

Uma vez em contato com a pessoa que o vê, o filme se separa do autor, começa a viver a sua própria vida, passa por mudanças de forma e significado [...] Não aceito os princípios do 'cinema de montagem' porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele (TARKOVSKI, 1998, pág. 140).

Tarkovski questiona que, para além desta teoria, existe uma relação com a percepção do espectador. Ele sugere que a imagem pretendida pelo autor não é apreendida de maneira fiel porque depende também da percepção e das sensações

que o espectador desenvolverá, não mais ligada à obra, mas sim, a ele mesmo. Assim, para esta discussão, a abordagem será subjetiva, pois é evidente que não há como compreender uma obra de arte de maneira mais aprofundada quando esta é apresentada fora de seu contexto. Esta escolha leva em conta o mundo subjetivo do espectador como uma premissa.

O que é importante destacar sobre a teoria de Eisenstein, é que apesar das críticas a sua proposição, ele percebeu e entendeu a montagem cinematográfica como procedimento que seria apenas “uma aplicação particular do princípio geral da montagem, princípio que, ultrapassa de longe os limites da simples colagem de fragmentos de película” (EISENSTEIN, 2002, p.164). Isso permite que o conceito de montagem seja extrapolado para outras linguagens, mesmo para aquelas que aparentemente não possuem vínculo com o cinema. No cartaz do filme, Saul Bass se apropria deste conceito da montagem de um modo específico. Quando ele inseriu no cartaz, a imagem de Gandhi em uma situação relacionada à história, como parte da narrativa, ainda que em outro suporte, ele se utilizou desta provisão de montagem pensada por Eisenstein. Do mesmo modo, como será discutido a seguir, a abertura do filme apresenta este mesmo tipo de estruturação. Assim, “podemos observar movimentos criadores em que sons, imagens, sentenças, fotos sofrem processos de montagem” (SALLES, 2011, p. 116).

Neste ponto, a questão que surge quanto aos filmes em que Saul Bass trabalhou, é que ele pensou no espectador como premissa em suas criações, sejam os cartazes ou as aberturas. A função da comunicação era seu primeiro objetivo. Ele não considerava a abertura como algo separado da história do filme e, como comentado por ele mesmo, o momento inicial da passagem dos créditos já era o filme acontecendo. Ele queria que mesmo antes de assistir ao filme, as pessoas pudessem ter uma primeira ideia, ter uma ressonância emocional da história

*His titles are not simply unimaginative ‘identification tags’ – as in many films – rather, they are integral to the film as a whole. When his work comes up on the screen, the movie itself truly begins*²⁰ (SCORCESE, 2010).

²⁰ Suas aberturas não são simplesmente ‘etiquetas de identificação’ sem imaginação – como em muitos filmes – ao contrário, elas são integradas ao filme como um todo. Quando o trabalho dele aparece na tela, o próprio filme realmente começa (SCORCESE, 2010, Tradução nossa).

Além disso, a montagem como procedimento, por sua natureza, envolve o tempo. Ao selecionar os temas que serão mostrados e os temas que serão cortados, além do modo como serão dispostos naquele espaço, já acontecem escolhas em relação ao tempo e à estrutura narrativa.

Dentre as possibilidades de montagem que permitem ao artista criar efeitos específicos, o uso dos *raccords* aparece como um desses recursos na obra de Saul. O *raccord* garante a coerência e o entendimento da narrativa, especialmente quando se tratam de imagens diferentes, desconectadas em uma mesma sequência. Existem vários tipos possíveis, sendo que os que aparecem na abertura do filme são: *raccords* de movimento, de direção e de analogia.

No caso do movimento, em determinada parte da abertura aparece o ponteiro dos segundos do relógio funcionando, e, por estar enquadrado em sua vista frontal, esta vista do relógio apresenta uma forma redonda com o ponteiro girando em sentido horário. Aos poucos, sua imagem é substituída pela roda de um trem girando na mesma direção e como o mesmo tamanho, gerando um *raccord* de movimento, indicando uma continuidade entre o tempo e o movimento do trem, que pode ser interpretado, por exemplo, como o tempo que se passa em uma viagem de trem, neste caso do personagem do assassino em sua viagem até Delhi.

O outro *raccord* que se apresenta nesta abertura está relacionado à direção. Todas as vezes que o relógio aparece na tela, os ponteiros seguem seu curso natural, o sentido horário. Esta pode parecer uma característica óbvia, no entanto, o artista poderia ter realizado seu contrário, como se quisesse mostrar o tempo em seu modo inverso. Esta característica se manifesta em relação ao movimento das engrenagens que são exibidas. Elas perfazem um movimento no sentido horário, exceto pelos gatilhos que engatam no sentido contrário. Este *raccord* de direção pode indicar uma possível narrativa, a do assassino que se move contra o tempo para cumprir seu planejamento dentro das nove horas. Além disso, este movimento é muito semelhante ao processo de engatilhar uma arma, o que também se relaciona com o planejamento daquele crime.

O último é o *raccord* de analogia. Ele acontece quando algo que é apresentado no plano remete a uma cena anterior, mantendo sua continuidade. O ponteiro do relógio

na abertura faz esse papel. Conforme as cenas se desenrolam, o ponteiro é enfocado de vários modos, mais de perto, mais de longe, contudo mantendo uma unidade entre as cenas. Do mesmo modo, a cor avermelhada funciona como um elemento que agrupa toda a abertura em torno de um tema, a partir de sua repetição em várias tonalidades.

Figura 56. *Raccords*. Abertura do filme *Nine Hours to Rama*, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>. Acesso em 19/07/2016.

Os outros dois conceitos que se relacionam para o funcionamento dos *raccords* são o intervalo e o salto. Intervalo foi o termo utilizado pelo cineasta Dziga Vertov (1983) para designar a distância entre as imagens em um filme. Ele propõe o intervalo como fundamento de um tipo de cinematografia em que a significação viria da combinação de relações abstratas entre formas, enquadramentos, durações etc. Na representação do tempo, o termo intervalo é utilizado para definir a passagem de um estado temporal para outro entre dois planos com imagens, quando não é possível restabelecer a continuidade. Nas imagens mostradas logo no início da abertura do filme com as tipografias em relação ao relógio e nas outras imagens dos mecanismos é evidenciado este tipo de montagem. Não há uma continuidade entre estas imagens, no entanto, em seu conjunto é definida uma relação entre as partes inseridas na sequência. De acordo com Aumont (2012), “o intervalo consiste sempre em manter uma distância, um afastamento, uma diferença visual entre duas imagens, e em mostrar o tempo por essa diferença” (AUMONT, 2012, p.240).

Já o salto, de acordo com o mesmo autor, define a mudança de plano quando o ponto de vista é mantido, apesar da mudança, e então se cria uma elipse temporal.

Um exemplo disso é a utilização do som, que em conjunto com a imagem potencializa essa representação do tempo. A continuidade do som, apesar de um corte de plano, cria a sensação de que a cena não acabou e assim simula um novo tipo de expectativa em relação à percepção das imagens e do tempo. A raga indiana escolhida por Saul para a abertura do filme se vale deste conceito. Há uma sincronização entre as imagens e o som que durante a maior parte do tempo desta abertura se mantém como uma unidade geral. Mesmo quando as imagens mudam a partir dos cortes é mantido o sentido pretendido pelo autor com a continuidade da música. O outro exemplo de salto está no relógio de bolso exibido no início da abertura. Primeiro, ele é mostrado em um plano mais geral com a vista quase completa deste relógio, que possui no marcador das horas algarismos romanos. Porém, quando é realizado um novo enquadramento em um *close-up*, o novo relógio que é mostrado possui o número 12, escrito no alfabeto latino. Esse salto é praticamente imperceptível, o que cria no espectador num primeiro momento a impressão de que se trata do mesmo relógio, por conta da continuidade estabelecida pelo movimento, pela forma e pelas cores, não apontando para a diferenciação entre aqueles relógios.

Estas técnicas da montagem serviram no caso de Saul Bass para a criação de uma narrativa que introduz os personagens que figuram no filme. Ele os apresenta no contexto simbólico, a partir do funcionamento dos objetos e das ações que envolvem estas narrativas. Saul se aproxima nesta obra de uma estética que está ligada ao cinema experimental. Sua conexão com este tipo de cinema acontece com sua chegada em Los Angeles em 1946. Lá estavam os cineastas que trabalharam e desenvolveram uma vanguarda nesta linguagem.

Oskar Fischinger, Maya Deren, Alexander Hammid, Kenneth Anger and Curtis Harrington were among the many who put experimental filmmaking on the map. The films they made subverted the rules of conventional commercial moviemaking and instead were notable for their fascination with movement, abstraction, light, metamorphosis, sensuality and the self. By 1950, L.A. boasted at least five theaters that programmed experimental films. The year Saul arrived, Deren and Hammid's groundbreaking 1943 short, Meshes of the Afternoon, was re-released. Saul loved its moody, dream-like visual poetry. He told me, "I became aware of ... Cocteau, Maya, Deren and Kenneth Anger, all of the experimental filmmakers. [Their films] were all terribly exciting, terribly upsetting and created a great yearning in me to emulate this, to do something that would embrace this kind of

*daring ... It seemed to me like truly the future ... And that's what I wanted to do*²¹ (KIRKHAM, 2011, p.232).

Saul conheceu e se envolveu com o modo de representação do cinema experimental e aliou suas influências artísticas e seu conhecimento anterior sobre a forma, a partir do projeto estético da Bauhaus. Uma das principais características que aproxima sua abertura deste universo é a ausência de personagens e o uso de uma linguagem poética que se vale das formas para a estruturação da narrativa. Ele apresenta a sequência a partir de modificações entre as formas, de sua sincronização, das luzes e de outros elementos relacionados a um cinema *underground*, que divergia da cinematografia comercial. Contudo, sua apropriação desta linguagem e uso neste filme (e neste período histórico) dirige-se ainda assim a um grande público, com uma finalidade comercial, distanciando em parte sua prática do universo do cinema experimental. Este artista colaborou para a inserção deste tipo de cinema como um novo gênero, na década de 1960, aproximando esse tipo de produção ao cinema comercial e industrial.

Saul combinou os planos e as formas para apresentar a visão do assassino de Gandhi, ou seja, ele lança mão da montagem como um recurso narrativo. Considerando que a montagem de Saul Bas possui esta característica, ela se constitui de forma alternada, que de acordo com Journot (2009), se define pelas relações de simultaneidade temporal e das relações de causa e efeito entre as partes apresentadas, a partir de imagens diferentes.

²¹ Oskar Fischinger, Maya Deren, Alexander Hammid, Keneth Anger e Curtis Harrington estavam entre os vários que colocaram o cinema experimental no mapa. Os filmes criados por eles subverteram as regras da produção comercial de filmes e ao contrário disso eram notáveis pela sua fascinação com movimento, abstração, luz, metamorfose, sensualidade e personalidade. Em 1950, L.A. lançou pelo menos cinco salas de exibição que tinham filmes experimentais em sua programação. No ano que Saul chegou, o curta inovador de 1943, *Mesher of the Afternoon*, de Deren e Hammid foi relançado. Saul amou seu estado de espírito, como um devaneio de poesia visual. Ele me disse “Eu conheci ... Cocteau, Maya, Deren e Keneth Anger, todos cineastas experimentais. [Seus filmes] são terrivelmente excitantes, terrivelmente perturbadores e criaram em mim um anseio enorme por imitá-los, por fazer alguma coisa que compreendesse esse tipo de ousadia ... Me pareceu verdadeiramente o futuro... E era o que eu queria fazer”. (KIRKHAM, 2011, p.232, Tradução Nossa).

Quadro 7. Critérios de análise

Montagem cinematográfica		
	Tipo de montagem	Técnica de montagem
Cartaz	—	—
Abertura	Narrativa alternada com influência do cinema experimental	<i>Raccord</i> de movimento <i>Raccord</i> de direção <i>Raccord</i> de analogia Intervalo Salto
Painel	—	—

4 A ESTRUTURA NARRATIVA E O IMAGINÁRIO

Neste capítulo, as obras apresentadas por estes dois artistas serão debatidas quanto à sua dinâmica no espaço narrativo e a partir do imaginário. Para aprofundar a discussão é importante considerar como as histórias de modo geral são contadas, a sua estrutura narrativa. Mais especificamente, dois aspectos estão ligados a este estudo: o processo de organização para contar uma história, como nas montagens dos filmes ou nas pinturas, e também a narrativa quanto à sua relação com o modo de contar a história (a história da arte, por exemplo).

Uma noção importante refere-se à diegese. Este conceito, já estabelecido anteriormente, está presente nas narrativas desde a Antiguidade. O observador ao entrar em contato com qualquer tipo de narrativa seja em um filme ou em outro meio, reconhece aquilo que é apresentado como diegético. De acordo com Aumont (2012), isso acontece em função de convenções culturalmente partilhadas e de operações de abstração. No entanto, mesmo ciente desta construção artificial, o observador deixa-se envolver com o que é apresentado, como se a história da narrativa, por mais fantástica que seja, possa pertencer à realidade. Esta é uma das importâncias da representação na estrutura narrativa.

4.1 O espaço na estrutura narrativa

A narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopéia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura, vitrais de janelas, cinema, histórias em quadrinho, notícias, conversação. Além disso, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura, a narrativa é internacional, trans-histórica, transcultural: ela está simplesmente ali, como a própria vida (BARTHES, 2001, p. 251).

Os elementos básicos que compõe a estrutura narrativa são: o narrador, o cenário, os personagens, o enredo, o tempo e o espaço. A importância de um ou de outro depende do tipo de narrativa escolhida. No caso de filmes literários, por exemplo, o personagem é quem ocupa o lugar principal da trama, uma vez que suas relações como protagonista, como antagonista e como coadjuvante é que determinarão a

jornada na história a ser revelada. De toda forma, para o funcionamento da narrativa, há sempre um início e um fim delimitados²² e é dado um contexto onde os acontecimentos estão organizados. Mesmo que a sequência dos fatos seja exibida de forma diferenciada, com a explicação ou resolução da narrativa acontecendo logo em seu início, somente no fim, ou de outros modos, estes elementos mínimos são necessários para a construção da narrativa.

Nesta reflexão sobre as obras, muitos personagens já foram apresentados e analisados ao longo dos capítulos. Em função do contexto em que estão inseridos ou de suas importâncias nas narrativas, estes personagens demonstram uma parte do universo referencial de Poty e de Saul Bass. A partir da mesma premissa, outros elementos que constituem a estrutura narrativa como o ambiente, o tempo e o cenário já fizeram parte de discussões anteriores. Para completar as lacunas ainda restantes acerca da estrutura narrativa, o enredo será o principal aspecto do debate neste capítulo.

O enredo é responsável pela coerência e pela produção do sentido dentro da estrutura narrativa. Ele cria o contexto onde todos os eventos acontecem. Suas relações, a partir de uma configuração predeterminada, constituem o desenvolvimento da história.

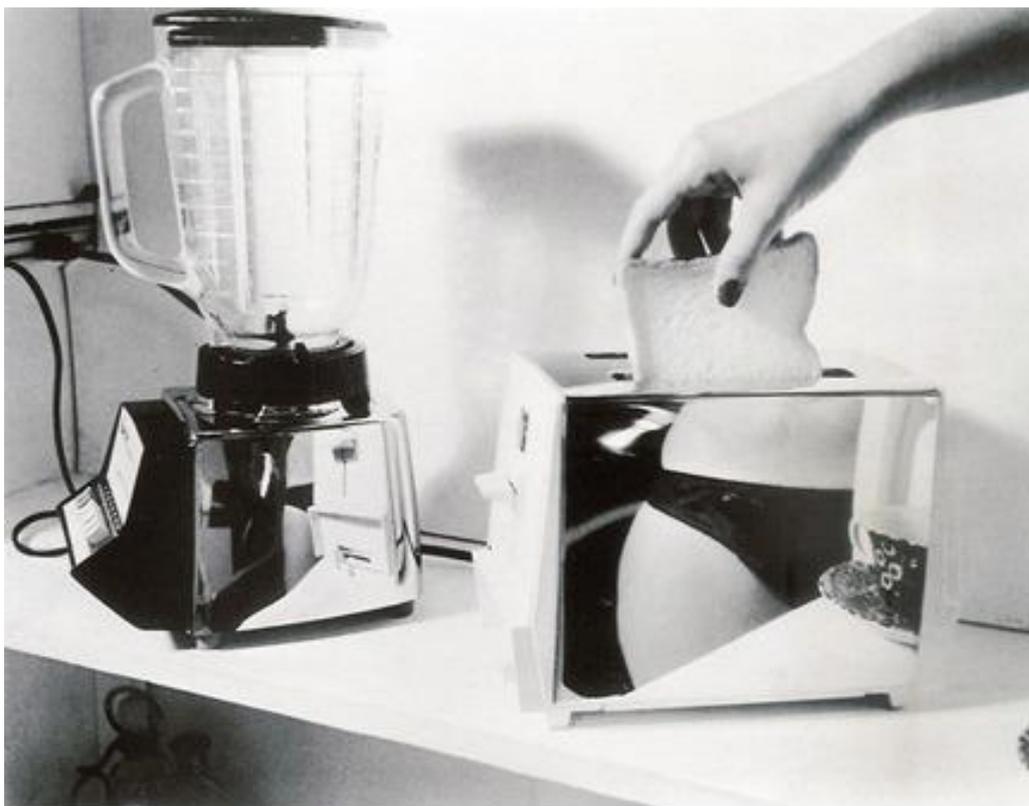
[...] Contar histórias implica duas dimensões: a dimensão cronológica, referente à narrativa como uma sequência de episódios, e a não cronológica, que implica a construção de um todo a partir de sucessivos acontecimentos, ou a configuração de um “enredo”. O enredo é crucial para a constituição de uma estrutura narrativa. É através do enredo que as unidades individuais (ou pequenas histórias dentro de uma história maior) adquirem sentido na narrativa. Por isso a narrativa não é apenas uma listagem de acontecimentos, mas uma tentativa de ligá-los, tanto no tempo, como no sentido [...] o sentido não está no “fim” da narrativa; ele permeia toda a história. Deste modo, compreender uma narrativa não é apenas seguir a sequência cronológica dos acontecimentos que são apresentados pelo contador de histórias: é também reconhecer sua dimensão não cronológica, expressa pelas funções e sentidos do enredo (BAUER, 2008, p. 92-93).

²² Em alguns casos a delimitação do fim da narrativa não é apresentada na obra ao espectador. No entanto, a perspectiva ou as possibilidades de final para a história são delimitadas pelo narrador, indicando meios para que a imaginação do espectador possa atuar naquele enredo específico.

As imagens contidas nos planos da abertura de *Nine Hours to Rama* demonstram essa tentativa de ligar os acontecimentos a uma história maior. A contagem dos segundos, o mecanismo do relógio, o trem, as cores, não produzem sentido sozinhos. É no conjunto que estas imagens sugerem a ideia de que a narrativa apresentada trata-se da história do assassino. Todos aqueles elementos apontam para acontecimentos que produzirão sentido no filme. A estrutura do enredo nesta abertura começou a ser evidenciada a partir da discussão em relação à imagem. Ainda que não sejam apresentados personagens na abertura, há uma sequência de imagens heterogêneas que levam o espectador a tentar estabelecer o seu sentido. Como a narrativa criada por Saul Bass lança mão de objetos para a criação do enredo, ela se aproxima do conceito de *void narrative* (vácuo narrativo ou vazio narrativo) desenvolvido pelo artista Mac Adams.

Este é um artista britânico que trabalha com as imagens e com as formas a partir de suas possibilidades narrativas. Uma de suas principais características é a habilidade de contar histórias em suas obras e isso o aproxima do trabalho desenvolvido por Poty e por Saul Bass. Na série *The Mysteries*, Mac Adams apresenta fotografias que compõe narrativas relacionadas às cenas de um crime. A partir de imagens sequenciais de um mesmo ambiente ou de objetos que se correlacionam, o artista explora o espaço entre uma imagem e outra para sugerir ao observador pistas do crime evidenciadas a partir dos objetos constantes àquelas fotografias.

Figura 57. Fotografia *The Toaster*, 1976. Mac Adams.



Fonte: Conceptual Fine Arts.

<http://conceptualfinearts.tumblr.com/post/20849114583/the-toaster-1976-a-photo-by-mac-adams-born>

Acesso em: 23/01/2018.

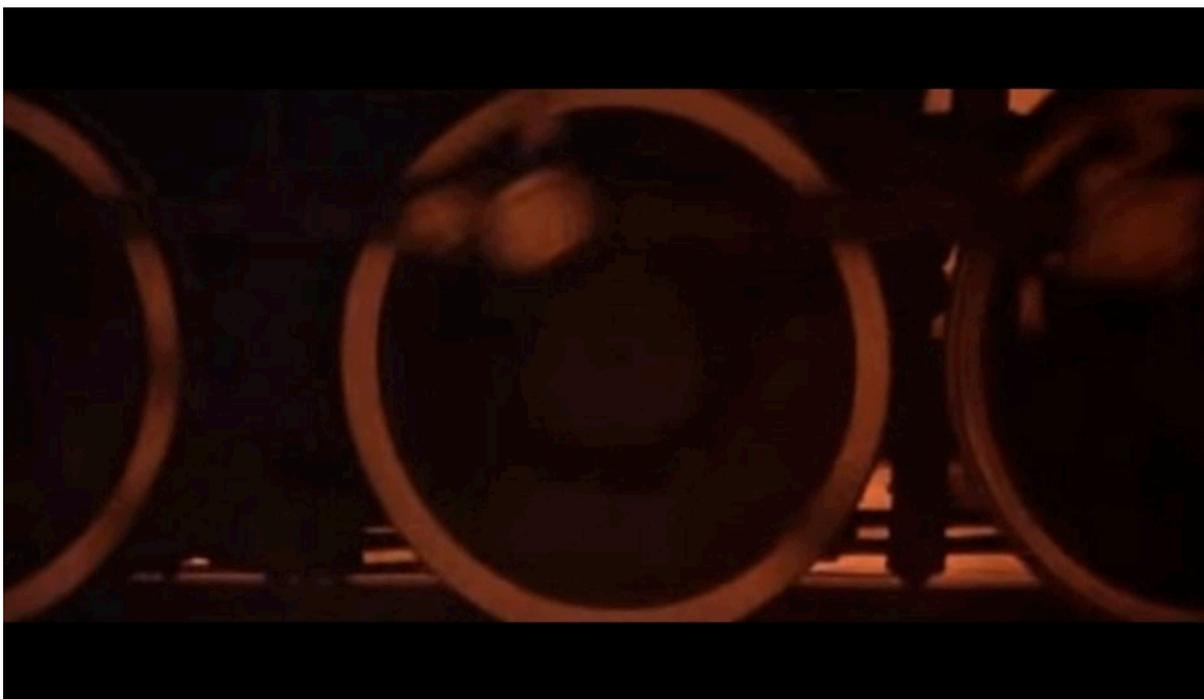
In a piece like The Toaster (1976), the photographic point of view adopted goes as far as to give the spectator the impression that he or she can see through the eyes of the killer. [...] The spectator is aided and abetted by the clues scattered around by the artist who manages to make the circumstances appear real using tiny details. [...] Mac Adams uses this type of visual experiment to oblige his public to go through a process of deduction to understand the link between the images. [...] "I like the idea of using the artwork as a container of research, thus putting the viewer in the position of studying the clues/codes in order to resolve the mystery"²³ (ADAMS, 2010, p.64-65).

Uma característica interessante de seu trabalho é o emprego de um mínimo de meios para atingir sua expressividade. A *void narrative* é justamente a forma utilizada para testar a possibilidade de o observador conseguir perceber a narrativa criada a partir de poucos objetos, que nestas imagens se configuram como evidências, em suas possibilidades de significação e conexões. O artista, nessa série de fotografias insere o espectador na função de detetive. Ao analisar a cena de qualquer crime, Adams (2010) diz que os objetos por si só oferecem, no máximo, uma evidência circunstancial. É o seu relacionamento, o vazio ou vácuo entre eles é o que está carregado de possibilidades de significação. O autor diz também que este termo (*void narrative*) tem sua origem no cinema. Ele o descreve como relativo ao espaço existente entre as imagens em movimento. Para o artista, o intervalo entre estas imagens é justamente o espaço que permite que a cognição ocorra.

Na abertura de *Nine Hours to Rama*, a montagem de Saul Bass apresenta uma proximidade com o recurso narrativo desenvolvido por Mac Adams. A partir da configuração do espaço, do intervalo entre as imagens e da imaginação do observador, o artista apresenta pistas na forma de objetos para contar um enredo que envolve a execução de um crime.

²³ Em uma obra como *The Toaster* (1976), o ponto de vista fotográfico adotado vai tão longe quanto possível para dar ao espectador a impressão que ele ou ela possa ver a partir dos olhos do assassino. [...] O espectador é auxiliado e instigado pelas pistas espalhadas na cena pelo artista que organiza as circunstâncias para fazê-las parecerem reais usando apenas detalhes. [...] Mac Adams usa este tipo de experimento visual para forçar seu público a passar através do processo de dedução para entender a conexão entre as imagens. [...] "Eu gosto da ideia de usar a arte como recipiente de pesquisa, assim coloco o observador na posição de estudar as pistas/códigos para resolver o mistério (ADAMS, 2010, p.64-65, Tradução Nossa).

Figura 58. Rodas e trilhos de um trem. Abertura “*Nine Hours to Rama*”, 1963. Saul Bass.



Fonte: YouTube: <https://youtu.be/WA4AZWM75QA>

Acesso em: 16/03/2016.

O trem, por exemplo, apresentado na figura 58, aparece na abertura e cria uma ligação direta com o personagem do assassino. No início do filme de Mark Robson, ele aparece em um trem que viaja em direção à cidade de Delhi, na Índia. É naquele local que o desenrolar dos eventos antecedentes ao assassinato serão remontados. Estas representações (objetos) foram organizadas em uma sequência específica e torna-se possível perceber que por meio dessas pistas, ou de índices, e também a partir dos espaços entre as imagens, Saul Bass traçou conexões narrativas com a história. Seu trabalho neste caso se relaciona com a criação de uma paisagem ou cenário daquele crime deixando para o espectador o papel do detetive de modo análogo às criações de Mac Adams.

Na perspectiva do cinema, seguindo a lógica da estrutura narrativa em relação à montagem do filme, Machado (2002) afirma que

a sucessão dos planos é montada como as premissas e conclusões de um teorema, a ordem dos fatores determinando o produto. Essa lógica que subjaz à sucessão foi fator determinante na tendência rumo à linearização narrativa [... e criou uma] fragmentação da narrativa em unidades elementares de sentido (MACHADO, 2002, p.103).

Desta forma, os cineastas desenvolveram uma linguagem que, a partir da captura e seleção de planos, é constituída uma sequência que pode criar sentido para os espectadores. A narrativa, portanto, é uma das questões que remonta a origem da montagem. No início do cinema, a montagem do filme servia apenas para ordenar as suas partes. Isso mudou com o tempo, transformando-se em linguagem. A partir da montagem é possível criar um tempo sintético, artificial, que relaciona as partes da narrativa e que produz significações. Para Aumont (2012), este tempo sintético é o que levou o cinema em direção à narratividade e em direção à ficção.

Um início, um final: quer dizer que a narração é uma sequência temporal. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance [...]); mas, essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro espaço). (METZ, 1977, p. 32).

Esta afirmação de Metz vai ao encontro de duas dimensões importantes: a percepção do tempo na narrativa e a imagem como espaço. Sobre a questão do tempo, como já debatido no primeiro capítulo, Saul Bass, na abertura, ao levar imagens de um plano para outro faz referências ou traz índices que apontam se há continuidade entre o que foi apresentado e o plano seguinte. No caso das partes do relógio, isso é bastante evidenciado a partir do uso dos *close-ups*. As sequências apresentadas aproximam-se cada vez mais da superfície do relógio na tela e a continuidade é estabelecida a partir da contagem dos segundos. O observador consegue perceber a partir desta proposição que o tempo indicado na abertura condiz com o ritmo de um relógio, o igualando ao tempo *real*, ou seja, não há impressão de aceleração nem de desaceleração do tempo. Entretanto, ao mostrar a parte interna do mecanismo do relógio, Saul indica que a percepção deste mesmo tempo aparentemente incessante é variável. Ao observarmos a passagem dos segundos na parte externa do relógio, quando a câmera está posicionada mais ao longe, temos um tipo de impressão mais lenta sobre o tempo, ao contrário de quando percebemos as engrenagens funcionando em um ritmo mais acelerado.

Essa percepção variável do tempo condiz com a proposição de Metz e mostra em parte o método de reflexão narrativa que é proposta por aquele artista. No entanto, no caso do cinema, o espectador é levado a percorrer esta sequência de uma forma predeterminada, sem que possa escolher o que ver antes e o que ver depois. A função de escolher a ordem das sequências cabe ao montador (ou cineasta) que decide de forma arbitrária como será a sequência de planos daquele filme.

No caso da imagem estática, como no cartaz de Saul Bass e no painel de Poty, esse processo de construção do enredo e de percepção do tempo acontece de modo um pouco diferente. Apesar de a construção da imagem também permitir ao seu autor escolher o posicionamento de cada um dos elementos, quem vê a imagem pode escolher a ordem de observação daquelas formas sem que elas cumpram uma ordem única. O tempo no painel e no cartaz está vinculado, antes de qualquer coisa, ao tempo da contemplação. A primeira relação que é estabelecida com o tempo, na imagem estática, é quantitativa, ou seja, o espectador lança seu olhar para a imagem e dependendo do seu interesse esta relação pode se modificar. Berger (1999) informa justamente que uma das questões centrais da pintura é que são imagens silenciosas e imóveis. A partir deste silêncio ininterrupto é que a imagem cria com seu observador um tempo específico de contemplação, entre o tempo diegético da imagem narrativa e o momento de sua observação. Outro ponto importante debatido pelo autor é a diferenciação entre a imagem da pintura e a cinematográfica. Enquanto no cinema as partes são exibidas em uma sequência que configura a narrativa no desenrolar do tempo, no painel ou no cartaz todos os elementos já estão lá e são apresentados simultaneamente. A primeira leitura da imagem estática, portanto, sempre aponta para o conjunto, o todo. Em um segundo momento, ao focarmos atenção em uma parte da imagem novas percepções acontecem em função desse olhar diferenciado e assim a compreensão da cena muda.

No cartaz, a imagem apresenta um único personagem e que já foi extensivamente debatido. Contudo, sobre o enredo ainda existe uma questão que merece atenção. Na imagem do cartaz não é o assassino que está representado, mas sua ação ou o resultado dela, ou seja, em uma primeira vista não é sobre ele o cartaz, e sim sobre

Gandhi. Mas, depois de conhecer a história do filme é possível perceber que a narrativa do assassino está apresentada na imagem tanto quanto a de Gandhi.

No painel de Poty existem vários modos de olhar as imagens ali apresentadas. A leitura pode começar a partir das bailarinas que dançam no centro da composição, bem como pode começar pelo personagem que abre a cortina e observa toda a cena com uma tocha em uma das mãos. A imaginação e o interesse do olhar de cada um é que direcionará o modo de leitura e a percepção da imagem, que se comporta como um espaço, ainda que este apresente um tempo diegético, ligado à narração. O painel deste artista, no conjunto, aponta para um enredo que liga personagens de tempos e espaços diferentes. Além disso, há algumas referências a um conteúdo internacional misturado a figuras de um cenário nacional e regional. É possível imaginar que Poty tinha a intenção de comunicar nesta obra que este teatro é o lugar de variadas manifestações culturais e sociais. De que é possível ver em um mesmo espaço Hamlet e Dona Hermínia. Neste contexto, as inferências ao universo cultural estão apresentadas no painel com o drama e a comédia, a música, a dança, o boi-bumbá, o teatro infantil e de fantoches.

Figura 59. Recorte de Imagem. Mural “*O teatro, a música e a dança*”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Uma relação interessante que é possível observar neste conjunto está no desenho do drama que se relaciona com a roda da carroça. Essa interseção entre as duas imagens insere uma perspectiva de Poty na qual a vida do trabalhador a partir da narrativa neste painel seria vinculada a noção da tristeza. Isso reforça a percepção de que a apreciação da arte, neste caso a arte mural, seria um meio para alegrar o trabalhador e a vida. Por outro lado, essa carroça carrega dois instrumentos musicais, o violão e o bandolim. Ambos os instrumentos estão presentes na música brasileira. O bandolim é um instrumento musical que surgiu na Itália entre os séculos XVI e século XVII como evolução da família do alaúde. Em nossa cultura esse instrumento forma o conjunto básico, junto com o violão, a flauta e o cavaquinho para execução de choros ou chorinhos. Sobre o instrumento ser de origem italiana, isso se organiza com a narrativa do próprio artista que é descendente de italianos,

da verdureira que carrega a carroça e que percorria a cidade de Curitiba e dos imigrantes que aparecem no painel.

Figura 60. Recorte de Imagem. Mural "*O teatro, a música e a dança*", 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

A outra relação com a música que aparece neste enredo é um corneteiro que aparece no painel de perfil/costas. A partir de suas vestimentas é possível inferir que trata-se de uma figura do universo cultural. Duas possibilidades surgem neste caso: a primeira relaciona-se com um músico importante para a história paranaense cujo nome curiosamente é Saul da Silva Bueno. Este músico ficou muito famoso por introduzir o jazz na música brasileira e criar canções originais a partir desta mistura. Em Curitiba, este músico teve um bar muito conhecido, chamado Saul Trumpet Bar que funcionou de 1984 a 1997; a segunda possibilidade está ligada a valorização da cultura regional que também é tema de Poty nesta obra. Esta figura do músico aparece logo ao lado da figura do boi-bumbá. Considerando a amizade que Poty teve com Augusto Rodrigues e sua passagem por Pernambuco, é bastante provável

que este músico apresentado no painel possa ser uma referência aos instrumentistas do frevo, do maracatu, da música pernambucana que se vale deste tipo de instrumento da família dos metais. Na reflexão sobre este personagem torna-se possível perceber como é a questão do isolamento de um ponto específico da imagem para discussão. Esta figura do músico isolada pode conter um significado por si e no conjunto pode fazer referência a outro contexto. Esta é uma das abordagens de Berger (1999) sobre a questão da pintura e da imagem estática.

A figura ao lado do músico é uma referência mais direta à tradição do boi-bumbá. Em função do desenho da estrela na cabeça do boi, a figura remete ao Boi Caprichoso de Parintins. Esta figura, bem como a anterior, demonstram o interesse de Poty por valorizar a expressão cultural brasileira e em dar visibilidade às narrativas que não estão apenas no eixo cultural dominante, mas sim aos personagens de outras regiões do país. Esta é a questão mais interessante quanto ao enredo neste painel, a sua mistura de personagens e cenários para expressar o que é ou deveria ser a vida cultural daquele teatro na visão deste artista.

No painel, na gravura e na ilustração de jornal, Poty forçava sempre uma aproximação com o público não especializado, colocando à disposição dele uma leitura questionadora do mundo. Ligado ao cinema e à literatura, é essencialmente um leitor e um narrador, que trabalha na fronteira destas duas formas de arte. Para ele, desenhar é contar ou cifrar uma história, daí seus trabalhos investirem num fio narrativo, evitando o hermetismo e a abstração. (NETO, 1998).

Esta menção ao modo de Poty contar a história pode ser estendida a Saul Bass. A principal diferença em relação à estrutura narrativa nestas obras acontece no grau de conotação ou de denotação apresentado. Em Saul Bass, há essa proposição de apresentar pistas, a partir de objetos na abertura e de mostrar o resultado da ação do assassino no cartaz. Este artista narra uma história específica a partir do ponto de vista de um personagem. Já o painel de Poty apresenta uma visão geral sobre o teatro e a vida cultural e diferente do outro artista ele mostra ao espectador que ele é o narrador, ele apresenta a obra a partir de sua perspectiva e não de um personagem. Isso é uma diferença entre o papel do narrador nestes dois casos, Saul se apresenta pelos olhos do assassino, enquanto Poty se apresenta diretamente ao espectador.

Sobre essa questão da estrutura narrativa, Metz define apontamentos em direção a uma fenomenologia da narrativa. Para ele, a narrativa “É esta grande forma do imaginário humano que resumindo e concluindo, propomos definir do seguinte modo: discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ, 1977, p. 42). O autor usa a expressão discurso fechado para afirmar que a narração tem um início e um fim definidos, ainda que este fim possa não acontecer dentro da narrativa exibida, mas desde que possa ser imaginado na cabeça do espectador. Irrealiza é inserido no sentido de que a narrativa não é uma descrição da realidade, não se situa no aqui e no agora, mas sim como algo que está sendo contado.

Este autor insere as criações narrativas como formas do imaginário. A interpretação das imagens, como já foi debatido no primeiro capítulo, depende em grande parte do repertório do espectador para que a comunicação com a obra se estabeleça. Ao considerar que as obras em análise são produções de artistas que viveram em países diferentes e em tempos quando a comunicação não era tão rápida e abrangente como hoje em dia, o imaginário é um dos meios para refletir sobre suas produções. Este é outro item em análise neste capítulo.

Quadro 8. Critérios de análise

Estrutura Narrativa	
	Espaço Narrativo: Enredo
Cartaz	<p>Imagem mostra o personagem de Gandhi, no entanto a narrativa é relacionada ao assassino, ao resultado de sua ação dentro do enredo.</p> <p>Narrador: apresenta a visão do assassino sobre a história</p>
Abertura	<p>Imagens como pistas do ambiente / paisagem do planejamento do crime. Perspectiva do assassino.</p> <p>Uso da técnica de montagem que se assemelha à <i>void narrative</i>.</p> <p>Narrador: apresenta a visão do assassino sobre a história narrada</p>
Painel	<p>Personagens e cenários do universo cultural local, regional, nacional e internacional misturados a personagens da vida real: trabalhadores e imigrantes. Mistura de tempos e espaços diferentes em uma só narrativa.</p> <p>Narrador: visão do artista sobre a história narrada</p>

4.2 As imagens, os arquétipos e o imaginário

Dentre as imagens apresentadas nas obras, o criminoso é uma figura comum nas obras destes dois artistas. Esse personagem ocupa um lugar privilegiado nestas histórias. No painel ele é apresentado em um local diferenciado do restante da composição, separado pela cortina. Na abertura e no cartaz, as indicações dadas pelo artista apresentam sua perspectiva da história. Para Jung (2000) alguns conteúdos e imagens, como no caso deste personagem, pertencem ao inconsciente coletivo.

O inconsciente coletivo é constituído, numa proporção mínima, por conteúdos formados de maneira pessoal; não são aquisições individuais, são essencialmente os mesmos em qualquer lugar e não variam de homem para homem. Este inconsciente é como o ar, que é o mesmo em todo lugar, é respirado por todo o mundo e não pertence a ninguém. Seus conteúdos são condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral. (JUNG, 2000, p.408).

Para este autor, existem imagens e conteúdos em comum que pertencem ao universo psicológico das pessoas e, no caso desta pesquisa, entre outras imagens possíveis, o personagem do vilão é uma destas figuras. O modo escolhido para apresentá-lo ao espectador possui essa perspectiva comum em razão do universo imaginário. Um exemplo é o uso da cor vermelha associada a este personagem. Como debatido no capítulo anterior, esta cor pode conter significados diversos, no entanto, nestas duas obras ela é associada de forma comum ao cenário de um crime. Para Jung (2000) essa situação refere-se ao uso dos arquétipos.

O arquétipo²⁴ é definido pelo autor como um tipo de imagem que está inserida profundamente no inconsciente coletivo da humanidade e que se projeta em variadas situações da vida, como nos sonhos e nas narrativas. Essas imagens teriam se fixado no inconsciente coletivo em função da repetição constante de sua experiência ao longo do tempo. As imagens produzidas a partir destes arquétipos configuram unidades e comportamentos que podem ser repetidos em diferentes culturas e, no entanto, manterem características comuns. Deste modo, arquétipos como o herói, o vilão, a morte, o sábio, entre outros, configuram essa espécie de

²⁴ A palavra arquétipo tem origem na Grécia e é uma combinação de “archein”, que significa velho ou original, e “typos”, que refere-se a padrão, modelo e tipo. Assim esta palavra denomina um “padrão original” no qual todos os modelos podem ser referenciados ou derivados.

imagens e comportamentos preexistentes e que aparecem de modo semelhante em narrativas de diferentes culturas.

Ao considerar a estrutura narrativa, além do imaginário coletivo e dos arquétipos, existe a questão da imaginação em si. Cada imagem apresentada nestas obras compreende uma comunicação que depende em grande parte do universo referencial do observador para sua compreensão e interpretação. Para Bachelard (1998), a imaginação tem a mesma importância que a razão em relação ao desenvolvimento psíquico, sendo uma destas instâncias. Ao detalhar mais este pensamento ele insere a ideia de que o mundo pode ser imaginado, em relação à poética, por meio do devaneio. Os conceitos apresentados por este autor que possuem relação com esta pesquisa estão em sua fase noturna, ou seja, aquela que se relaciona com a poética e não com a epistemologia científica, considerada sua fase diurna.

Para este autor, o fazer poético, ou seja, o momento que a criação acontece, está ligado à noção do instante. Isso significa uma desconstrução do tempo, ao contrário de uma noção de duração ou de continuidade. Sua abordagem em relação a imaginação tem como base o pensamento junguiano sobre os arquétipos. Ele acredita que o inconsciente possui estas formas preestabelecidas que aparecem nos sonhos e também nas criações artísticas. Acerca da imaginação, Bachelard define que ela é a instância que torna possível o ato criador e é o que torna o ser humano capaz de superar sua própria condição.

Um ponto importante sobre a filosofia bachelardiana é a noção de experiência cognitiva visual. Nela, o autor afirma que ao ver uma imagem, é dada a possibilidade ao inconsciente de construir o inexistente, de criar a partir daquela referência, que não necessariamente tomará forma apenas no que é conhecido. Ainda, ele apresenta em seus estudos, a experiência cognitiva material. Ele insere a questão dos quatro elementos (ar, fogo, terra e água) como padrões primários do inconsciente. Com estes elementos, a imaginação material e dinâmica se concretiza criando estruturas que permitem a produção de imagens. Apesar de os estudos de Bachelard serem propostos em relação à literatura, seus conceitos extrapolam

aquela linguagem e são importantes para a discussão das imagens e dos arquétipos aqui proposta.

Em relação à experiência cognitiva visual, nas obras em análise, as possibilidades de imaginação, de acordo com este autor, derivam-se da experiência individual do observador. Isto leva o mesmo a criar suas próprias narrativas a partir do que vê e esta percepção é amparada pelos arquétipos que ele carrega consigo. A partir do seu universo de referências e dos arquétipos é que a imaginação entra em cena e o espectador pode formular narrativas a partir das imagens que percebe. Portanto, ao ver um personagem com uma tocha na mão no painel de Poty, é provável que muitas pessoas construam uma mesma perspectiva sobre este personagem, ainda que de formas diferentes. Isso, de acordo com Jung (2000), acontece em função deste padrão de um inconsciente coletivo que traz imagens anteriores sobre este perfil narrativo específico. Os arquétipos, de acordo com este autor, estariam presentes no imaginário coletivo não se limitando ao subjetivo ou ao particular.

Figura 61. Recorte de Imagem. Mural “O teatro, a música e a dança”, 1988. Poty Lazzarotto.



Fonte: Secretaria da Cultura do Paraná. <http://www.cultura.pr.gov.br>. Acesso em 25/04/2016.

Os arquétipos, de acordo com Jung (2000), ajudam as pessoas a satisfazerem suas principais necessidades, como realização, pertencimento, independência e estabilidade. Como estas necessidades configuram-se como um jogo de forças, os arquétipos podem ser usados pelas pessoas nos momentos da vida em que cada uma destas necessidades está em evidência. Assim, o arquétipo do sábio, do herói

ou do fora da lei surgem em momentos distintos, no entanto, todos eles, de acordo com o autor, podem ser acessados e suas características evidenciadas em qualquer indivíduo, uma vez que todos são intrínsecos ao inconsciente.

O arquétipo do fora da lei é uma das várias figuras que povoam o imaginário e que apresenta características bastante delimitadas. O fora da lei é conhecido também como revolucionário. Quando este arquétipo se torna visível é possível perceber de forma mais clara os limites da moralidade que é imposta à expressividade do ser humano. Ele apresenta as paixões e as repressões da sociedade. A partir desta premissa, é possível considerar que o fora da lei consegue ler seu próprio tempo para considerá-lo inadequado, estando assim fora do seu tempo. Este arquétipo é fiel aos seus valores mais profundos e verdadeiros não se deixando levar pela cultura dominante. Sua busca é por liberdade e por poder para fazer sua revolução. Para isso, ele precisa confrontar os valores vigentes na sociedade. Este arquétipo não se preocupa em quebrar as regras, desde que essa atitude represente seus valores. Ele age como uma força destruidora que pode ter motivações diversas, desde ajudar os outros, por aventura, por alienação ou para atingir ganhos pessoais. Este é um ponto interessante deste arquétipo, pois, sua motivação pode determinar se a ação deste arquétipo será boa ou má, se estará vinculada a uma causa coletiva ou individual.

O fora da lei pode ser visto como rebelde, vilão, selvagem, desajustado, inimigo ou iconoclasta. De modo geral, este arquétipo se identifica com o marginalizado dissociando-se da sociedade e dos comportamentos de uma moralidade convencional. É o perfil que representa os instintos mais primitivos do ser humano em sua busca pelo poder a qualquer custo. A questão que incomoda este arquétipo é a falta do poder e a sua identificação como um ser comum, um qualquer (MARK; PEARSON, 2001).

Nas obras de Saul Bass, a busca pelo poder está apresentada na atitude separatista do antagonista que não enxerga em Gandhi uma possibilidade de pacificação e união de ideais. Ao contrário disto, por uma motivação pessoal e também coletiva o personagem do assassino encontra na liberdade o seu ideal para cometer aquele crime. No caso do artista, é interessante perceber como este foi o arquétipo

escolhido por ele para ser apresentado na abertura do filme. Evidente que o filme trata da sua narrativa assim como da narrativa de Gandhi, no entanto, Saul opta por mostrar a visão do criminoso, com tantos detalhes quanto possível para fazer o observador entrar em seu domínio, perceber suas questões e motivações.

O vilão, no painel de Poty, tem motivações mais pessoais do que coletivas. Aparentemente ele busca romper com aquele universo ali apresentado a partir da sua força e poder. Ao atear fogo no teatro, ele coloca em xeque a moralidade da sociedade que, no caso do teatro, se vale da expressão cultural para apresentar seus valores e ideais. Ele se coloca como agente de uma contracultura que não se interessa por nenhum daqueles universos ali representados. No entanto, da mesma maneira que na obra de Saul, há um protagonismo neste personagem. Poty colocou ele separado do restante e o preencheu com cor destacando sua importância naquela cena.

Apesar de isolar apenas um perfil dos personagens existentes para a discussão, este é o arquétipo comum às três obras. Entretanto, a relação com os arquétipos acontece da mesma maneira com as bailarinas, com os músicos e os instrumentos musicais e com algumas outras figuras que Poty apresenta em sua obra. O processo se repete também quanto ao personagem de Gandhi apresentado na abertura e no cartaz de filme de Saul Bass.

Por outro lado, nem todas as imagens apresentadas nestas obras se relacionam de forma direta com os arquétipos. Existem imagens no painel que dependem de algum conhecimento mais específico e que não se encontram em um universo comum de qualquer pessoa que observe estas obras. Por exemplo, as araucárias podem ser percebidas por quem não as conhece apenas como árvores devido a sua configuração. No entanto, um observador que conheça aquela espécie, e que saiba que ela é um símbolo paranaense, reúne condições para desenvolver uma maior profundidade em sua imaginação sobre o conteúdo apresentado no painel de Poty. Este é o ponto divergente entre as imagens que se configuram rapidamente ou facilmente como os arquétipos, presentes no inconsciente coletivo, e as imagens que dependem de um grau mais específico de aprendizado. Neste contexto, considerando que Saul Bass foi cidadão de um país que não possui tal espécie de

árvore e que, pelos indícios encontrados por esta reflexão não tenha conhecido esta região específica do Brasil, será que ele conseguiria reconhecer esta figura apresentada no painel como uma araucária? Provavelmente não. Este é o ponto que integra a compreensão da comunicação já debatido em Barthes (2001), a partir dos níveis de conotação e de denotação com este processo do imaginário que é apresentado por Bachelard (1998) e Jung (2000).

O imaginário é um campo teórico amplo e complexo. A abordagem destas obras em relação ao tema poderia ensejar uma pesquisa própria para contemplar sua abrangência. No entanto, na discussão aqui apresentada foi realizado um recorte que está centrado no perfil deste personagem que desafia o senso comum e que se posiciona contra as estruturas de poder. No caso dos dois artistas há a opção em valorizar esta figura. É perceptível que ambos carregaram em suas narrativas a intenção de valorizar este processo de desafio ao senso comum, às regras convencionais e estabelecidas. Esta característica se apresenta na história de vida destes dois artistas, no sentido de estabelecer diferenças e de procurar o dissenso em suas obras. O personagem do revolucionário neste caso também se apresenta nesta forma daquele que desafia, que busca a diferenciação e isso é um ponto importante que aproxima estes dois artistas em seu processo de criação.

Quadro 9. Critérios de análise

Imaginário coletivo		
	Arquétipos	Imagens que dependem de um repertório específico
Cartaz	Homem caído de frente (Arquétipo: Homem Comum, Órfão)	Gandhi.
Abertura	Texto de Gandhi (Arquétipo: Sábio) Relógio e Engrenagens, Rodas do Trem. (Arquétipo: Fora da lei ou Revolucionário)	Tipografia em árabe e hindi.
Painel	Criminoso (Arquétipo: Fora da lei ou Revolucionário) Drama e comédia, Bailarinas, Personagem encima do boi, Fantoches, Músico e Instrumentos musicais (Arquétipo: Criador) Teatro infantil (Arquétipo: Guerreiro) Homem com mala, mulher de costas e mulher que carrega a carroça (Arquétipo: Homem Comum, Órfão)	Imigrantes, Dona Hermínia (verdureira), Boi-Bumbá, e Araucárias.

5 PERSPECTIVAS

No desenvolvimento desta pesquisa surgiram inúmeras questões relacionadas ao universo de Poty e de Saul Bass. Um símbolo que une estes dois artistas, e que pertence ao seu imaginário comum, é a linha do trem que existia na frente da casa deles em suas infâncias. A pobreza, o fato de serem filhos de imigrantes aproxima estes dois artistas em relação ao modo como ambos iniciaram suas trajetórias. Os dois conheceram ainda muito jovens a arte dos letreiros e cartazes do cinema, encontrando nesta linguagem um referencial comum para o que gostariam de fazer em suas vidas. Saul deixa mais claro que este era seu desejo, enquanto Poty demonstrou que gostaria de ter seus desenhos vistos por outras pessoas, do modo como ele percebia aquilo que as pessoas viam nos cartazes do Cine Morgenau.

Em época escolar eles foram *descobertos*, um pelos desenhos que fazia no botequim do pai e o outro pelas promoções e propagandas que desenhava nas quitandas do bairro onde cresceu, o Bronx. Há muitas aproximações em suas histórias de vida e o papel do capital social (BOURDIEU, 1980) demonstrou-se vital para suas trajetórias artísticas. A rede de relações que cada um estabeleceu e as influências que sofreram foram determinantes para o modo como criaram as obras que os tornaram tão conhecidos. No entanto, há uma divergência importante em suas formações artísticas. Enquanto Poty estudou no Rio de Janeiro e posteriormente na França, recebendo influência direta da École de Paris, Saul Bass estudou e se desenvolveu a partir do pensamento da Bauhaus, com György Kepes e Moholy-Nagy. Esta diferença pontua o modo de trabalho destes dois artistas. Poty esteve todo o tempo ligado ao universo da arte, ele desenvolveu sua expressão e suas ideias na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e na École de Beaux Arts e deste ponto em diante aproximou-se do design, com uma extensa criação para o mercado editorial, mas sempre trabalhando a partir de encomendas. Saul Bass começou de outro lugar. Apesar de aprender arte e de ter em Trafton sua conexão com a arte evidenciada, seu trabalho desenvolveu-se principalmente no design e o artista percorreu o caminho inverso, em direção à arte. De modo geral, isso não faz diferença quanto à originalidade e quanto à expressividade de ambos, entretanto, seus modos de olhar e de criar seus objetos estéticos são completamente divergentes.

O contexto está definido nesta pesquisa como parte fundamental de uma tentativa de aproximar as obras em análise. Neste âmbito, foi possível perceber que ambos os artistas usaram a narratividade como ferramenta para contar suas histórias, ainda que de modos diferentes. Saul Bass apresenta todo o enredo a partir da conotação, deixando para o observador pistas em relação à história narrada. Este artista apresenta a história a partir da perspectiva de um dos personagens, o vilão. Poty escolhe outro caminho, a denotação. Todos os seus personagens estão expressos nas imagens apresentadas e o artista apresenta-se diretamente ao seu observador. Ele é o narrador e pode ser observado como tal. Entretanto, os dois artistas configuram esses modos para comunicar suas ideias com clareza em suas visões sobre a história.

A partir destas premissas a pergunta que motivou a pesquisa pode ser respondida. O que foi encontrado é uma espécie de interseção que aproxima estas obras a partir de suas estéticas, de suas narrativas e em relação ao imaginário. O termo interseção é apropriado ao considerarmos características específicas destas obras em relação às outras obras apresentadas ao longo da pesquisa. O traço de Poty muda consideravelmente de acordo com o suporte escolhido pelo artista, não havendo um único modo de caracterizar seu traço. Há ao longo de sua história uma constante simplificação das formas, no entanto, em suas gravuras em madeira e metal, por exemplo, de qualquer período de sua trajetória existem características específicas daquela linguagem que não são encontradas neste painel ou em suas obras murais em concreto. Por outro lado, Saul Bass apresenta uma estética mais constante em toda a sua obra. Há, do mesmo modo que em Poty, uma constante simplificação do traço, bem como existem elementos que o caracterizam e que aparecem na maior parte de suas obras. Deste modo, nas obras escolhidas para análise há conexões quanto às estéticas apresentadas com esta ressalva de que existem diferenças no traço empregado. Essa aproximação em parte deve-se às influências comuns aos dois artistas.

Em relação à análise das obras, alguns pontos merecem destaque. Existem convergências e divergências importantes. Quanto ao uso da cor, o vermelho é empregado em relação ao arquétipo do criminoso da mesma maneira nas três obras. Por outro lado, Poty opta por sensibilizar o espectador a partir do uso de

cores em seus matizes puros e no uso do traço em preto característico da gravura. Saul usa a cor em seu sentido conotativo, para servir como uma pista da narrativa apresentada. A cor é empregada por estes dois artistas como um recurso expressivo e também como signo com o objetivo de criar ressonância emocional do observador.

Nas três obras é utilizada a ideia de movimento. Esta parece ser uma característica que conecta os dois artistas a seu gosto pelo cinema. Esta é uma questão que acompanha ambos ainda que Poty não tenha trabalhado naquela linguagem, ele foi seu admirador.

Quanto às dimensões de tempo existentes nestas obras, no painel e no cartaz, o tempo do acontecimento é privilegiado. Já na abertura há uma relação entre o tempo cronológico e o tempo do acontecimento. As três imagens apresentam modos diferentes de apresentar o tempo. A cena do painel de Poty contempla vários acontecimentos possíveis. Saul usou sua habilidade narrativa para apresentar um tempo objetivo em contraponto a um tempo subjetivo, demarcando suas possibilidades para a percepção.

Além disso, estas obras têm 25 anos de diferença em relação ao seu tempo histórico. É quase como se não houvesse um meio viável de aproximá-las. Entretanto, é aí que reside a questão da contemporaneidade no sentido dado por Agamben (2009) quanto a estes artistas e suas obras. Cada um, ao seu modo, interpretou as questões da modernidade e da pós-modernidade e inseriu sua visão nas obras em análise e isso permite uma aproximação e a possibilidade de interpretação de suas ideias.

Sobre a questão da representação, ambos os artistas buscam uma linguagem que não pretende atingir a ilusão. A imagem se aproxima do desenho e da gravura no cartaz e no painel. Na abertura é a fotografia que predomina na imagem apresentada e neste caso ela se aproxima mais de uma semelhança mais *real* com os objetos mostrados na tela. A forma escolhida para apresentar seus temas também é comum aos dois: a ausência de perspectiva, as cores planas, traços bem definidos a partir do uso de formas que são características do período moderno.

Quanto ao enquadramento, às obras de Saul são completamente diferentes do painel de Poty. As formas de Saul extrapolam a tela e são apresentadas em partes, enquanto em Poty são formas fechadas e aparecem em sua totalidade como parte de um conjunto. Sobre a pregnância da forma, há um alto grau de pregnância no cartaz, e um médio grau no painel e na abertura. O tempo necessário para observação da obra de Poty é consideravelmente maior, em função da complexidade dos elementos, e isso influencia sua compreensão. A relação entre a forma verbal e a forma visual aparece apenas nas obras de Saul Bass. O texto é apresentado como imagem e também no modo convencional da linguagem escrita.

No caso da abertura de Saul Bass, a montagem é narrativa, com influência do cinema experimental e apresenta o uso de *raccords*, de intervalos e de saltos como recurso técnico para sua criação. Esta narrativa aproxima-se do trabalho de Mac Adams com a *void narrative*. Saul cria um ambiente para que o observador se torne um detetive e descubra do que se trata aquela sequência de objetos apresentados.

Sobre o imaginário, ambos os artistas escolhem o arquétipo do rebelde ou fora da lei para figurar como protagonista de suas histórias. Este é um perfil que pertence ao inconsciente coletivo de acordo com Jung (2000) e que pode ser reconhecido por muitas pessoas em diferentes locais e culturas. Sobre este ponto, esta pesquisa aprofundou a discussão em relação a um único personagem, assim, o tema não está esgotado e pode ser objeto de estudos futuros.

Esta reflexão foi proposta dentro da perspectiva de uma micro-história, assim, na questão narrativa e sobre a história de vida destes dois artistas é possível expandir este estudo a partir de suas outras obras igualmente importantes. A passagem de Poty por Pernambuco foi explorada a partir da amizade dele com o artista Augusto Rodrigues. Este vínculo poderá ser ampliado para aprofundamento da importância de Poty e de Augusto quanto ao ensino das artes neste estado e mesmo no cenário nacional. Outro caminho interessante é a passagem de Poty por vários estados brasileiros e o modo como ele representou nossa cultura. Na pesquisa a opção foi em apresentar este contexto para demonstrar sua importância. Entretanto, essa cartografia de sua arte poderá ensejar pesquisa específica.

Para concluir, uma questão que não foi possível responder com esta pesquisa foi se Poty conheceu Saul Bass. Existem indícios de que Poty tenha conhecido sua obra em função da paixão deste artista pelo cinema e pelos inúmeros relatos que demonstram que ele conheceu com certa profundidade o cinema norte-americano, a partir dos anos 1930, e se manteve em contato com aquela linguagem ao longo de sua vida. Esta é outra possibilidade de continuidade desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Mac. *The Narrative Void, Le Vide Narrative*, tr. Tresi Muiyphy. François Vidonne, France: Le bec en l'air. 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Adalice. In Valêncio Xavier. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994. Artigo de Adalice Araújo - NICULITCHEFF, 1994, p. 102.

ARGAN, Giúlio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2007.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BADEP. **Poty/50 anos: 27 de junho a 20 de julho de 1974**. Curitiba. salão de exposições do BADEP, 1974. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASS, J. KIRKHAM, P. *A life in film and design*. Laurence King Publishing: New York, 2011.

BAUER, M. W. & GASKELL, G (org.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som - um manual prático**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BINI, Fernando. In: **Catálogo Poty, de todos nós**. DVD. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.

BONFIM, Gustavo A. Sobre a Possibilidade de uma Teoria do Design. **Revista Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, 1994.

BOURDIEU, Pierre (1980). O Capital Social – Notas Provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 67

CALDERARI, Fernando. In: **Catálogo Poty, de todos nós**. DVD. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.

_____. **O mundo como representação**. Estud. av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril, 1991.

_____. **A força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011.

DASILVA, Orlando. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. ITAIPU BINACIONAL. **Poty, poeta do traço**. Edição única. Foz do Iguaçu, 2014.

_____. **Poty, o Artista Gráfico**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 231.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. Métodos de Montagem. In: **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FANK, Mariah. **A arte, a cidade e a construção de uma identidade para o artista plástico Poty Lazarotto (1924-1998)**. Anais, ANPUH, XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.

<http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428370008_ARQUIVO_TEXTO_COMPLETO.pdf>. Data de acesso: 30/06/2016.

FERREIRA, Luciana. **Os murais de Poty Lazzarotto na cidade de Curitiba**. Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2011. <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/009_Luciana_Ferreira.pdf>. Data de acesso: 02/07/2016.

GALANI, Luan. **A nonna que virou cartão postal de Curitiba**. Gazeta do Povo, Curitiba, 07/02/2017. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/nonna-que-virou-cartao-postal-de-curitiba/>>. Acesso em 30 de Novembro de 2017.

GARFUNKEL, Helena. In: **REVISTA JOAQUIM**, 1947. Edição N.º 10. Curitiba, 1947.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GINZBURG, C. **O Queijo e Os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**. 9 ed. São Paulo: Escrituras, 2015.

GUICHARD-MEILI, Jean. **Matisse**. Lisboa: Verbo, 1983

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014

HASKIN, Pamela. *"Saul, Can You Make Me a Title?"*. Interview with Saul Bass. Film Quaterly, University of California Press, California, v. 50, n. 1, pp. 10-17, 1996.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 2004.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KRIEGER, Carolina Kosma. **Poty: inspiração, história e arte**. Curitiba: R. Kosma Krieger, 2017.

LIMA, E. O. A. **Gestos em uma mesa de montagem**. Revista Passagens, Ceará, v. 5, n. 1, 2014. <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/passagens/article/view/1349>>. Data de acesso: 20/03/2016.

LIMA, M. F., et al. **A técnica da montagem cinematográfica na poesia de Sérgio Rubens Sossélla**. Revista Polifonia, Cuiabá, v.22, n. 32, 2015. <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2290>>. Data de acesso: 01/05/2016.

LOURENÇO, Sônia R. **Poty: O artesão e as metrópoles, a trajetória de um viajante moderno**. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

LUCAS, George. In: BASS, J. KIRKHAM, P. *A Life in Film & Design*. Laurence King Publishing: New York, 2011.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2002.

MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O Herói e o Fora-da-Lei. Como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENDONÇA, Dante. **Incêndios da História**. Tribuna do Paraná, 15/02/2012. Disponível em: <<http://www.tribunapr.com.br/blogs/dante-mendonca/incendios-da-historia/>>. Acesso em: 30 de Novembro de 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIGUELOTE, C. S. **Intermedialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea**. Revista Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2015. <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1974>. Data de acesso. 12/06/2016.

MOURA, Maria D. G. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 33, n.25, 2006. <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>>. Data de acesso: 20/06/2016.

MUNSTENBERG, Hugo. Trechos escolhidos. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência cinematográfica**. São Paulo: Graal, 1999.

NETTO, José A. A. **POTY LAZZAROTTO: O signo e o emblema**. A formação da identidade histórico cultural paranaense (1940 – 1990). Anais, ANPUH, XXIV Simpósio Nacional de História, São Leopoldo, 2007. <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.1230.pdf> >. Data de acesso: 30/06/2016.

NICOLATO, Roberto. **Poty em Entrevista**. Caderno de Arte. Curitiba: Curitiba É, 1997.

NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

NUNES, Fabrício Nunes. **Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto**. 17/07/2015. 2 v.: il. 709 páginas. Tese – Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PACHECO, Fulvio. **Quadrinhos em Curitiba – Os Pioneiros**. Disponível em: <<http://nanu.blog.br/quadrinhos-em-curitiba-os-pioneiros/>> Acesso em: 13 de Outubro de 2017.

PEREIRA, José Mário. **José Olympio: O editor e a sua casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

PROCOPIAK, Nilza. Poty Lazzarotto. **Correio-Gente**, Curitiba, 30/03/1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROCHA, Joana F. D. **À procura do corte perdido**. 20/06/2014. 111 páginas. Dissertação - Universidade Católica Portuguesa. Cidade do Porto, 2014. <<http://hdl.handle.net/10400.14/16456>>. Data de acesso: 26/03/2016.

SÁ, Olga de. **Eisenstein Artista Intersemiótico**. Revista Ângulo, São Paulo, n. 138, 2014. <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1401/1092>>. Data de acesso: 12/05/2016.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. 5 ed. São Paulo, SP: Intermeios, 2011.

SANCHES NETO, Miguel. **O ilustrador do Brasil**. Gazeta do Povo, Curitiba, 09 de maio de 1998, Caderno G, p. 05.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1998.

SCORCESE, Martin. *Saul Bass's Cinematic Art*. Architectural Digest, California, v. 67, n.3, p. 44-48, 2010.

SILVA, Sergio A., SILVEIRA, Luciana M. **O mundo do trabalho na arte mural de Poty Lazzarotto**: um estudo inicial sobre as possibilidades de trabalho com a imagem artística no ensino de história. VI Fórum de Pós-Graduação em História, Nov. 2012. <<http://www.indev.com.br/semana/trabalhos/2012/32.pdf>>. Data de acesso: 03/06/2016.

TAMBINI, Michael. **O Design do Século**. São Paulo: Ática, 2002.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRAFTON, Howard. In: *GraphicArts: Graphic Arts Collection, Howard Trafton*. Princeton University, 04/01/2015. Disponível em: <<https://graphicarts.princeton.edu/2015/01/04/howard-trafton/>>. Acesso em 02 de Dezembro de 2017.

VERTOV, Dziga. Nós, Variação do Manifesto, Resolução do conselho dos três, Nascimento do Cine-olho; Extrato do ABC do Kinoks. In: **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983. pág 245 a 263.

WALKER, J. A.; Chaplin, S. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

WELTE, Vania Mara. **Poty, o painel vivo da arte universal**. [Internet], 2008. <<http://vmwelte.blogspot.com.br/2008/03/29-de-marco-poty-o-painel-vivo-da-arte.html>>. Data de acesso: 17/07/2017.

WILLE, José. **Uma conversa com Poty Lazzarotto**. Paraná Portal, 05/02/2017. Disponível em: <<http://paranaportal.uol.com.br/blogs-memoria-paranaense/uma-conversa-com-poty-lazarotto>>. Acesso em: 02 de Setembro de 2017.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 4 ed. revista: - Campinas, SP: Autores Associados, 2012.