



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Gianna Gobbo Larocca

**Catálogos de cinema:
o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCBB-RJ**

Rio de Janeiro

2015

Gianna Gobbo Larocca

**Catálogos de cinema:
o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCBB-RJ**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. João de Souza Leite

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

L326 Larocca, Gianna Gobbo.

Catálogos de cinema: o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCBB-RJ / Gianna Gobbo Larocca. - 2015.

169f. : il.

Orientador: João de Souza Leite.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro (RJ) - Cinema - Exposições - Teses. 2. Projeto gráfico (Tipografia) - Cinema - Catálogos - Teses. 3. Identidade visual - Cinema - Catálogos - Teses. 4. - Cinema - Catálogos - Exposições - Teses. I. Leite, João de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 655.28:791.43(058)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gianna Gobbo Larocca

**Catálogos de cinema:
o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCBB-RJ**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 06 de março de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João de Souza Leite (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof. Dr Marcos Martins
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof. Dr. Luiz Antonio Luzio Coelho
Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Rio de Janeiro

2015

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa jamais aconteceria se não fosse a aventura familiar que me deu um novo ofício no design editorial. Não tem tamanho minha gratidão a meu pai, Joel Larocca Junior, meu irmão, Pier Luigi Larocca, e minha cunhada, Clarissa Lima.

Igualmente fundamental nesta trajetória foi a parceria com os colegas da Segunda-feira Filmes, que me acolheram com entusiasmo na nova profissão. Agradeço com grande alegria aos amigos Alexandre Sivolella, Alvaro Furloni, Davi Kolb e Lígia Diogo.

Agradeço, é claro, aos meus amigos Ícaro Vidal, Maurício de Bragança, Natacha Kussano, Raquel Araújo, Tarisa Faccion e Vanessa Gracie que acompanham todas as minhas narrativas tão de perto.

Agradeço aos meus colegas e professores de ESDI pela companhia e pelos saberes compartilhados no decorrer desta pesquisa. Em especial, agradeço ao meu orientador João de Souza Leite, pelo apoio, pelo diálogo sempre aberto e pela confiança.

Agradeço à CAPES, pelo essencial apoio financeiro e à professora Lucy Niemeyer pelo empréstimo do equipamento do Labcult, que possibilitou a produção de imagens deste trabalho. Sou grata também aos acervistas do CCBB, Cristiane Rezende, Everardo de Sousa Hilário, Monique Rabelo, e do Centro de Documentação da Cinemateca do MAM-Rio, Fabrício Felice, que me deram suporte para a pesquisa.

E agradeço, por fim, a todos os entrevistados: Alessandra Castañeda, Ana Luísa Scorel, Clara Meliande, Daniel Real, Daniel Trench, Eduardo Ades, Hernani Heffner, Igor Moreira, Jandê Saavedra, Joana Amador, João Juarez Guimarães, Joel Pizzini, Katia Chavarry, Luiz Claudio Franca, Marcelo Sodré, Ricardo J. Souza, Thigo Lacaz e Vera Bernades. A generosidade em compartilhar suas histórias fez este trabalho não apenas possível, mas uma fonte de grande prazer.

RESUMO

LAROCCA, G.G. *Catálogos de cinema: o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCBB-RJ*. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Através da análise gráfica de catálogos de mostras de cinema promovidas pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), esta pesquisa pretende provocar uma reflexão sobre os pontos de alinhamento e tensão entre projetos gráficos, cinematográficos, editoriais e curatoriais que informam essa produção. Desenvolvido a partir da observação do próprio objeto e da experiência dos agentes envolvidos em sua produção, o estudo busca levantar as ações projetivas do design na interface com os discursos em jogo no campo do cinema e do registro, edição e divulgação desse patrimônio cultural. Concorrem de maneira contundente para a produção de sentido desse objeto as políticas de difusão cultural no Brasil e esses materiais são abordados como artefatos que carregam em sua visualidade as marcas da dinâmica cultural que os proporciona.

Palavras-chave: Catálogos de mostras de cinema. Design editorial. Produção cultural.
Difusão cinematográfica.

ABSTRACT

LAROCCA, G.G. *Film exhibition catalogs: the graphic discourse in CCBB-RJ film exhibition*. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Through graphic analysis of film exhibition catalogs produced by Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ) this research aims to provoke reflection on the points of alignment and tension between graphic design, film, editorial and curatorial projects of these productions. Developed from the observation of the object itself and the experience of the subjects involved in its production, this study proposes to raise design projective actions interfacing with the discourses at play in the fields of cinema, documentation, editing and distribution of this cultural heritage. Compete in an incisive way to the production of meaning of this object the cultural dissemination policies in Brazil and these materials are addressed as artifacts that carry in their visual marks the cultural dynamic in which they are immersed.

Keywords: Film exhibition catalogs. Editorial design. Cultural production. Film distribution.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	PRODUÇÃO E MEMÓRIA NOS CATÁLOGOS DE MOSTRAS DE CINEMA DO CCBB-RJ	15
1.1	Condições de produção	19
1.2	Difusão da cultura cinematográfica e memória	29
2	AGENCIAMENTO CURATORIAL E IDENTIDADE VISUAL NOS CATÁLOGOS DE MOSTRAS DE CINEMA DO CCBB-RJ	36
2.1	Eixo curatorial das mostras de cinema do CCBB e identidade visual	38
2.1.1	<u>Retomada e temas do cinema brasileiro</u>	39
2.1.2	<u>As mostras temáticas</u>	44
2.1.3	<u>Retrospectivas</u>	51
2.1.3.1	Retrato do diretor	56
2.1.3.2	Soluções tipográficas: síntese e multiplicidade	59
2.1.3.3	Filme emblemático: estratégia capa/contracapa e aniversário da obra	64
2.1.3.4	Abordagem repertório x conceito	66
2.1.3.5	Retrospectivas de técnicos-artistas	70
2.1.4	<u>Suporte fílmico como imagem</u>	73
2.1.4.1	Capa como suporte simbólico	74
2.2	Intervenção institucional na identidade visual	76
3	NARRATIVAS GRÁFICO-EDITORIAIS DOS CATÁLOGOS DE CINEMA DO CCBB-RJ	78
3.1	Modelos de narrativas gráfico-editoriais	84
3.1.1	<u>Narrativa editorial básica</u>	86
3.1.2	<u>Variações do modelo padrão</u>	87
3.1.3	<u>Modelo dos blocos temáticos: geração UFF</u>	91
3.1.4	<u>Narrativas gráfico-editoriais fora dos padrões</u>	96
3.1.5	<u>Narrativas gráficas que simulam narrativas cinematográficas</u>	101
3.1.6	<u>Narrativas de livros tradicionais</u>	104
3.1.7	<u>Narrativas com ênfase no uso de imagens</u>	107
3.1.8	<u>Modelos documentais</u>	111
3.2	Catálogo: fichas técnicas dos filmes exibidos na mostra	114
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120

REFERÊNCIAS	139
ANEXO 1 – Índice de agentes entrevistados	141
ANEXO 2 – Índice de catálogos de mostras de cinema do CCBB	147

INTRODUÇÃO

O interesse pelo objeto de estudo desta pesquisa, o discurso gráfico dos catálogos de mostras de cinema do Centro Cultural do Banco do Brasil, está completamente vinculado a minha vida pessoal e profissional. Meu primeiro contato com o objeto foi como espectadora das mostras de cinema do CCBB, logo que me mudei para o Rio de Janeiro e iniciei minha graduação no curso de cinema da Universidade Federal Fluminense em 2002. Na época estava em vigor um convênio da UFF com o CCBB-RJ e cheguei a assistir a algumas aulas na sala de cinema da instituição, além de ser ostensivamente estimulada pelos meus professores a frequentar o centro cultural. Ainda recorro, na ocasião da distribuição do catálogo da mostra *Retrospectiva Julio Bressane: cinema inocente* (2002), do discurso do professor João Luiz Vieira sobre o ineditismo da pesquisa realizada para aquele catálogo e do interesse em adquirir o meu exemplar.

Para a aluna de cinema vinda do interior do Paraná, de uma cidade (Ponta Grossa) onde os dois últimos cinemas de rua, remanescentes dos anos 1950, dedicavam-se a passar *blockbusters* em uma programação não muito regular e cuja melhor locadora de filmes tinha apenas uma pequena prateleira dedicada a filmes “clássicos” e “*cults*”¹, descobrir o CCBB e ter contato com cineastas brasileiros como Bressane, cuja obra eu desconhecia, era motivo de muito entusiasmo. Durante esta pesquisa, descobri que esse sentimento era compartilhado pelos colegas do Rio de Janeiro, tão rico culturalmente para meu olhar interiorano. Nesse contexto, o catálogo, além de ser um guia das mostras que ansiava há muito por acompanhar, mostrava-se uma fonte de conhecimento sobre cinematografias nunca antes acessadas e ainda uma peça de recordação que sobrevive até hoje nas minhas prateleiras.

Durante os anos de UFF, em função da relação da escola com o CCBB e a entrada de alguns colegas neste mercado pelos editais de ocupação, participei das atividades das mostras de cinema acompanhando a programação e através de pequenos trabalhos, como transcrição de entrevistas para a edição de catálogos. Mais tarde no início da minha vida profissional, fui assistente de produção da mostra *Olhares neo-realistas* (2007, CCBB-SP e CCBB-DF), da curadora e colega Gisella Cardoso. A experiência permitiu acessar todas as fases de produção de uma mostra, tomar conhecimento da dinâmica do trabalho, dos custos envolvidos, da manipulação do cronograma, da relação com a instituição e com os fornecedores e, além das questões logísticas, do trabalho de detetive muitas vezes necessário para programar uma mostra

¹ Detalhe saboroso: a locadora em questão, entre esta pequena prateleira e muitas estantes de filmes de lançamento, tinha a coleção completa dos filmes do Mazzaropi, apontando para um forte diálogo do personagem caipira com o público da cidade.

cuja curadoria vai além do óbvio. Foi também o primeiro contato próximo ao trabalho de projeto gráfico de um catálogo, acompanhando as propostas do designer da mostra, Tiago Teixeira.

Foi algum tempo mais tarde, após minha primeira experiência com o trabalho de design editorial, que aprendi diletantemente em uma aventura familiar, que comecei a projetar catálogos. A experiência partiu do convite dos meus colegas de turma da UFF, da produtora Segunda-feira Filmes, todos nós começando e tentando entender qual era a natureza gráfico-editorial daquela peça. Neste processo tateante, a observação dos catálogos das experiências anteriores era um recurso constante. Avaliar esses artefatos alimentava o nosso trabalho – e, aos poucos, começou a despertar em mim um interesse por essa peça como objeto de pesquisa.

A abordagem dessa pesquisa, quase sem referenciais teóricos e bibliográficos, se desenvolveu, da mesma maneira, pela observação do objeto. Inspirou-me para tal partido a dissertação de Simone Albertino defendida em 2008 no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*, em área correlata e com a mesma escassez de fontes. Seguindo seus passos muito da pesquisa partiu da observação empírica do objeto: dos próprios catálogos retirei seu sentido e sistema, metodologia que acaba por endossar o valor do design como cultura material, artefato que guarda em sua materialidade a intersecção das histórias que lhe fizeram possível. De resto, o trabalho de Albertino também faz parte da história que gerou a pesquisa que apresento. Em 2008, durante o projeto gráfico mostra sobre o cinema produzido em 1968 (no aniversário de 40 anos do ano que não terminou), tomei conhecimento do trabalho de Albertino sobre cartazes de cinema brasileiro da época e utilizei-o como fonte de pesquisa. A inspiração iria além do imaginado: tomar contato com a pesquisa de Albertino reforçou a vontade de estudar o objeto, que entrava na minha vida profissional, no ambiente da universidade.

Da mesma maneira, foi inspiradora a descrição do processo de seleção do material da edição de *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos (2011), no capítulo *Crônica do processo de trabalho*. A maneira como observaram e categorizaram os objetos coletados e sua tentativa de abordar essa trajetória fugindo de um viés historiográfico, com todas as suas vicissitudes, serviu como modelo. Mais que isso, ajudou a pensar na relevância de um objeto que certamente não pertence aos seletos grupos que vão para as bienais e entram nos anais da história do design. Em sua trajetória, bastante silenciosa, estes objetos parecem ficar ao largo. Abordá-los é lançar luz sobre esta história periférica no mundo editorial e do design, mas singular no universo cultural da cidade, de grande investimento por parte de seus produtores e projetistas e de forte comunicação com o público.

Assim como o processo de trabalho de Melo e Ramos passava por uma categorização do objeto, o processo de trabalho desta pesquisa passou por uma catalogação da produção em questão.

Contaminada pela natureza singular deste artefato editorial – o levantamento catalográfico das obras audiovisuais apresentadas no evento que acompanham – a pesquisa partiu de um levantamento do material, tendo como categorias de observação: tema, especificações gráficas, equipe (produção, curadoria, edição de catálogo e design) e estrutura editorial. Esta catalogação, que segue resumida no final deste trabalho, ajudou a observar recorrências e singularidades no conjunto da produção. A ideia não era criar taxonomias, sempre incompletas e estanques, mas observar o que há de história comum (no sentido de compartilhada) – e de extraordinária – nesta experiência. Dar uma forma a esta trajetória ainda que seja sempre uma forma revogável, sujeita a outros olhares. Este é o partido curatorial de duas mostras do escopo deste trabalho: *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* e *Cinema brasileiro anos 2000: 10 questões*. As mostras propõem lançar um olhar sobre a produção de cinema brasileiro das décadas apontadas agrupando obras sob algumas indagações que lançam sobre o cinema brasileiro. O levantamento das obras não contempladas na mostra é colocado como uma possibilidade e convite para outros olhares e curadorias sobre esta produção. É igualmente como um olhar curatorial que se levantaram as categorias elencadas para o agrupamento das identidades visuais das capas e das narrativas gráfico-editoriais dos miolos destes catálogos. Nem todos os catálogos levantados na pesquisa foram contemplados na análise, mas sua catalogação anexa registra sua memória e serve de referencial para outros olhares que queiram se aventurar nesta seara.

O levantamento da produção de catálogos de mostra de cinema do CCBB foi viabilizado pelo cotejamento da minha lista de mostras anunciadas nos *folders* de programação da instituição com o material preservado no acervo histórico do CCBB – tarefa realizada pela equipe do acervo, onde todo o material foi consultado. Este sistema de levantamento, que se mostrou o possível nas limitações dos prazos deste trabalho², certamente possui algumas lacunas (como foi verificado na conversa com alguns produtores). Assumo, portanto, que o levantamento não é absolutamente rigoroso, embora considere a amostragem bastante satisfatória. É possível inferir que alguns catálogos que foram produzidos primeiramente nos centros culturais de São Paulo ou Brasília não foram catalogados no acervo histórico do CCBB-RJ. O levantamento desta pesquisa, portanto, tem como base o material que foi possível recuperar no acervo do centro cultural do Rio de Janeiro. De resto, estas limitações chamam a atenção para as questões de guarda da nossa memória cultural, mesmo em instituições com uma política de preservação de sua produção. O levantamento cobre o período de 1991 (quando se verificou a produção do primeiro catálogo de mostra de cinema) até 2012, contudo alguns poucos catálogos dos anos

² Um levantamento mais completo poderia ser feito através do acesso a todas as produtoras envolvidas nesta produção, mas tal verificação exigiria um prazo de pesquisa muito maior.

posteriores foram incorporados ao *corpus* da pesquisa em função de características incomuns (como a produção gráfica mais sofisticada que a usual nos catálogos projetados pelo coletivo Pantalones) ou por alguma referência relevante durante as entrevistas.

Além da catalogação do material, os catálogos foram observados a partir dos textos do CCBB e da curadoria, que apresentam as mostras nos seus catálogos. Esta foi a principal fonte bibliográfica deste trabalho – o próprio objeto. Estes textos indicam os partidos institucionais, curatoriais e, algumas vezes, editoriais das mostras em questão, levantando os discursos que informam esta produção. Os projetos foram também em grande parte avaliados a partir das narrativas e do *saber-fazer* dos agentes envolvidos: produtores, curadores e designers. Através de entrevistas, o processo do projeto pode ser resgatado (evidentemente a partir de uma leitura posterior que já transforma este processo). Um índice com uma breve apresentação dos agentes entrevistados segue anexo no final deste trabalho.

As capas dos catálogos e as páginas do miolo que se mostraram mais representativas da abordagem gráfica adotada foram fotografadas, constituindo parte relevante deste estudo. Uma limitação inicial na confecção das fotografias, que foram possibilitadas pelo acesso a autorização do acervo do setor de documentação da Cinemateca do MAM-Rio, foi posteriormente incorporada na análise: era necessário usar as mãos para manter abertos os catálogos mais volumosos sem danificar a encadernação (cuidado fundamental já que os exemplares pertenciam à coleção de um acervo de acesso público e devem ser preservados). Embora este não seja o padrão encontrado nas fotografias de livros em publicações de design, decidi assumi-lo como o padrão do nosso estudo e fotografar todos os miolos dos catálogos neste gesto de abertura pelas mãos do usuário, a despeito dos que não necessitavam deste recurso, e atentando para a vantagem não prevista inicialmente de que a imagem decorrente acrescenta a dimensão do uso desses materiais. A presença da mão neste gesto dá a escala, insinua o estímulo sensorial das propriedades táteis do objeto e indica um manuseio. Algumas poucas imagens vieram dos acervos pessoais dos designers entrevistados ou dos arquivos digitais dos catálogos que são atualmente disponibilizados no site do CCBB.

Esta pesquisa é marcada pelas condições de sua produção: além do olhar lançado sobre o objeto, o trabalho é afetado pela catalogação que me foi possível fazer, pelos agentes que me foram possíveis acessar, pelas imagens que pude confeccionar. É precisamente deste aspecto contingencial que trata o Capítulo 1 deste trabalho: *Produção e memória nos catálogos de mostras de cinema do CCBB-RJ*. Baseado na história do CCBB, nos mecanismos de incentivo à produção cultural utilizados pela instituição e nos depoimentos sobre as experiências dos agentes envolvidos, este capítulo aborda as filigranas da produção deste objeto e do circuito sociocultural no qual se insere. Trata da parte mais comezinha da produção que é a carne de

todo trabalho. Além disso, o capítulo abre uma breve investigação sobre a função de registro do repertório cinematográfico que valora a produção de catálogos, eles mesmos, memória.

O *Capítulo 2 – Agenciamento curatorial e identidade visual nos catálogos de mostras de cinema do CCBB-RJ* trata das identidades visuais das mostras de cinema incorporadas nas capas dos catálogos. A base de análise parte do eixo curatorial que agencia os diferentes temas das mostras. Neste campo, o trabalho de monografia de Mateus Nagime, apresentado na graduação do curso de cinema da UFF, em 2013 (*Curadoria e programação de filmes nas salas de repertório do Rio de Janeiro: 2006-2013.*) é precursor e de extremo valor para inventariar formas de curadoria em terreno tão pouco explorado e com parca bibliografia. Os textos de apresentação dos catálogos e depoimentos dos agentes entrevistados também indicam os discursos em jogo que arregimentam os temas de curadoria. Nas disputas entre a abordagem curatorial da instituição e das produtoras e a tradução encontrada pelos designers para tais perspectivas essa identidade visual se forma. A categorização de recorrências nas estratégias de identidade ajuda a apreender o objeto e relacionar os artefatos produzidos nesta trajetória.

O *Capítulo 3 – Narrativas gráfico-editoriais do catálogo de mostra de cinema do CCBB-RJ*, por sua vez, trata do desenvolvimento do miolos dos catálogos de cinema. Conforme Samara (2011), a dimensão temporal dos miolos no design editorial pode ser apreendida como a narrativa de um filme. Na produção do CCBB-RJ, podemos observar uma tipologia básica de narrativa que parte da catalogação das obras, seu aspecto singular, e se desdobra em outras propostas, indicando um crescente investimento por parte das produtoras e designers neste objeto. Os processos de trabalho, em uma variação deslizante entre as colaborações dos designers e editores, informam estas narrativas também. As condições de produção constantemente colidem com as pretensões iniciais dos projetos e contorná-las também é fator decisivo na conformação destes projetos gráfico-editoriais.

Por fim, nas considerações finais, além do encerramento usual do trabalho, proponho uma pequena contribuição teórica sobre questões de enunciação entre as áreas do cinema e do design dentro de um recorte historiográfico dos campos. A proposta é analisar como a partir da leitura das duas áreas da teoria de Derrida sobre a desconstrução, propõe-se um discurso de transparência ou opacidade enunciativa. É importante ressaltar desde já que a aproximação das áreas da teoria de Derrida se faz através de um viés ideológico inserido nas suas histórias. Esta abordagem teórica surgiu no encontro e análise de alguns catálogos que desenvolveram uma narrativa gráfico-editorial que quebravam alguns preceitos de boa legibilidade (usuais na maioria dos catálogos) e que tratavam de cinematografias do chamado cinema moderno (as obras de Glauber Rocha e Alejandro Jodorowski, por exemplo). Tal coincidência entre propostas gráficas e cinematográficas que colocam em questão a transparência do discurso me fez arriscar

uma comparação teórica sobre o assunto nas áreas. A aventura teórica não encontrou muitos ecos no contato com os demais objetos ou no encontro com as narrativas dos agentes envolvidos nesta produção, não podendo se configurar como um aporte teórico para o objeto da pesquisa, contudo, proponho como uma breve contribuição para pensar as relações de linguagem entre as áreas abordadas.

Tanto o design gráfico quanto o cinema construíram convenções que visavam borrar suas formas de enunciação. No cinema clássico um arcabouço de procedimentos foi normatizado de maneira a construir uma ilusão de transparência do narrador, como se a câmera fosse apenas uma espécie de olho privilegiado a registrar o mundo. No design, as regras convencionais enfatizam a legibilidade, uma hierarquia entre textos/informações que se pretende natural, um emolduramento da mancha de texto e espaçamentos (entre palavras, linhas, colunas) que não roubem a atenção dos elementos “positivos” do texto, dando destaque à escrita como matéria desencarnada.

A teoria de Jacques Derrida sobre a desconstrução será arregimentada tanto em uma área quanto na outra para colocar em cheque a invisibilidade da tipografia e, transplantada para o cinema, a pretensa transparência do cinema clássico, tantas vezes tratada como a especificidade do meio. Como estratégia neste enfrentamento, designers e cineastas vão esgarçar as possibilidades de seus dispositivos, colocando à mostra seus mecanismos, assumindo uma enunciação ativa, exigindo um engajamento do leitor/espectador.

Contudo, é importante avaliar a desconstrução, conforme Ellen Lupton (2011) afirma, não como um procedimento ligado a um período histórico específico, como se fosse um “estilo de época”. Segundo Lupton, podemos contrapor à toda história da tipografia moderna, uma “contra-história” da desconstrução. No entanto é válido reconhecer que o uso dessa estratégia endossada pela teoria de Derrida tem um lugar determinado dentro da historiografia canônica das áreas e que esta versão é muitas vezes a ativada na avaliação das cinematografias das mostras que nos interessam e no seu decorrente design.

Para pensar a formação do repertório em design, os manuais, que sedimentam as convenções na área e a difundem em função de seu caráter pedagógico, servem de guia. Dentro do design editorial: *O Livro e o design I*, de Roger Fawcett; *O Livro e o design 2. Como criar e produzir*, de Andrew Haslam, *Guia do design editorial*, de Timothy Samara, além do clássico *Elementos do estilo tipográfico*, de Robert Bringhurst, nos ajudam a pensar as convenções e inovações deste setor específico do design gráfico. *Os novos fundamentos do design*, de Ellen Lupton e Jenifer Cole Phillips e *Grid* de Samara resgatam de forma renovada elementos tradicionais e outrora canônicos da área. Os artigos *Desconstrução e design gráfico*, de Ellen Lupton e Abbott Miller, *Typography as a Discourse* de Katherine McCoy e *Desconstrução e*

tipografia digital, de Flávio Vinicius Cauduro nos trazem a discussão sobre discursividade em design a partir da perspectiva da desconstrução. Do lado do cinema, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier, é a referência mais difundida nas escolas de cinema no estudo de elementos de linguagem cinematográfica e sua discursividade.

1 PRODUÇÃO E MEMÓRIA NOS CATÁLOGOS DE MOSTRAS DE CINEMA DO CCBB-RJ

A produção de catálogos de mostras de cinema no Rio de Janeiro se insere na história dos centros culturais da cidade. Fundados a partir dos anos 1990 e fundamentados no modelo do Centro Pompidou, esses espaços foram projetados para o abrigo de manifestações culturais transitórias e não para a salvaguarda de obras de arte como nos museus tradicionais. Hernani Heffner, conservador chefe da Cinemateca do MAM-RJ, observa que não era comum no Brasil até então considerar o cinema como um evento dentro do espaço de um museu. Você tinha a tradição das cinematecas – no Brasil basicamente a Cinemateca do MAM (RJ) e a Cinemateca Brasileira (SP) –, e a tradição dos cineclubes, que tinha sido muito forte entre os anos 1950 e os anos 1980 e depois enfraqueceu. Eram as próprias cinematecas que faziam as sessões, as mostras, as retrospectivas, muitas vezes com exibição dos filmes com legendas em inglês ou sem legendas. Não havia uma tradição maior e sistemática na difusão de obras cinematográficas de repertório.

Quando o Centro Cultural Banco do Brasil, fundado no dia 12 de outubro de 1989, deu início às suas atividades na área de cinema, sua programação oscilava entre a tradição das cinematecas, com mostras de filmes de repertório, e uma programação dedicada ao cinema contemporâneo. Kátia Chavarry, ex-analista da programação de cinema da instituição, conta que até o início dos anos 2000 os gerentes da área de marketing e a diretoria do CCBB davam mais liberdade aos gestores na escolha da programação: além da prospecção de mostras podiam alugar filmes avulsos independentes de eventos e inéditos na programação comercial de salas no Rio de Janeiro.

As primeiras mostras de cinema do CCBB geralmente não tinham um registro impresso particular; a programação dos eventos era comumente anunciada pelo *folder* da instituição. O material gráfico informativo vinculado a um evento, quando produzido, tinha mais características de um programa do que de um catálogo. Era mais comum nos festivais de cinema, em razão da natureza de suas informações compostas por extensas listas de programação que podiam ser difíceis de reproduzir dentro do formato do *folder* do CCBB. A confecção de catálogos era mais tradicional no setor de artes plásticas e é significativo que o primeiro catálogo com esse formato, produzido em 1994, seja de uma mostra de cinema associada a uma mostra de desenhos (mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia*).¹

¹ A mostra combinava uma exposição dos desenhos do cineasta brasileiro a uma programação de filmes e a um

Nos meados dos anos 1990, alguns catálogos para mostras de cinema serão produzidos, mais notadamente para mostras retrospectivas de cineastas brasileiros. É na virada dos anos 2000, contudo, que este cenário muda de maneira significativa, não apenas no CCBB, conforme aponta Heffner, mas de maneira geral nos centros culturais do Brasil. Um mercado cultural nessa área começa a se consolidar. Heffner atribui essa mudança a uma conjugação de fatores: a ampliação da produção cultural no país amparada pela retomada mais sistemática da Lei de Incentivo à Cultura², a multiplicação dos centros culturais, não só na cidade do Rio de Janeiro, a implantação da prática dos editais – já comum nas ações de marketing cultural da Petrobras, por exemplo, e que os centros culturais passaram a adotar.

Criou-se, portanto, uma demanda, que vai ser suprida em grande parte no Rio de Janeiro pela instituição mais próxima que tinha formação em cinema, a Universidade Federal Fluminense.³ O CCBB realizou um convênio com a instituição nessa época, que gerou alguns cursos vinculados às mostras. Estes cursos eram abertos ao público do CCBB e também atendiam aos alunos da UFF, inserindo-se da grade curricular. Essa novidade da relação da UFF com o CCBB, conforme o depoimento de Eduardo Ades, produtor e curador egresso da UFF, vai repercutir em gerações de alunos de cinema.

O mecanismo dos editais de ocupação viabilizados pela Lei de Incentivo permitiu, neste cenário, a entrada de estudantes e egressos da UFF e de produtoras de cinema recém-formadas na produção e curadoria dessas mostras e mostrou-se, a um só tempo, uma saída interessante para sua sobrevivência e um espaço promissor (embora sujeito a negociações, como todo trabalho comissionado) para a expressão das suas visões sobre cinema. Em uma reação em cadeia, estudantes da instituição começaram a enviar propostas de mostras para os editais do

ciclo de debates. O fato de a primeira mostra a receber um catálogo mais elaborado ser a retrospectiva de um cineasta – e não qualquer cineasta, mas Glauber Rocha, um nome amplamente reconhecido – é relevante e será um ponto a ser explorado no capítulo 2 deste trabalho

² A Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), ou Lei Roaunet, possibilita que cidadãos (pessoa física) e empresas (pessoa jurídica) apliquem parte do Imposto de Renda em ações culturais. Assim, além de ter benefícios fiscais sobre o valor do incentivo, esses apoiadores fortalecem iniciativas culturais que não se enquadram em programas do Ministério da Cultura (MinC) e podem usufruir do seu rendimento publicitário. Tem sido o principal mecanismo de financiamento da cultura no Brasil desde sua instituição. A Lei costuma ser amplamente criticada por substituir um dirigismo político (atribuído aos financiamentos públicos diretos) por um dirigismo comercial, uma vez que coloca nas mãos das grandes empresas a seleção de projetos culturais ao mobilizar seu interesse publicitário.

³ No início dos anos 2000, as únicas instituições que tinham formação em cinema no Brasil eram a Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ), a Universidade de São Paulo (São Paulo, SP), com cursos configurados como habilitações dentro da formação em Comunicação Social, e a Universidade Federal de São Carlos, que surgiu em 1996 com a novidade de um curso de Imagem e Som, colocando o Audiovisual como uma área autônoma de formação. A UFF é também a primeira instituição a oferecer um curso de graduação em produção cultural, a partir de 1996.

CCBB e uma geração foi incentivando a entrada da outra neste mercado.⁴

Heffner arrisca que provavelmente a UFF foi um dos epicentros dessa produção, mas nas proximidades de 2005, esse mecanismo se generaliza e se estabiliza um mercado de mostras de cinema, que passa a abranger outras faculdades de cinema (que começam a se disseminar pelo país), segmentos da produção cultural e no qual ainda se sucedem gerações da UFF, formando uma espécie de tradição, com uma experiência ao longo destes anos compartilhada.⁵

O mecanismo dos editais, entretanto, não se tornou exclusivo na conformação da programação de cinema do CCBB. Kátia Chavarry explica que ainda é possível incluir prospecções dos analistas da instituição. Este foi o caso, por exemplo, das mostras *A Noite antes da Imagem em memória da Dra. Nise da Silveira* (2003), *Punk 30 Anos* (2005) e *Faces de Cassavetes* (2006). Atualmente, segundo o edital do CCBB, 70% da verba é destinada à concorrência pública e 30% à escolha direta. Nestas, o produtor cultural pode apresentar uma proposta para o CCBB ou o CCBB pode apresentar uma ideia ou apenas apontar uma lacuna na agenda a ser preenchida por uma produtora parceira. Existe também a cessão de espaço, modalidade em que a produtora já tem o patrocínio e apenas requisita o espaço do centro cultural para a realização do evento.

Concomitantemente a esta transformação do mercado cultural na área de cinema do CCBB, observamos o crescimento da confecção de catálogos para os eventos cinematográficos. Os catálogos se diversificaram e foram ganhando volume (físico e de investimento financeiro e curatorial), merecendo atenção editorial e gráfica privilegiada por parte das companhias produtoras. Desde então, catálogos foram projetados com ambições de se tornarem obras de referência sobre seus temas, ultrapassando o caráter de mero roteiro e registro da mostra em questão para se tornarem testemunhos editoriais e gráficos eloquentes do projeto curatorial.

Na entrada das primeiras gerações da UFF na programação de cinema do CCBB, o catálogo, contudo, não era uma contrapartida exigida pela instituição e, portanto, não era uma rubrica do orçamento. Eram as equipes envolvidas que consideravam fundamental a edição da peça, a despeito de toda manobra financeira necessária para incluí-la no orçamento. Heffner aponta ainda para a falta de autonomia na gestão do patrocínio, gerando dificuldades para lidar

⁴ Neste sentido, o relato de Ades é exemplar: o produtor e curador conta que a mostra *Miragens do sertão* (2003), dos colegas da Rocinante Produções e curadoria de Hernani Heffner, então professor da UFF, foi um marco para ele. “Vi todos os filmes, li o catálogo inteiro, fiquei muito fissurado”. A curadoria dialogava com os interesses e convicções do produtor e, além disso, os editais do CCBB pareciam acessíveis: eram anuais, bastava seguir o regulamento e se inscrever no site e contemplava a entrada de pessoas novas nesse mercado.

⁵ Hernani Heffner observa que nessa cadeia a Jurubeba Produções, das sócias Alessandra Castañeda e Poliana Paiva (egressas do curso de produção cultural e cinema da UFF, respectivamente), acabou se transformando em uma espécie de “produtora das produtoras”, acolhendo em sistemas de coprodução “mostreiros” de primeira viagem da UFF.

com exigências do CCBB pré-configuradas, como coquetel de lançamento, por exemplo, que seriam certamente dispensadas por essas equipes. Em função disso, os primeiros catálogos são bastante modestos em termos de produção gráfica e feitos em baixas tiragens.

Contudo, com o passar do tempo, o próprio CCBB começou a valorizar a produção deste artefato para acompanhar as mostras e, atualmente, muitas vezes é uma das contrapartidas exigidas – muito provavelmente porque se mostrou uma ação de marketing cultural tão eficaz, ou melhor, do que um coquetel de lançamento. Os catálogos, de fato, começaram a fazer sucesso de público. Katia Chavarry aponta que se tornaram uma referência do centro cultural⁶ e o público fazia questão de receber seu exemplar para acompanhar as mostras. Além disso, segundo a gestora, era uma responsabilidade grande, já que o catálogo se transformou em suporte para formação de estudantes, cinéfilos e o público da área. Essa postura de valorização da peça é explicitada no parágrafo padrão que se repete no texto institucional de alguns catálogos:

A programação audiovisual do Centro Cultural Banco do Brasil busca estimular a reflexão e permitir ao cidadão brasileiro o contato com obras atemporais, brasileiras e estrangeiras. Por meio da realização de mostras abrangentes, acompanhadas de debates, cursos e publicação de catálogos, o CCBB contribui para que o público possa ter acesso a propostas estéticas significativas e singulares. (Parágrafo padrão do CCBB presente nas apresentações institucionais dos catálogos das mostras: *John Ford*, 2010; *Cinema brasileiro ano 2000 – 10 questões*, 2011; *O cinema é Nicholas Ray*, 2011)⁷

Conforme aponta a produtora Alessandra Castañeda, atualmente o *kit* de final de ano do CCBB é composto pelos catálogos de mostra de artes visuais que tem um acabamento de livro de arte, mas também contempla alguns catálogos de mostras de cinema. Isto é visto como uma conquista pelos produtores culturais da área.⁸

Se o catálogo de cinema passa a fazer parte do diferencial do CCBB, nas palavras de

⁶ Chavarry argumenta que durante muito tempo nenhum outro espaço cultural imprimia um catálogo com a mesma qualidade do CCBB. A entrada da Caixa Cultural neste mercado, em 2006, vai colocar em cheque essa proeminência em termos de volume de produção, embora seus catálogos tenham em geral orçamentos mais modestos.

⁷ Para além da produção de catálogos, Chavarry também destaca a produção de outras atividades, na maior parte das vezes debates e encontros com realizadores e ocasionalmente atividades diferenciadas como cursos e *master classes* (sobretudo através de convênios com a UFF), mostra de fotografias, como na mostra *Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar* (2006), oficina de quadrinhos e sessões de tarô, como na mostra *Festival Jodorowsky* (2007).

⁸ Segundo Alessandra, assim como os catálogos, a produção de sites para divulgação de mostras de cinema foi uma demanda que também teve sua origem nas produtoras culturais e não do CCBB. A partir de 2006, as produções da Jurubeba, começaram a experimentar a internet como ferramenta de divulgação. Os designers da casa assumiam a tarefa. Foi desta maneira que os designers Daniel Real e Ricardo Prema entraram no circuito de mostras de cinema. Nos anos posteriores, o site passou a ser uma exigência do CCBB. Atualmente, a divulgação na internet ocorre via redes sociais, sobretudo via Facebook. A partir de 2010, o CCBB também passou a disponibilizar os arquivos fechados dos catálogos para *download* no site da instituição.

Katia Chavarry, ainda assim está sujeito a oscilações na política de investimento cultural de instituição. Entre 2008 e 2009, a gestora explica que a área de cinema, como outras áreas de atuação do centro cultural, sofreu um significativo corte de investimento, o que impactou na confecção de catálogos (houve inclusive uma grande discussão interna pela sua permanência, segundo conta a analista). Havia a preocupação de se manter as mostras com exibição nos seus suportes originais em sua totalidade, o que sempre foi praticado pelo CCBB, e também a presença de diretores para debates ou cursos, que atraía estudantes de cinema, cinéfilos, críticos, mas muitas vezes o analista não podia mais optar pela qualidade do catálogo. A gerência do CCBB sugeria a confecção de *folders*.

Esta crise gerou uma reação dos produtores culturais envolvidos com mostras de cinema, que tentaram fazer uma associação de mostras⁹, enviaram cartas e chegaram a ter algumas reuniões com o CCBB e com a Caixa Cultural, falando de questões importantes, desde a projeção à confecção do catálogo e que passavam por um pedido de um mínimo de autonomia na gestão do orçamento. Não há comprovação de uma relação direta com esse movimento, mas depois de um ano, em 2010, a produção de mostras e catálogos voltou a se estabilizar. Conforme avalia Alessandra Castañeda, há muita oscilação nas gestões e seus objetivos na história do CCBB, o que faz a produção do catálogo ser sempre um terreno de disputa, a despeito do seu comprovado sucesso junto ao público.

1.1 Condições de produção

Os valores dos orçamentos destinados aos catálogos podem oscilar, mas via de regra são considerados baixos. Conforme a descrição do curador Joel Pizzini, produzir um catálogo é uma guerrilha. É visível e palpável a diferença de investimentos entre os catálogos para as exposições de artes visuais, mais tradicionais, e os catálogos de mostras de cinema. Nas mostras de cinema, geralmente são produzidas pequenas brochuras ou lombadas de capa flexível, muitas vezes com formatos derivados da série A, impressos em uma ou duas cores, ou apenas com alguns cadernos em quatro cores.

A respeito desta diferença, Katia Chavarry defende que os catálogos de artes plásticas têm uma abordagem muito diferente, desde a elaboração dos textos – nacionais e internacionais

⁹ A associação dos festivais, já existente, não agregava esses eventos, conforme conta Alessandra Castañeda. A proto-associação era composta basicamente por egressos da UFF; a produtora recorda dos colegas Ines Aisengart da Abajour Lilás, Ângelo Defanti, da Sobretudo Produções; Raphael Mesquita, da Bloom Filmes; Alexandre Sivolella, da Segunda-Feira Filmes. As reuniões eram na “Jurubase” (maneira como Alessandra se refere à base da sua produtora Jurubeba Produções) na Cinelândia, uma sede minúscula, segundo a produtora, porque todas as outras produtoras eram ainda menores, algumas sem base fixa. Os produtores acabaram desistindo da associação por excesso de burocracia e também porque a maioria deles acabou tomando outros caminhos profissionais, atuando mais na produção de produtos audiovisuais.

– até a condição da publicação das imagens, que exigem uma negociação imensa para tentar diminuir seu valor. Além disso, todo o investimento nestes eventos é mais vultoso: tem um valor alto de seguro, frete, montagem, iluminação, curadoria, divulgação. O catálogo, além de tradicionalmente ter um acabamento sofisticado, com capa dura, por exemplo, ainda precisa ser impresso em um papel adequado para a reprodução das fotografias das obras, de preferência em quadricromia. Além disso, as exposições costumam ficar na grade de programação do centro cultural de três a quatro meses, enquanto as mostras de cinema geralmente atingem no máximo três semanas. A gestora argumenta que não é possível comparar o investimento em valores.

Figura 1 – Lombadas de catálogos de mostras de cinema do CCBB



Um desafio recorrente na produção dos catálogos de cinema relacionado aos orçamentos enxutos, contudo, é também a obtenção e reprodução das imagens. Em geral, à aquisição dos direitos de exibição dos filmes, vincula-se o direito da utilização de um determinado número de imagens para divulgação do evento. Contudo nem sempre os detentores dos direitos autorais dos filmes, são detentores de direitos patrimoniais das imagens. Dependendo da obra é possível encontrar imagens nos acervos cariocas do Centro de Documentação da Cinemateca do MAM-RJ ou da Funarte-RJ, que podem ser cedidos ou comprados por valores modestos em relação ao custo vigente no mercado, uma vez que se comprove, evidentemente, o documento de cessão dos direitos de imagem para utilização no material gráfico do evento.¹⁰ Muitas vezes, porém, o

¹⁰ Duas pessoas entrevistadas citaram em *off* a eventual utilização de imagens sem a aquisição dos direitos autorais. O CCBB exige que as produtoras entreguem os documentos da cessão de direitos de exibição de filmes,

orçamento disponível não permite esta compra ou estes acervos mais acessíveis não possuem as imagens requisitadas.

Como aponta o designer Igor Moreira, em função dos orçamentos, é proibitivo trabalhar com bancos de imagens também e é corrente a utilização de imagens obtidas em buscas na internet e com problemas de baixa resolução. A produtora Alessandra Castañeda que tem no portfólio alguns catálogos ricamente ilustrados assinala que um facilitador é ter um tema que se vincule a um acervo unificado e organizado – como no caso da Fundação Fassbinder – contudo, o custo é sempre considerável para os orçamentos disponíveis e é necessário medir o que será sacrificado nessa escolha. A designer Clara Meliande também aponta para o problema da falta de controle em relação às imagens digitalizadas, que podem vir um acervo pessoal, ao qual o designer não tem acesso, ou que precisam ser digitalizadas com os aparelhos disponíveis nos acervos públicos.

É uma constante, portanto, ter que contornar problemas de precariedade na resolução das imagens e de dificuldade de padronização, em função da qualidade e formato variáveis. Segundo Pizzini, isso acaba por impulsionar os designers a encontrarem uma solução gráfica: “tem muita coisa que surge da dificuldade mesmo.”

Em geral, há uma atitude positiva dos designers em relação aos orçamentos enxutos para a produção dos catálogos, já que lidar com restrições faz parte dos desafios da profissão. A designer Joana Amador, por exemplo, afirma que “a limitação é um referencial para criar a partir de um ponto.” Igor Moreira, similarmente, considera as limitações interessantes porque diante da liberdade excessiva o designer pode “desfocar” do que é importante no projeto e as limitações acabam ajudando a extrair o máximo de visual que as condições podem proporcionar.

Isso não quer dizer que não existam críticas pertinentes ao problema e que muitas vezes os percalços na resolução das restrições não fiquem fixado na configuração final do artefato. Clara afirma que em decorrência dos orçamentos pequenos há pouca margem para escolher o fornecedor gráfico. Ela conta que normalmente trabalhava com uma gráfica de segunda linha escolhida pelo produtor de olho na planilha de custos.¹¹ Tal condição, naturalmente, gerava

nas quais estão em geral contemplados os direitos autorais de algumas imagens, mas não há um controle rígido em relação a essa utilização no catálogo. Alguns catálogos creditam as fontes de todas as suas imagens, mas não é uma prática corrente. Em relação aos direitos autorais, um dos designers não deixou de mencionar a utilização de tipografias piratas no início da carreira, prática que acredito ser muito frequente.

¹¹ Clara relata ainda que percebeu na sua trajetória nas mostras de cinema que ao longo do tempo o valor do serviço do designer e de impressão ficaram congelados, como se fosse um valor tabelado. Acredita que as produtoras passavam as planilhas de orçamento umas para as outras e sequer corrigiam a inflação. O preço da impressão continuava o mesmo, mas em razão do aumento do preço do papel, a mesma especificação praticada em um mostra anterior já custava o dobro e ficava mais complicado ainda indicar gráficas já que o preço já era feito tendo como base uma gráfica de segunda linha.

preocupações em relação ao acabamento do material em uma situação de controle muito limitada para o designer. Nesse sentido, o designer Thiago Lacaz compara a produção gráfica dos catálogos com seu trabalho no estúdio do Kiko Farkas para o Instituto Moreira Salles, na qual podiam trabalhar com uma gráfica de ponta.

Joana Amador, que tem um trabalho mais atual com os catálogos, relata, por sua vez, que às vezes os clientes a consultam sobre a gráfica e outras vezes já vem com o fornecedor definido. Os designers do coletivo Pantalones, também com trabalhos recentes, relatam que sempre trabalham com a gráfica Stamppa. Conforme Jandê Saavedra, membro do coletivo, “todo mundo de mostra faz com a Stamppa”. De fato, a gráfica, que foi contratada por Eduardo Ades no Festival Curta Cinema de 2008 e a partir daí se espalhou entre os colegas de mostra, é creditada em todos os trabalhos da Jurubeba Produções, da Zipper Produções, da Segunda-Feira Filmes e da Imagem-Tempo a partir da data. A produtora executiva Alessandra Castañeda aponta a vantagem de o fornecedor cobrir os preços dos concorrentes e ter certa flexibilidade de prazo, além de permitir o acompanhamento gráfico. De toda maneira, escolher a gráfica não é prática corrente para os designers desta produção.

É comum que os designers façam também a coordenação gráfica, ajustando o orçamento com o material e levando combinações de recursos, especificações e métodos de impressão para os clientes, como apontam Marcelo Sodré (Amatraca), Joana Amador, Clara Meliande e os designers do coletivo Pantalones. Daniel Trench também levanta a questão de sempre ter que equilibrar a razão conteúdo (número de páginas)/cores nas especificações do catálogo. Para ter o máximo de conteúdo na publicação, as cores normalmente são sacrificadas ou ficam restritas a alguns cadernos do catálogo.¹²

¹² Se o orçamento para a confecção dos catálogos é sempre considerado baixo, em relação aos honorários do serviço de design as opiniões divergem. Clara Meliande e Daniel Trench, com trabalhos no início dos anos 2000, consideravam um valor justo, mas concedem que isso pode estar vinculado ao estágio da carreira em que estavam quando fizeram esses trabalhos. Clara, que ainda estava na faculdade, observa que o valor era muito mais alto do que recebia por hora nos estágios, e ainda tinha o benefício de poder fazer um trabalho com sua assinatura. Mais tarde, como jovem profissional, começou a julgar inadequado. Trench, que era recém-formado, comenta que o pagamento era melhor do que o das capas que fazia na época. Algumas considerações em relação ao valor do serviço levam em conta o aumento de escopo de trabalho durante o processo. Luiz Claudio Franca conta que cobrou um valor normal para um “kit básico”, mas no final o trabalho aumentou muito. O mesmo ocorreu com Thiago Lacaz, nos seus primeiros projetos, quando ainda não sabia precisar exatamente o volume de trabalho em uma mostra. Marcelo Sodré, do escritório Amatraca, considera o valor insuficiente para o trabalho que prestam, que é muito imersivo. Sodré também avalia que os orçamentos têm diminuído. Essa opinião diverge de Joana Amador e do coletivo Pantalones, que julgam os honorários justos ou compatíveis com o mercado, o que parece refletir seu momento de atuação, a partir de 2010, pós-crise financeira do CCBB. As designers desse grupo cujos trabalhos com catálogos para o CCBB estão restritos aos anos 1990, não se queixam dos valores. Ana Luíza Escorel aponta que estes foram trabalhos realizados no auge da sua carreira, época em que de fato conseguia fazer orçamentos. Atualmente, ela conta que primeiramente pergunta quanto o cliente tem disponível para julgar se o trabalho é viável. João Juarez Guimarães, cuja trajetória percorre todo o período de mostras da instituição, desde os anos 1990, julga os honorários pagos pelo CCBB razoáveis para os projetos que ele realiza, constituídos por programas, cartazes e um banner. O designer e curador se mostra perplexo diante dos “catálogos bacanas” que estão sendo feitos: “não sei como estão os honorários, mas não sei como conseguem

Um ponto interessante levantado por Clara em relação às especificações dos catálogos é que as mudanças na tecnologia gráfica podem ter ajudado no correr dos anos 2000 a incrementá-las. O seu catálogo em quadricromia *Homenagem a Mario Carneiro* (2007), segundo a designer, não ocorreu devido a um maior aporte de orçamento para o catálogo. Ela credita a melhora à mudança de todo o processo das máquinas na passagem do fotolito para o CTP. Dependendo da gráfica não fazia muita diferença imprimir com uma cor especial ou quatro cores, porque todas as máquinas eram cores. A opção em cor especial podia até onerar o orçamento em decorrência da logística do ajuste de máquina. Apenas a impressão em uma cor de composição permanecia mais barata.

Em relação às capas, o designer Thiago Lacaz observa que há pouca diferenciação de materiais nas gráficas no Brasil, ainda mais a custo acessível. Se o corriqueiro é o uso de cartão com laminação fosca, ele acredita que uma maneira de sofisticar este material é apostar em uma diferenciação gráfica pouco onerosa, como capas em *colorplus* ou acabamento com laminação brilho.

Figura 2 – Teste de capa do catálogo da mostra *Clint Eastwood. Clássico e implacável* (2011)



A versão em *colorplus* acabou não sendo aprovada pelos clientes, que preferiram o padrão papel cartão com laminação fosca. O designer concede que a capa em *colorplus* deixa a desejar em matéria de durabilidade, mas ganha em diferenciação do material. Fonte: fotografia do designer Thiago Lacaz.

Figura 3 – Capa do catálogo da mostra *Fritz Lang* (2014)



O catálogo teve maior investimento nesta capa em papel especial. O papel colorido atinge uma gramatura maior (400g) que um *colorplus* normal. Fonte: fotografia do designer Thiago Lacaz.

O trabalho dos designers do coletivo Pantalones também se destaca no conjunto da produção pelo investimento em capas mais sofisticadas. Eles contam que procuram tirar proveito do orçamento para produzir um material diferenciado: optam por um miolo impresso somente em preto de composição (os catálogos do coletivo usualmente têm forte conteúdo textual) e investem nas especificações da capa.

Figura 4 – Capa e sobrecapa do catálogo *Samuel Fuller. Se você morrer eu te mato* (2014)



A capa dura impressa em *hot stamping* é uma simplificação da identidade visual da mostra impressa na sobrecapa.

Figura 5 – Capa do catálogo *Oscar Micheaux. O cinema negro e a segregação racial* (2014).



Capa em *colorplus* preto e impressão em *hot stamping*.

Em relação ao acompanhamento gráfico, Joana relata que ainda não sentiu necessidade de acompanhar nenhum trabalho em boca da máquina; o acompanhamento até então tem se limitado à conversa com a gráfica na entrega dos arquivos e a aprovação das provas de cor e de capa (o conteúdo textual segue direto para o curador). O mesmo é relatado pelos designers do coletivo Pantalones e por Thiago Lacaz. Os designers apontam que em geral os trabalhos para os catálogos não são muito complexos em termos de produção gráfica. Podemos inferir também que as restrições em relação à escolha do fornecedor podem estimular a busca de soluções mais simples de impressão.

Clara Meliande e suas parceiras, pelo contrário, sempre tentavam acompanhar no mínimo a capa e algumas das imagens, faziam testes e pediam prelo de algumas páginas mais complicadas. A designer conta que se preocupava sobretudo nos primeiros trabalhos, nos quais ainda tinha muita insegurança no processo. Clara relata também a dificuldade para fazer o acompanhamento gráfico em empresas escolhidas a sua revelia.¹³ Ana Luíza Escorel, por sua vez, fala que faz questão de um acompanhamento gráfico rigoroso. O produto acabado foi sempre uma grande preocupação, segundo a designer: “o que me interessa é a qualidade do produto, e não a qualidade de um risco. Não adianta ser só bem projetado, tem que ser bem realizado no plano industrial.”

No que concerne aos prazos de execução do trabalho, à exceção de Daniel Trench, todos

¹³ Na impressão de seu primeiro catálogo, na Imprinta, Clara revela artimanhas da gráfica – como marcar a impressão de madrugada – para evitar a presença da designer na boca da máquina.

os designers consideram menores que o desejável. O designer e curador João Juarez Guimarães observa que isso se vincula ao início do trabalho na instituição. Mesmo com o projeto aprovado em edital, a definição da data do evento é morosa. Geralmente são confirmadas com antecipação de noventa dias ou até menos tempo. Nesse espaço de tempo em geral ainda se está acertando orçamento e a contratação formal. Se você quiser trabalhar com um prazo razoável, segundo João, é necessário contratar um designer que tenha disponibilidade para começar o trabalho com uma margem de indefinição da realização do projeto e da data de pagamento dos honorários.¹⁴

Joana Amador conta que geralmente tem cerca de um mês para projetar tudo. Sua estratégia costuma ser simplificar as peças de divulgação e investir no catálogo. Clara Meliande, por sua vez, optava por dividir o projeto com uma colega para a carga de trabalho não ficar tão intensa, sobretudo nas duas últimas semanas de fechamento do trabalho, e garantir a entrega na data certa. Clara aponta que na sua trajetória as pessoas envolvidas na produção e conteúdo eram ainda pouco experientes, começando profissionalmente, e atrasos em cronogramas e entrega de conteúdo eram praticamente inevitáveis. Como o designer é sempre a ponta final na produção dos catálogos, era para a designer que sobrava virar noite e negociar com as gráficas, para garantir que estaria tudo pronto na abertura da mostra.¹⁵ Os designers do coletivo Pantalones também apontam que o grande problema em relação ao tempo de trabalho é a entrega do conteúdo na última hora, por isso tentam planejar ao máximo o layout e pedem antecipadamente as imagens para checarem problemas de resolução e já contornarem os problemas.

Outra questão interessante nesse universo de trabalho, mas não exclusiva, é que as contratações dos designers acontecem via de regra através de *networking*, proximidade familiar,

¹⁴ Na minha experiência pessoal, pelo menos duas vezes comecei a trabalhar e o evento foi posteriormente cancelado pela instituição. Katia Chavarry relata que durante a crise do CCBB algumas vezes o assessor se viu obrigando a cancelar projetos selecionados em edital ou reduzir o orçamento depois de acertado com o produtor, o que é um grande transtorno, uma vez que diversos serviços já haviam sido contratados. O comentário de João sobre o pagamento vincula-se as remessas de pagamento que só começam após a assinatura do contrato. Em geral negocia-se com o designer o pagamento nas últimas remessas. O pagamento dos direitos autorais de exibição das obras, imprescindíveis para a realização da mostra, não costumam ter prazos negociáveis. Muitas vezes vinculam seu pagamento à entrega do documento comprobatório da cessão de direitos, necessário para retirada das obras nos acervos, utilização de imagens para divulgação e material gráfico e recepção no CCBB dos filmes para projeção. O produtor e curador Eduardo Ades, contudo aponta que as condições de pagamento do CCBB são melhores que as da Caixa Cultural. Na Caixa Cultural as remessas são divididas em duas de 50% cada, sendo que a última tem seu pagamento vinculado à prestação de contas, o que obriga o produtor a pedir a emissão de notas de seus fornecedores sem sequer conseguir precisar a data de pagamento. No CCBB, o pagamento costuma ser dividido em três parcelas, sendo que a última transita entre 10% e 20% do valor, o que torna a situação mais administrável. Além disso, a última parcela é paga antecipadamente, ainda que com um prazo para prestar contas.

¹⁵ Luiz Claudio Franca conta que para compensar o fato de não conseguirem finalizar o catálogo para a abertura da mostra *Faces de Cassavetes* (2006), pegou várias folhas impressas (sem corte) na gráfica, enrolou e levou para o evento. Segundo ele, o público adorou a solução de última hora: “Ninguém está acostumado a ver as páginas compostas, de cabeça para baixo, etc. Então tinha uma coisa a ver também com o catálogo, com uma coisa bagunçada. E tinha partes de texto que já davam para dar uma sacada. As pessoas paravam para ler...”

indicações de colegas produtores. O primeiro trabalho de Clara com catálogos, por exemplo, foi junto com a irmã estudante de cinema, também curando e produzindo sua primeira mostra. A relação com o cinema dos designers da Amatraca, por sua vez, vem do nascimento do estúdio, quando dividiam o espaço com a produtora ZOI Filmes. A relação fiel do produtor Eduardo Ades com o designer Thiago Lacaz data da sua primeira mostra, quando o designer foi apresentado pela colega de curadoria Mariana Kaufman que também estudava na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ), como o designer. Joana Amador, de sua parte, relata que a partir da sua primeira mostra, “uma foi puxando a outra” porque os curadores se conhecem e indicam os designers com quem trabalham. Esse rápido panorama nas relações mostra a importância dos contatos nessas contratações – uma das razões apontadas para a fundação do coletivo Pantalones, inclusive, foi ampliar a rede – e dela decorre uma recorrência dos mesmos designers e produtores/curadores nesta produção. Dentro dessa lógica ainda se destacam dois casos particulares: o designer-curador João Juarez Guimarães que trabalha nas duas funções em todas as mostras que realizou, à exceção da primeira em 1994, quando exerceu a função apenas de designer, e a produtora Zipper Produções que é composta por um produtor-curador e um designer.

Dessa maneira é possível observar trajetórias de alguns designers e produtores nesta produção. É também relevante o fato de várias delas se configurarem como ciclos vigentes em determinadas épocas. Alguns designers e curadores apontam que isso decorre em função do trabalho em mostras ser mais oportuno no começo da carreira, devido as dificuldades do trabalho vinculadas ao baixo orçamento, mas que são compensatórias para profissionais em formação de portfólio. Essa opinião não é unânime, mas de fato alguns ciclos parecem se configurar e provavelmente essas trajetórias decorrem das oscilações de investimento na área pelo CCBB.¹⁶

Para além das condições de trabalho e da seleção dos projetos, o agenciamento institucional mais evidente nesta produção está na aplicação de marcas em todas as peças do material gráfico. Em geral, ela é mais evidente na aplicação das peças de divulgação, uma vez que nos catálogos as marcas são aplicadas na contracapa, sendo mais fácil administrar as exigências do centro cultural com a proposta do designer. A opinião dos designers é unânime em relação à dificuldade de seguir estritamente o manual de aplicação. As queixas frequentes referem-se ao tamanho exigido para a marca e, nas peças de divulgação, ao cabeçalho “Banco do Brasil apresenta e patrocina” ou “Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam e patrocinam”, conforme a época, em fonte Arial Daniel Trench também aponta uma conversa muito truncada e difícil com a instituição neste quesito. Avalia que o problema é que a aprovação de todo o

¹⁶ Esse aspecto e suas decorrências serão mais explorados no capítulo 3, que trata das narrativas gráfico-editoriais dos catálogos, nas quais os processos de trabalho, com diferentes interferências do designer no processo editorial, são relevantes.

material gráfico é comandada pela equipe de marketing “em uma lógica de um banco e não de uma instituição cultural.” Eduardo Ades, no papel de produtor, descreve essa fase da produção como um momento de muito desgaste na negociação entre seu designer e a instituição.¹⁷

A despeito das críticas, essa é uma parte incontornável do trabalho e está totalmente vinculada à maneira como ocorrem os aportes financeiros em eventos culturais no Brasil. Lacaz concede que a régua de logos já é um elemento que faz parte da tipologia das peças de divulgação desses eventos. Em função disso, desenvolveu, no decorrer do tempo, uma estratégia para evitar maiores conflitos com o CCBB. O designer passou a utilizar uma titulação maior do que costumava. É uma questão de escala, conforme observa. Os patrocinadores criaram o manual de marcas com essa perspectiva e por isso a estratégia é adotá-la. “Não dá pra fazer um cartaz discreto; as marcas vão estragar.” O produtor Eduardo Ades também arrisca que o designer já escolhia impressão em duas cores para poder optar pelas versões monocromáticas das marcas.

Os designers do coletivo Pantalones, ao contrário, optam por separar ao máximo as marcas do cartaz, isolá-las e tratá-las como se não fizessem parte da arte. Eles relatam que não tentam integrar as marcas no layout porque existe uma inconsistência nas orientações para aplicação de marcas. Quando a mostra ocorre em mais de um CCBB (além do CCBB-RJ, CCBB-SP e CCBB-DF), como eles tem autonomia nas aprovações, as orientações podem divergir, a despeito do manual de marcas, e isso pode acarretar muito retrabalho em uma arte mais integrada com as marcas.¹⁸

As aprovações no catálogo além de serem mais simples, também ocorrem, como Igor Moreira assinala, depois dos designers terem enfrentado os conflitos com as outras peças, ajudando a ter uma orientação mais acertada para essa aplicação. A única ocorrência de maior agenciamento da instituição em termos de configuração gráfica para o catálogo ocorreu com a tentativa do CCBB-SP de fazer uma espécie de série com mostras retrospectivas, nas quais impunham o formato do catálogo. É possível observar fragmentos dessa coleção no acervo do

¹⁷ O produtor Eduardo Ades, assim como as designers Clara Meliande e Ana Luísa Escorel, avalia essa ação de marketing equivocada. Clara considera que com os 25 anos de história do CCBB e seu reconhecimento, a instituição poderia estar fazendo o trabalho inverso, diminuindo a marca, como qualquer instituição forte. Ela infere que isso pode estar vinculada a uma cultura institucional brasileira de obter visibilidade através da aplicação de uma marca desproporcional ao seu valor comunicativo, diferentemente do que observa na Europa, por exemplo. Eduardo Ades também cita um exemplo estrangeiro: a L’Oréal é patrocinadora do Festival de Cannes, mas que não realiza sua ação de marketing na aplicação da sua marca nas peças gráficas e sim em ações paralelas durante o festival. Eduardo Ades ainda brinca: “Quem olha os logos? Só eu, só o produtor cultural, [...] mas é melhor não espalhar para que os apoiadores não comecem a achar que não vale a pena colocar marca.” A aplicação de marcas é a moeda de troca básica nos pedidos de apoio para mostras e outros eventos culturais no Brasil. Atualmente, com a maioria das mostras criando páginas no Facebook, a divulgação dos apoiadores nas redes sociais também faz parte da permuta.

¹⁸ O primeiro CCBB a receber a mostra inicia a aprovação e repassa aos outros, que podem fazer observações e sugerir alterações.

CCBB-RJ, que são decorrentes, segundo Chavarry, das mostras que faziam em parceria com o CCBB-SP. Durante um pequeno espaço de tempo, os centros culturais do Banco do Brasil também passaram a exigir que as peças de divulgação fossem impressas em papel reciclado, da mesma maneira que seu material gráfico institucional. O CCBB-DF chegou a estender a exigência para o miolo dos catálogos, mas a orientação não perdurou.

2.2 Difusão da cultura cinematográfica e memória

A distribuição de catálogos de mostras de cinema, diferentemente dos catálogos das exposições de artes visuais, é gratuita. Segundo Katia Chavarry, esta política de distribuição vincula-se ao fato destes catálogos terem um valor simbólico e serem voltados para um público de estudantes, professores de cinema e críticos. A forma de distribuição teve algumas variações durante a história da instituição: já foram distribuídos na abertura da mostra, na compra do “cinepasse”¹⁹ ou como troca de alguns bilhetes da mostra. Chavarry argumenta que o aumento de exigências para a aquisição do catálogo foi mais uma das consequências do corte orçamentário que afetou o CCBB e obrigou os gestores a reduzirem a quantidade do material gráfico.

O curador e designer João Juarez Guimarães considera estas modalidades de distribuição insuficientes perante a demanda por catálogos, pois excluem o público impedido de assistir a mostra, como quem mora em outra cidade, por exemplo.²⁰ A designer Joana Amador também pondera que no mundo editorial os catálogos parecem fazer um caminho muito próprio e acabam ficando invisíveis. Em função da sua comercialização em livrarias, ficam restritos aos cinéfilos e viram raridade assim que a mostra termina.

A grande procura por catálogos e críticas a sua forma de distribuição reforçam a tese de Heffner e Nagime (2013) de que as publicações dos catálogos vieram atender, ainda que de maneira insuficiente segundo as análises, a uma precariedade do mercado editorial brasileiro neste setor. No cenário do seu surgimento, Heffner assinala que havia uma grande lacuna tanto na bibliografia em cinematografia brasileira, quanto internacional em língua portuguesa; os

¹⁹ Ingresso do CCBB que dá direito ao acompanhamento integral de uma mostra. É necessária a retirada de senha para cada sessão de cinema, mediante a apresentação do cinepasse.

²⁰ Eduardo Ades conta que fez parte da criação da política de distribuição de catálogos da Caixa Cultural, na ocasião da sua primeira mostra (*Luz em movimento*, 2007), época em que a instituição estava começando sua atuação em eventos de cinema. Devido às baixas tiragens, criaram uma política de troca de catálogos por um número x de bilhetes da mostra (antes do CCBB adotar essa modalidade). Eduardo Ades defende a política como uma maneira de estimular as pessoas a acompanharem a mostra e privilegiar o público mais interessado pelo tema. Se as críticas de João Juarez Guimarães são pertinentes, ele mesmo aponta, assim como Ades, um mau uso do catálogo em algumas ocasiões: catálogos abandonados na sala de cinema ou a contraditória oferta de catálogos em sebos enquanto parte considerável do público não pode ser atendida na solicitação de um exemplar durante a mostra.

títulos mais contemporâneos eram todos em língua estrangeira.²¹

Além da questão da demanda pelo registro de produção de conhecimento na área de cinema, é importante considerar a crescente consciência na importância da preservação da memória cinematográfica que vai impactar a produção destes catálogos. Neste sentido, é relevante a influência das aulas de História do Cinema Brasileiro e Preservação de Filmes ministradas por Hernani Heffner no início dos anos 2000 para a UFF. As aulas, excepcionalmente oferecidas no espaço do MAM e do CTAv com exibição de filmes em película 35mm (diferentemente das exibições usuais em vídeo nas salas de aula da universidade em Niterói), levantavam, para além das questões de linguagem cinematográfica, discussões sobre difusão e preservação de filmes.

Heffner credita em grande parte ao contato mais íntimo com os acervos e com o filme como artefato a consciência da relação difusão/preservação, de que uma coisa não está desligada da outra: “você não faz um festival ou uma mostra simplesmente chegando na estante e pegando os filmes.” Sobretudo no cinema brasileiro, conforme assinala, onde há muita dificuldade em relação a cópias que não estão mais disponíveis ou filmes em estado avançado de deterioração. Essa consciência vai estimular a proposta de feitura de cópias novas para a exibição nas mostras do CCBB e como legado de preservação cinematográfica dos eventos. Além disso, a frequência no acervo aumentava as possibilidades de contato com obras não contempladas na historiografia clássica, incentivando um revisionismo histórico e um pensamento novo sobre o repertório cinematográfico além do cânone.

Outra experiência relevante, neste sentido, é a atividade cineclubista estimulada por Heffner no espaço do MAM. O cineclube *Tela Brasilis* surge a partir de um convite do conservador-chefe da cinemateca para o grupo da revista eletrônica *Cinestesia*²² para ocupar o espaço da cinemateca. Além da influência do ensino de Hernani Heffner e da bibliografia de Jean-Claude Bernardet que interroga a historiografia do cinema brasileiro, Ades atesta que o trabalho de entrar no acervo e descobrir latas de filmes, alimentava a curiosidade e colaborava para outra abordagem da história do cinema brasileiro.

²¹ Uma iniciativa importante, neste sentido, é, além da reedição de livros importantes do cinema brasileiro que estavam esgotados pela Cosac Naify, a parceria da editora com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, a partir de 2002, na edição de livros sobre os diretores internacionais homenageados no evento. A editora anuncia que as publicações trazem as filmografias completas, mantendo uma relação com o modelo de catalogação das obras em impressos deste tipo de evento.

²² A revista *Cinestesia* foi editada entre 2003 e 2004. Foram publicadas três edições e uma ficou pronta sem publicação. O grupo inicial era de oito pessoas, todos alunos da UFF, que foram saindo aos poucos: Rodrigo Bouillet, Luciana Penna, Luiz Carlos Oliveira Jr, Tatiana Monassa, Estevão Garcia, Eduardo Ades, Silvia Boschi e William Condé. O cineclube *Tela Brasilis* começou com os oito membros da revista *Cinestesia*, além dos colegas da universidade Ives Rosenfeld e Gustavo Bragança. O cineclube durou sete anos: de 2003 a 2010, com sessões mensais. Aos poucos a formação foi mudando e se fixou: Rafael de Luna, Rodrigo Bouillet, Gustavo Bragança e Eduardo Ades. Os quatro fundaram a Associação Cultural Tela Brasilis, em 2007. Atualmente o cineclube passa por nova reformulação.

Como desdobramento destas experiências, haverá um pensamento de difusão cinematográfica que vai afetar as mostras do CCBB em uma tripla articulação: a exibição de filmes pouco vistos, a preservação do artefato fílmico (em geral com problemas precisamente em decorrência do seu escasso visionamento) e o registro do conhecimento gerado na pesquisa das obras (mais relevante na medida em que abordava também uma memória cinematográfica não canônica e carente de produção de conhecimento), que vai encontrar espaço para expressão nos catálogos de cinema do CCBB, embora com muita negociação como já visto.

Conforme o relato de Ades, para além da exibição dos filmes aos quais dificilmente se tinha acesso, existirá o desejo de deixar um legado de pensamento mais perene: as cópias novas e o catálogo. A apresentação curatorial da mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010) também reforça esta tripla articulação. No texto, o curador Simplicio Neto levanta a oportunidade de assistir a filmes “‘inassistíveis’ [...] devidos às infinitas dificuldades de preservação e visionamento dos acervos cinematográficos brasileiros [...] ainda mais cruéis no caso de uma produção anteriormente menos valorizada”; indica a ação de preservação da mostra na confecção de cópias novas ou no telecine de cópias cujos negativos não estavam mais disponíveis e aborda a contribuição do catálogo, que revisita a obra de Jean-Claude Bernardet que deu origem à mostra homônima.

A importância do catálogo como expressão de conhecimento e resgate de uma memória cinematográfica aparece explicitamente nos textos de apresentação de alguns catálogos. O texto curatorial da mostra *Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar* (2006), por exemplo, destaca a escassez de conhecimento sobre o tema:

Este catálogo pretende ser um registro inédito no Brasil sobre a obra de Agnès Varda comentada por profissionais de diferentes áreas do conhecimento que, de alguma maneira, dialogam com a cineasta e seus filmes. O desafio e necessidade de realizá-lo ganham especial importância devido o difícil acesso aos filmes e à inexistência de estudos aprofundados sobre a obra da cineasta em nosso país. Contamos com a ousadia dos autores que se aventuram neste projeto junto a nós. (p.5)

Enquanto a curadoria da mostra *Horror no cinema brasileiro* (2009/2010) aponta para o viés revisionista da historiografia da edição:

Este livro-catálogo não esgota a filmografia brasileira de horror, mas traz amostra representativa, incluindo filmes que não se enquadram totalmente na definição clássica e mais corriqueira do gênero. Pretende, assim, ampliar a percepção sobre os filmes que se relacionam com essa tradição marginalizada, mas importante, do nosso cinema, e sugerir novos caminhos historiográficos e interpretativos para a nossa cinematografia. (p.10)

Os designers envolvidos com esta produção também costumam valorizar o papel de

documentação dos catálogos. Daniel Real, por exemplo, julga que a edição do catálogo valoriza a mostra, inclusive como política de cultura do Estado. O dinheiro investido no evento se torna um produto, um material de referência e acúmulo de conhecimento que extrapola aquele tempo de duas semanas ou no máximo dois meses de uma mostra de cinema. As pessoas passam a ter uma opção de bibliografia.

Joana Amador comenta que os catálogos vão acumulando uma bagagem que é interessante para quem é pesquisador. A designer mostra que isso impacta a sua atividade nas mostras: ela projeta rapidamente as peças de divulgação da mostra e investe mais tempo na peça que vai ficar. Os designers do coletivo Pantalones também apontam para um pedido das produtoras pela diferenciação desta peça em relação às peças de divulgação, pertencentes à gráfica efêmera. Conforme Jandê Saavedra avalia os produtores demonstram uma preocupação em relação ao ineditismo do material de pesquisa gerado pela produção das mostras, justifica uma abordagem que é mais de livro do que de catálogo.²³ Alguns catálogos também investem na reprodução do material de pesquisa, deixando explícito seu valor de documentação.²⁴

Além disso, a abordagem gráfica do catálogo, como cultura material, também guarda a história das suas contingências, condições de produção, tecnologias utilizadas.²⁵ Neste sentido, é interessante notar que o encontro dos designers entrevistados com seus catálogos é também um momento de reavaliação e crítica dos projetos: Daniel Trench, por exemplo, indaga sua escolha da gramatura do papel na mostra *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005); Thiago Lacaz desaprova o uso de *baselines* diferentes e não proporcionais no seu projeto para o catálogo da mostra *Luz em Movimento* (2007).

²³ Outra iniciativa que colabora no sentido de permanência da publicação é a utilização do ISBN. Eduardo Ades conta que quando começou a fazer catálogos a prática não era muito comum. Os catálogos ou eram brochuras com aspecto mais temporário ou até tinham uma abordagem gráfica mais perene, mas não eram indexados. O ISBN garantia essa leitura da obra como livro, como gráfica permanente. E também como uma publicação profissional, segundo a produtora Alessandra Castañeda. Além disso, o ISBN servia, segundo Ades, como remuneração simbólica para os autores dos textos, na maioria oriundos da academia. Como o cachê normalmente era pequeno, o ISBN fornecia aos colaboradores o benefício de pontuar a publicação em seus currículos Lattes. A prática de indexação é corrente atualmente.

²⁴ Este aspecto será visto com mais detalhe no capítulo 3 deste trabalho.

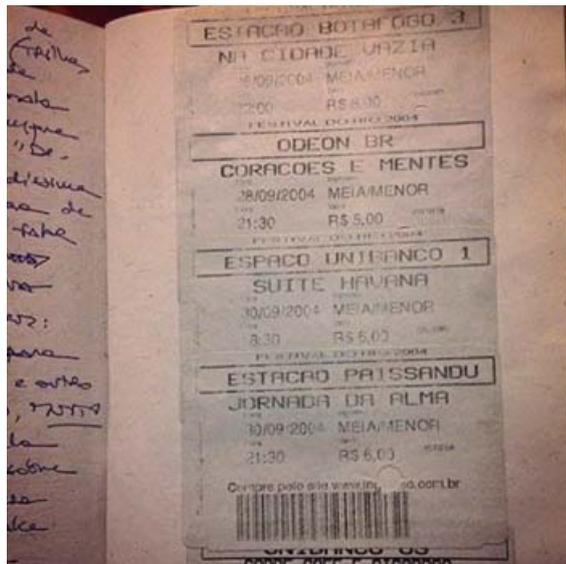
²⁵ Além das mudanças de tecnologia de produção gráfica já abordadas, essa produção relaciona-se à entrada do computador no cotidiano profissional do designer. Porém, nos anos 1990 ainda se passava por uma transição da tecnologia que vai impactar a configuração visual destes trabalhos. A designer Vera Bernardes aponta um deslumbre com a tecnologia nas sobreposições da tipografia utilizada no catálogo da mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia* (1994). Já Ana Luísa Escorel aponta que na época em que projetou o catálogo *Leon Hiszman. É bom falar! Mostra Leon de Ouro* (1995) uma das coisas que mais se fazia no Photoshop era sobreposição de imagens. A capa do catálogo é tributária desta tendência. Outro ponto interessante neste sentido é a simulação de uma tecnologia de época usando tecnologia digital, conforme o trabalho das peças de divulgação para a mostra Oscar Micheaux. Os designers procuraram imitar a técnica de colorização dos cartazes das obras do diretor usando softwares gráficos atuais. Para dar um aspecto final mais artesanal, finalizaram as peças imprimindo-as em papel texturizado e as digitalizando para dar saída na gráfica.

O catálogo também pode ser pensado ele mesmo, em seu registro do evento, como uma peça de recordação deste momento. Conforme Rafael Cardoso (2011), nossa relação com os objetos é muitas vezes atravessada por um investimento como suporte da memória:

Os artefatos são constantemente arrematados com o propósito explícito de atizar a memória ou de preservar uma recordação: diários, agendas e bilhetinhos; *souvenirs* de viagem; brindes e prendas distribuídas em festas e eventos; cartões comerciais e de visita, santinhos e filipetas, relíquias de família. Há todo um vasto universo de objetos pertencentes às categorias de ‘mementos’ e ‘memorabilia’, que acabam passando das gavetas, armários e estantes de cada um para brechós, sebos e antiquários, e daí para arquivos, museus e bibliotecas, que são os grandes repositórios de fontes documentais das quais é extraída nossa história. (CARDOSO, 2011, p. 76)

Na prática cinéfila é comum o gosto por guardar *souvenirs* dos eventos cinematográficos frequentados: desde *tiquets* de bilheteria até imagens dos cartazes dos filmes vistos em álbuns de imagens no Facebook. Neste sentido, alguns catálogos podem produzir peças anexas investidas deste caráter de *memento*, como forma de comunicação e sedução do público.

Figura 6 – Coleção de bilhetes de cinema



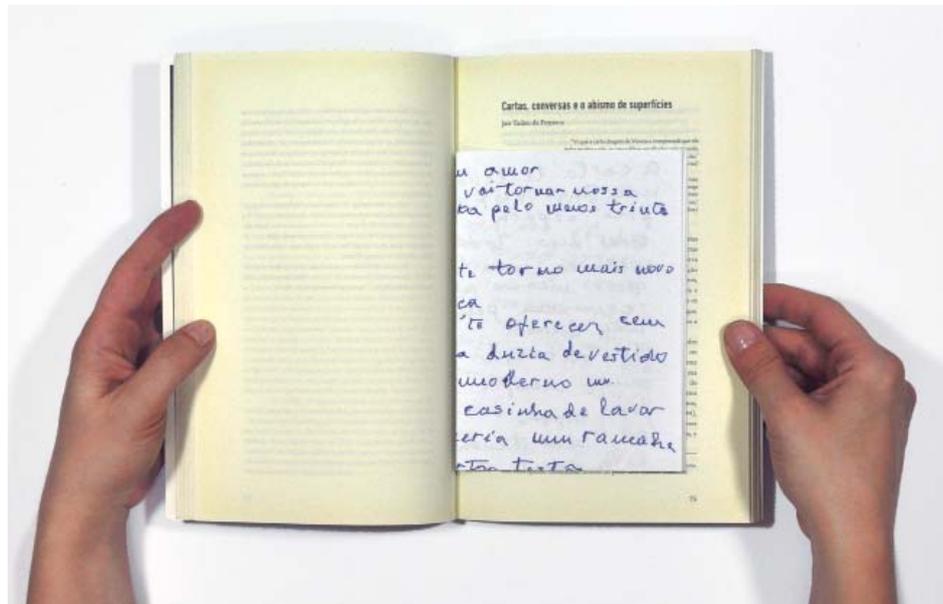
A fotografia foi publicada no Facebook como manifestação de apoio ao Grupo Estação, em função da sua atual crise financeira. Os comentários atestam a popularidade desta prática.

Figura 7 – Álbuns de imagens do Facebook dedicados a indexar reproduções de cartazes dos filmes vistos pelo usuário



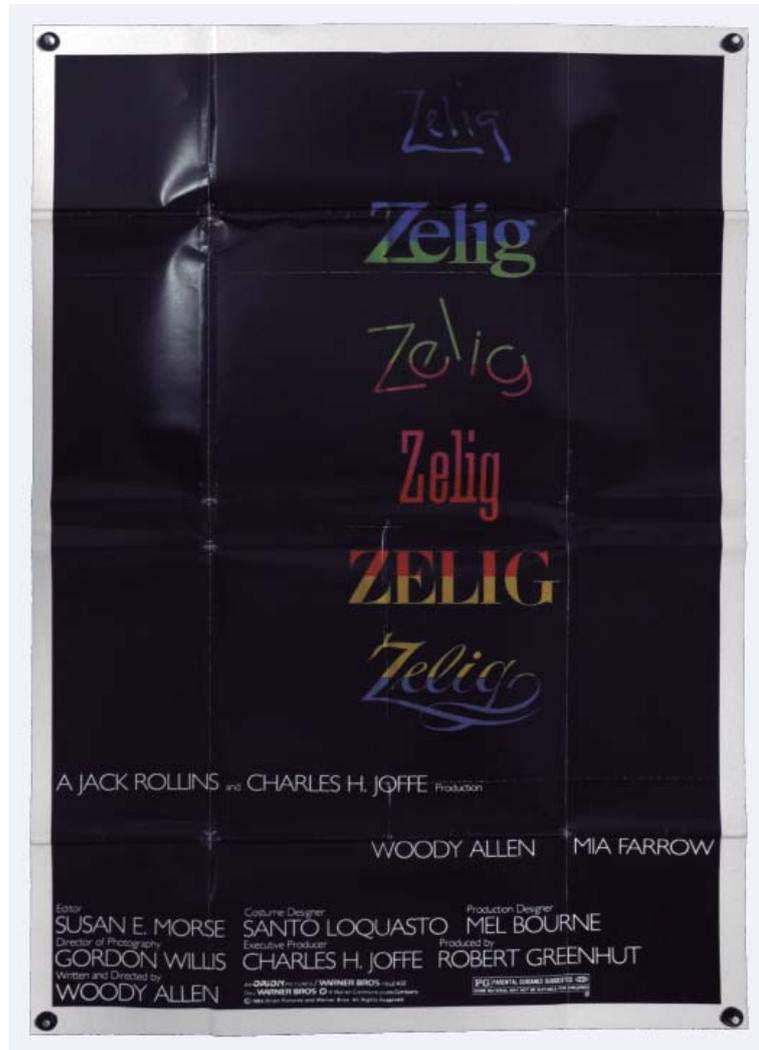
A prática pode ser entendida como uma atualização do costume de colecionar bilhetes de cinema, uma vez que estes tornaram-se cada vez mais percíveis.

Figura 8 – Carta anexa ao catálogo da mostra *O cinema de Pedro Costa* (2010)



A carta reativa a memória de um elemento que se repete nos filmes do cineasta. O texto de curadoria explica suas ressonâncias na obra do diretor: “[a carta] aparece pela primeira vez em *Casa de lava*, escrita por um prisioneiro político do Tarrafal à sua amada. Remetendo ao campo de prisioneiros do regime salazarista, mas também ao extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial (pois é feita com a inspiração na última carta escrita pelo poeta Robert Desnot antes de ser morto pelos nazistas), a carta retorna em *Juventude em marcha*, dessa vez recitada pela voz de Ventura. Esse senhor cabo-verdiano traz no peso de suas palavras a tragédia de inúmeros imigrantes em Portugal ou desterrados do mundo inteiro, que vivem do outro lado do progresso: uma biopolítica atroz que os condena a uma cadeia de morte política sucessiva.” (p.13)

Figura 9 – Sobrecaça do catálogo da mostra *A elegância de Woody Allen* (2010)



A sobrecaça desdobrada revela-se um cartaz de um filme do cineasta. É uma lembrança (presente) da mostra para o público.

Os catálogos de mostras de cinema registram o evento que acompanham, devolvem uma memória cinematográfica para o circuito presente e permanecem para leituras futuras. Sua abordagem gráfica fala tanto do repertório visual e cinematográfico dos seus temas quanto da época da sua confecção. As condições de produção do seu tempo e das suas contingências singulares ficam marcadas em sua materialidade. Na sobredeterminação destas histórias e tempos, os catálogos de mostra cinema do CCBB ganham forma.

2 AGENCIAMENTO CURATORIAL E IDENTIDADE VISUAL NOS CATÁLOGOS DE MOSTRAS DE CINEMA DO CCBB-RJ

Todo artefato de design é cultura material, conforme visto no capítulo anterior, e os catálogos de mostras de cinema, como tal, carregam em sua forma as marcas da cultura que os proporciona. Em relação à identidade visual das mostras, presentes em todas peças gráficas de divulgação – comumente cartazes, peças de sinalização, folder, postal, convite, e-flyers, sites – e que nos catálogos manifestam-se nas capas, um fator importante a se considerar é, evidentemente, sua temática. Tais temáticas inserem-se em uma dinâmica de curadoria na área de cinema, exercida tanto por parte das produtoras proponentes das mostras quanto por parte da instituição que as acolhem. Para além das pretensões de tradução dos temas cinematográficos abordados, muitas vezes o agenciamento curatorial sobre esses temas guia as escolhas gráficas adotadas nas identidades visuais em estudo.

Mateus Nagime (2013), em sua pesquisa sobre a curadoria nas salas de repertório do Rio de Janeiro, explora uma pequena classificação nos modos de programar vigentes nas curadorias de cinema, na qual, em um extremo, temos a programação livre e no outro oposto, retrospectivas completas. A programação livre não possui articulação formal ou explicitamente direta, mas pode se associar a eventualidades que ganham destaque midiático, apenas preencher programação de uma instituição, visar a expansão de alguns títulos, almejando a exibição de filmes que não se encaixariam em um ciclo ou, de maneira mais elaborada tomar o partido de uma curadoria aberta, onde a aleatoriedade é um valor e traz a possibilidade de descobertas ao acaso. Nas retrospectivas a obra de um profissional, estúdio, ou de qualquer recorte espaço-temporal específico é apresentada de forma integral ou o mais integral possível devido às limitações. Conforme Nagime assinala, as retrospectivas completas geralmente são dedicadas a diretores de cinema e seguem a linha autoral da maneira que a *Cahiers du Cinéma* introduziu o conceito na década de 1950, defendendo a pregnância da assinatura de determinados diretores em toda sua filmografia. Há ainda as mostras temáticas. Elas podem ser retrospectivas com recortes espaciais ou temporais; abordar blocos nacionais, relacionar-se a comemorações de datas (aniversários) ou abordar temas originais. Os ciclos temáticos, segundo Nagime, possibilitam vieses mais imaginativos e podem ser eventos únicos (diferentemente da retrospectiva de um cineasta célebre).

Nagime (2013) aponta que o estudo sobre curadoria relacionado especificamente à área de cinema é bastante recente. As discussões presentes no seu trabalho apontam de fato para uma busca de valores nesta seara. É importante destacar que os principais debates na área,

segundo a pesquisa de Nagime, são desenvolvidos a partir de acervos filmicos (cinematecas), detentores de coleções, e voltados para suas políticas de exibição, o que não atende exatamente a nossa realidade. Nas salas de repertório brasileiras atuais, ou seja, salas que atuam com uma programação distinta do circuito comercial, a seleção de obras costuma ser terceirizada, como no caso do CCBB.

Nestes debates sobre curadoria levanta-se uma distinção entre programação e curadoria. De modo geral podemos dizer que nesta distinção está presente uma oposição entre uma seleção de filmes dentro de uma lógica de mercado e outra ligada à difusão de nossa herança cinematográfica. O programador, portanto, é visto como um profissional mais suscetível às pressões mercadológicas, mesmo que atuante em uma sala de cinema de repertório, enquanto o curador de cinema teria uma atividade mais vinculada ao ofício nas artes plásticas, onde se pressupõe maior liberdade criativa.¹

O programador, segundo David Francis (CHERCHI USAI ET AL, 2008 *apud* NAGIME, 2013), atende às tendências do momento, pretende antever e alcançar o desejo do público e seu objetivo é uma sala lotada. A curadoria, por sua vez, não busca exatamente um êxito de borderô, mas antes a formação de um público. O sucesso de uma curadoria, segundo Francis, não pode ser medido de forma quantitativa. Diante do problema da formação de público, é uma prerrogativa da atividade curadora pensar, para além do espectador assíduo, no espectador que vai ver uma obra, mas que pode ser seduzido para a mostra (e eventualmente para a sala). Com esse intuito, a exibição de filmes célebres, em geral mais associados à atividade de programação pela repercussão que geram, pode ser uma estratégia de divulgação, auxiliando na conquista deste espectador ocasional. Viera (*apud* NAGIME, 2013, p. 41) recomenda, contudo, que a exibição de filmes clássicos ocorra sem hierarquização ou “monumentalização” da obra, diferenciando-se de uma atitude de consumo cultural presente nas programações.

Segundo a comunidade de arquivistas pesquisados por Nagime, espera-se que uma curadoria seja capaz de contextualizar, informar, propor um pensamento a um conjunto de filmes. Exibir um filme não é o suficiente.² Vieira (*apud* NAGIME, 2013, p. 41) defende ainda que uma boa curadoria deve ter ressonâncias sobre a realidade do espectador. Nessa abordagem, o cinema é visto, além do seu contexto filmico, como discurso apto a levantar

¹ Essa dicotomia, que claramente visa legitimar a atividade do curador, pode ser excessiva na atribuição de tal autonomia ao curador. O curador certamente é sensível às pressões institucionais, aos cânones da sua área, aos agenciamentos midiáticos. As análises de Pierre Bourdieu sobre o gosto podem ser úteis para ampliar a análise desse *modus operandi*.

² A máxima faz referência ao título do artigo de Jesper Andersen *Showing a film is not enough: on cinemateques in Western Europe and North America*, publicado no periódico *Journal of Film Preservation*. FIAF, nº 81, novembro de 2009.

questões pertinentes à sociedade. É patente nos valores expostos na pesquisa de Nagime, que a curadoria ganha valor na medida em que apresenta um olhar agenciador do proponente da mostra. Por esse viés, ganham valor as atividades da curadoria que se estendem à programação. A maioria dos curadores defendem as apresentações e abordagens explícitas em textos, debates, catálogos e sites a fim de lançar questões, propor olhares, ampliar a ressonância da mostra. A apresentação gráfica desses materiais insere-se nessa discursividade.³

A diferença de abordagem curatorial entre mostras temáticas e retrospectivas orientam diferentes posturas diante das identidades visuais, conforme apontado pelos designers e curadores entrevistados. A designer Clara Meliande assinala que as mostras temáticas em geral requisitam uma identidade visual mais forte para amarrar os filmes programados. Daniel Trench, por sua vez, considera que a utilização da imagem de um filme específico na identidade visual de uma mostra temática pode ser inapropriada por tal eleição colocar uma questão hierárquica entre os filmes selecionados pela curadoria. Tal avaliação pode servir tanto às mostras retrospectivas, quanto às temáticas. Contudo, a utilização da imagem de um filme em retrospectiva pode ser vista como uma estratégia de representação por um filme emblemático – muitas vezes o mais célebre, garantindo o reconhecimento do público –, enquanto em uma mostra temática essa escala hierárquica tem maiores consequências, uma vez que destaca uma obra dentro de um conjunto de filmes cuja costura só existe pela atividade da curadoria.

Conforme Eduardo Ades, produtor e curador, as mostras temáticas exigem um trabalho mais expressivo de curadoria, diferentemente de uma retrospectiva completa. Neste caso a curadoria tem que vir do olhar, do recorte e não dos filmes – que são todos Nas mostras temáticas, o contato com a curadoria já vem da seleção; em uma retrospectiva completa, isso não ocorre. Justamente aqui o olhar da curadoria tem oportunidade de se expressar nos catálogos.

2.1 Eixo curatorial das mostras de cinema do CCBB e identidade visual

No texto de apresentação do último edital do CCBB lançado em 2014, a análise de projetos para todas as áreas – Artes Cênicas, Cinema, Exposições, Ideias, Música e Programa Educativo – valoriza “a nova produção e a memória cultural brasileira, a possibilidade de ações multidisciplinares, o ineditismo, a relevância conceitual e temática, além da contribuição ao

³ Henri Langlois da Cinemateca Francesa, à exceção, defendia o livre visionamento de filmes, sem interferência externa, sendo contra a distribuição de folhetos e debates após o filme. Nagime aponta também que raramente uma mostra de filmes motiva um projeto expográfico, com uma sinalização mais personalizada, para além dos moldes impostos pela instituição que a abriga. Uma exceção que podemos citar no CCBB é a mostra *Rebobine, por favor* (2009) acompanhada de uma exposição interativa na qual o público podia criar suas próprias versões “sucadas” de seus filmes prediletos, como na trama do filme de Michel Gondry que dá nome à exposição.

fortalecimento da diversidade cultural brasileira”⁴. Katia Chavarry, ex-programadora da área de cinema do CCBB (atuante de 1993 até 2013 com alguns intervalos), acrescenta ainda a esses critérios a adequação financeira e o impacto social. Segundo ela, esses parâmetros sempre podiam ser adequados a: diretor independente; mostra na totalidade em suporte original; presença do cineasta para palestra.

Sem entrar necessariamente em conflito com essas diretrizes, a observação da programação do CCBB revela que as mostras de retrospectivas de cineastas tem sido um eixo curatorial privilegiado pela instituição nos últimos anos. Eixo mais tradicional na curadoria de filmes, as retrospectivas estão presentes na programação do CCBB desde sua fundação. Mas nos anos 1990 e começo dos anos 2000, os temas (incluindo retrospectivas) nacionais, na esteira do “Cinema da Retomada”⁵, eram mais recorrentes.⁶

2.1.1 Retomada e temas do cinema brasileiro

Alguns trechos de textos institucionais de alguns catálogos dos anos 1990 abordam declaradamente o tema da Retomada. No *Catálogo cinema Rio de Janeiro 1990-1992* (1992), a coletânea da produção carioca do período é entendida como uma “medida de preservação de uma memória cinematográfica frente à morte do cinema brasileiro”, enquanto em 1997, a justificativa institucional do catálogo da Mostra Vera Cruz, já declara, mais otimista, que a retrospectiva da produtora paulista (1949-1954) abre a possibilidade para o debate sobre produção no cinema brasileiro “neste momento em que o cinema se rearticula no Brasil,

⁴ Segundo o texto, os projetos são avaliados pelas equipes técnicas dos CCBBs e representantes da sociedade civil com notório conhecimento em diversas disciplinas da arte. Disponível em <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/edital-de-selecao-de-projetos-culturais-20152016/>. Acesso em 20 dezembro 2014.

⁵ Cinema da Retomada designa o *boom* na produção de cinema brasileiro após o período de quase complete estagnação no Governo Collor, com a extinção de alguns órgãos fomentadores e reguladores da atividade cinematográfica no país, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. A retomada dessa produção ocorreu por volta de 1995, quando começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei de Incentivo à Cultura e a Lei do Audiovisual. Daí a denominação Cinema da Retomada, criada por alguns estudiosos em referência ao cinema produzido nos oito anos de governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Conforme apontado por Daniela Pinto Senador (Jornal da USP ano XVIII no.657), essa expressão causa polêmicas, pois sugere que o governo FHC tenha alavancado o cinema nacional dando-lhe os subsídios necessários, o que, de fato, é bastante discutível. Para Jean-Claude Bernardet, por exemplo, é justo falar em “cinema da retomada” apenas pelo viés quantitativo, já que a política adotada pelo governo na época não remete a nenhuma “valorização qualitativa”. Para Leopoldo Nunes, em 1995 houve a dinamização de um mecanismo de captação, mas sem um correspondente planejamento estratégico do setor.

⁶ Dentro dessa perspectiva da Retomada, era comum também a ocorrência de mostras com temas ligados a uma investigação sobre uma possível linguagem “específica” do vídeo, tecnologia que então parecia despontar como uma alternativa de produção audiovisual neste cenário. Segundo Heffner, o CCBB inaugurou uma sala de vídeo em 1995 ou 1996, cuja ideia era apresentar a produção de vanguarda videográfica, em uma tentativa de criar a figura do “videasta”, com um status equivalente ao do cineasta, mas a tentativa acabou se diluindo. Neste mesmo viés, outro tema que também será valorizado é o documentário, visto então como uma possível vocação para o audiovisual brasileiro, por sua maior viabilidade orçamentária.

voltando a almejar uma produção sistemática”. Mas o texto mais significativo em relação ao eixo curatorial do CCBB neste período encontra-se na mostra

Cinema brasileiro anos 90: 9 questões (2001), que aproveita o tema da retrospectiva proposta para rever a atuação do centro cultural nesta seara curatorial:

[...] o CCBB há 11 anos reserva em sua programação de cinema e vídeo espaço permanente para as realizações nacionais. Principalmente na primeira metade dos anos 90, quando a produção foi praticamente paralisada, o CCBB sempre se destacou por garantir com regularidade a exibição de filmes e a discussão sobre os principais temas do cinema brasileiro. [...] Da extinção da Embrafilme à Lei do Audiovisual. O CCBB acompanhou de perto o percurso do cinema nacional durante a última década, realizando as séries *O Cineasta do Mês* (1991-1995) e *Encontro com o Cinema Brasileiro* (1996-2001), que trouxeram, mensalmente, filmes e profissionais da área cinematográfica para debates com um crescente número de espectadores. (2001, p. 5)

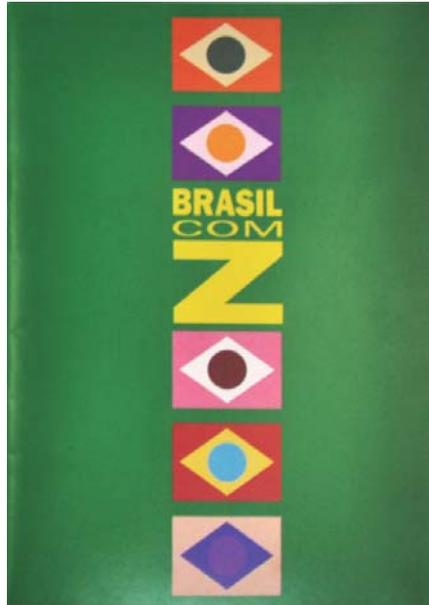
Segundo o conservador-chefe da cinemateca do MAM-Rio, Hernani Heffner, a Retomada criou, sobretudo na segunda metade dos anos 1990, uma perspectiva positiva em torno do cinema brasileiro. Conforme avalia, ao contrário da década anterior, na qual era “de bom tom falar mal do cinema brasileiro”, no final dos 1990 era, pelo contrário, “de bom tom falar bem e incentivar”. Heffner recorda que havia uma grande expectativa em torno do cinema brasileiro, gerando, inclusive, uma euforia em eventos como a indicação do filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) à disputa do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro ou na conquista de alguns filmes brasileiros de bilheteria de um milhão de espectadores. Esse entusiasmo, segundo Heffner, persistiu até o início dos anos 2000 acompanhando filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Madama Satã* (Karim Aïnouz, 2002), mas se dissipou na sequência. Heffner aponta que a partir daí o cinema brasileiro mudou: partiu-se em um cinema relativamente popular, com espaço de mercado e público de classe média e um cinema que tem reconhecimento de crítica, mas pequena adesão popular.

Kátia Chavarry argumenta que era uma grande preocupação da equipe de programação do CCBB intercalar mostras nacionais e estrangeiras, mas que chegaram a um ponto que já haviam homenageado praticamente todos os diretores de cinema brasileiro, à exceção dos iniciantes que só tinham filmado um ou dois filmes. Na avaliação de Heffner, a diminuição dos temas brasileiros relaciona-se essa mudança do lugar social do cinema brasileiro. Segundo ele, o cinema brasileiro de viés popular não encontra espaço nos centros culturais “que trabalham com um conceito de arte entre aspas elevada e não sabem se abrir a uma discussão de cultura popular mais ampla” e tampouco o atual cinema brasileiro que encontra sucesso de crítica, mas que não tem respaldo do público, não gerando assim a repercussão desejada pelo CCBB.⁷ Sem

⁷ Na entrevista, Heffner exemplifica: “Você vai fazer retrospectiva do [cineasta] José Alvarenga? Que tem trinta

cineastas brasileiros com essa dupla inserção de crítica e público na sociedade brasileira, o cinema brasileiro saiu de cartaz nos centros culturais e o eixo curatorial acabou por deslocar-se para as retrospectivas de cineastas consagrados.

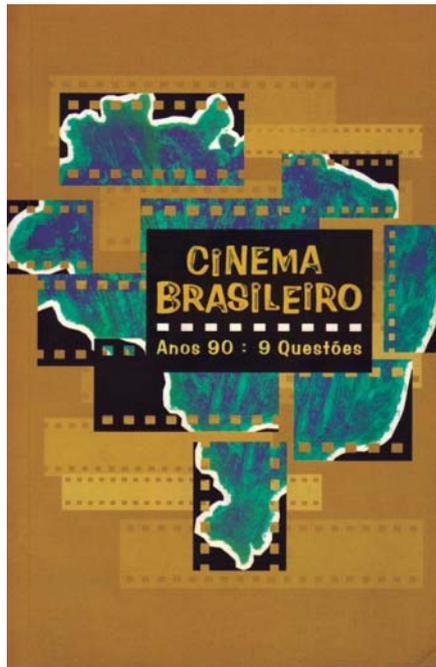
Figura 10 – Capa do catálogo mostra *Brasil com Z* (1995)



A mostra trata da imagem do Brasil no exterior, através da exibição do portfólio de documentários da produtora Neon Rio produzidos no Brasil para televisões da Europa e América do Norte, em parceria com produtoras independentes e televisões estrangeiras. Segundo a curadoria, a ideia da mostra é criar um espaço de discussão para ser possível num futuro próximo uma mostra Brasil com S. As bandeiras do Brasil com diferentes coloridos comentam a alteridade de pontos de vista sobre o Brasil grafado com Z, em um momento em que o audiovisual verde-amarelo está tentando encontrar seu lugar.

anos de cinema, que fez *Trapalhões*, *Angélica*? Não vai. Vai estudar o cinema brasileiro que tem relação com a televisão? Não vai.” Em relação ao cinema brasileiro endossado pela crítica, Heffner compara a recepção em torno das produtoras de cinema *Alumbramento* e *Videofilmes*. Embora a *Alumbramento* seja entendida entre os pares como a grande produtora brasileira contemporânea, nos seus dez anos nunca mereceu nenhuma retrospectiva. A *Videofilmes*, produtora que marcou os anos 1990, teve sua retrospectiva de dez anos no começo da década anterior. As duas produtoras têm reconhecimento de crítica, mas apenas a *Videofilmes* teve reconhecimento de público suficiente para justificar uma mostra. “Muita gente nem sabe que a *Alumbramento* existe.”

Figura 11 – Capa do catálogo da mostra *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* (2001)



O mapa do Brasil é visto através de camadas de películas fragmentadas, apontando a multiplicidade de abordagens do audiovisual brasileiro na década.

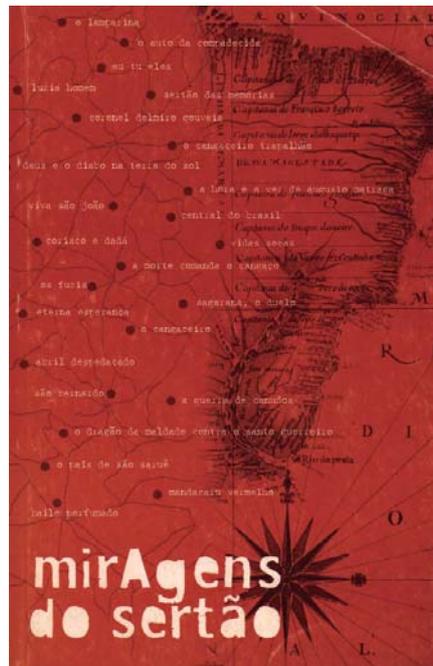
Sem o viés da Retomada, os temas brasileiros ainda marcarão presença nos anos 2000, seguindo em escala decrescente até o final da década. Além das retrospectivas de cineastas brasileiros, que serão a abordagem mais comum, destacam-se as mostras temáticas da Heco Produções abordando o cinema de gênero no Brasil e as proposições de mostras das primeiras gerações ligadas à Universidade Federal Fluminense que passam a disputar os editais de ocupação do CCBB. A primeira produção dessa geração, segundo o nosso acervo de estudo, é precisamente a mostra *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* (2001), que encerra o ciclo da Retomada e que merecerá mais tarde uma sequência na mostra *Cinema brasileiro anos 2000: 10 questões* (2011), também propondo uma revisão do cinema brasileiro na década que passou.⁸ Destacam-se também nessa temática as mostras *Miragens do sertão* (2003) e *A tela aberta. Ilusões da democracia* (2004) produzidas por uma geração seguinte⁹ da escola sob influência direta de Hernani Heffner que lecionou as disciplinas História do Cinema Brasileiro

⁸ A curadoria da mostra *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* é do aluno egresso da UFF Eduardo Valente, do professor da escola João Luiz Vieira e do crítico Ruy Gardnier formado na ECO/UFRJ. Alunos da UFF também preenchem outras funções da mostra, como Felipe Bragança e Marina Meliande na assistência de produção. Os dois atuarão em várias outras mostras na sequência. Na versão dos anos 2000, Valente e Vieira seguem na curadoria, sendo Ruy Gardnier substituído pelo crítico Cléber Eduardo.

⁹ A idealização do primeiro projeto é de Aurélio Aragão, Felipe Bragança, Hernani Heffner, Ilana Feldman, Marina Meliande e Roberto Robalinho. No projeto seguinte, Bragança e Meliande saem e entra Lia Mit Ono. As equipes são compostas exclusivamente por alunos da UFF, à exceção de Heffner que era professor da instituição.

e Preservação e Restauração de Filmes no começo dos anos 2000. Heffner, que foi convidado a participar das duas mostras pelos seus alunos da UFF, conta sua participação foi uma espécie de consultoria: passou pela insistência da confecção de um catálogo – Heffner conta que a ideia original era só fazer uma mostra de filmes –, pela recomendação de explicitar que mostra era uma intervenção sobre um tema – também desaconselhou uma mostra monográfica sobre uma pessoa. No caso do catálogo, para além das informações consignadas, conta da sua insistência para uma abordagem conceitual, sem recurso à imagens de filmes célebres, conforme atesta a designer Clara Meliande, que com a parceira Tânia Grilo, realizou o projeto gráfico dos dois catálogos. As recomendações de Heffner refletem os valores da atuação pedagógica, de viés revisionista que interroga a historiografia oficial (valores presentes na atuação de outros professores da escola).

Figura 12 – Capa do catálogo da mostra *Miragens do sertão* (2003)



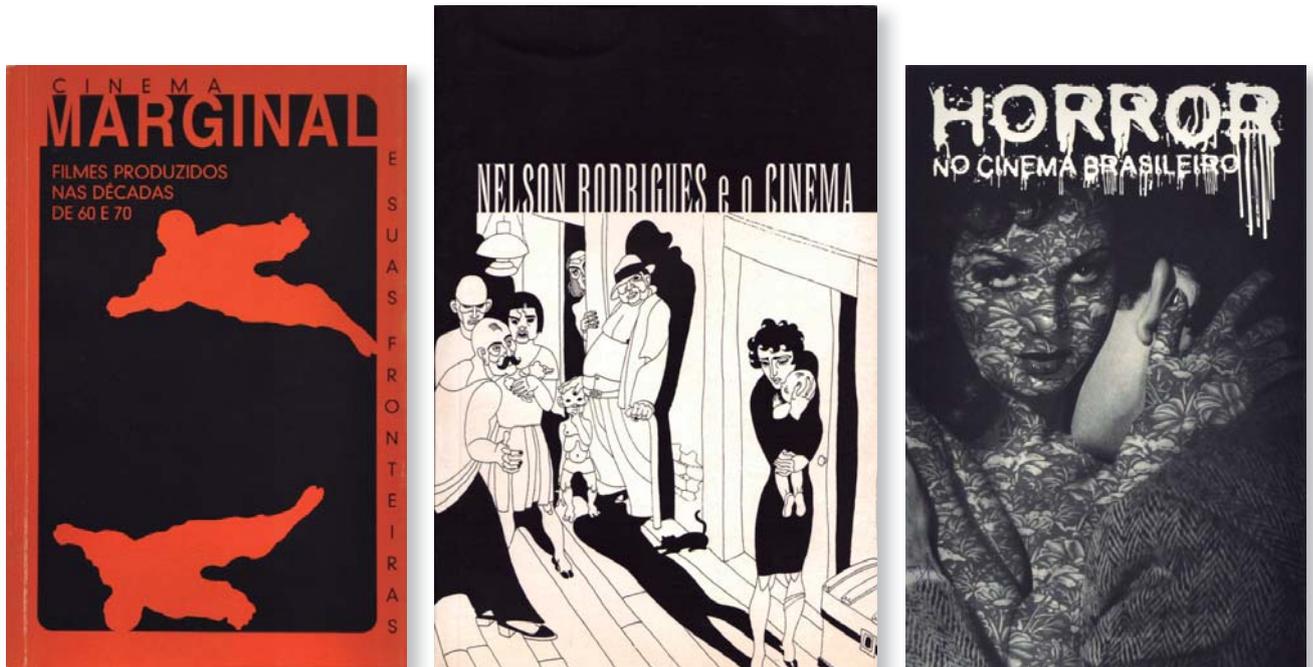
A mostra trata do sertão como *topos* privilegiado no cinema brasileiro. Conforme o texto institucional, “o projeto joga luzes sobre uma constelação de temas, mitos e opções estéticas que dominam, em larga margem, as preocupações dos realizadores brasileiros desde a histórica aparição de *O Cangaceiro*, em 1953”, passando pela eleição cinema-novista do sertão nordestino como espaço de reflexão e reconhecimento do país até representações mais recentes. (p. 3) A representação proposta para tal tema, conforme conta a designer Clara Meliande, é de um mapa meio fantasioso, uma cartografia que cria as relações para os filmes, para o sumário (no miolo). O mapa utilizado é o das capitânicas hereditárias de 1574, um dos mapas mais antigos do Brasil, como aponta a designer, remetendo a permanência do sertão como símbolo e à própria ideia do sertão, que é uma entrada litoral adentro. A tipografia utilizada é brasileira: RecBlock (Tipos do Acaso).

Figura 13 – Capa do catálogo da mostra *A tela aberta. Ilusões da democracia* (2004).



A mostra, composta por filmes realizados na transição da ditadura para a democracia no Brasil, aponta, segundo a visão curatorial, para o vazio na representação da Abertura Política no Brasil. Clara Meliande e Hernani Heffner contam que o processo para encontrar uma identidade para o tema foi complexo, com muitas propostas, idas e vindas. Segundo Heffner, as variadas tentativas não atendiam a radicalidade da proposta curatorial de uma “não representação” do Brasil no conjunto de filmes selecionados. Diante do impasse, Heffner sugeriu uma capa branca, sem nenhuma impressão, como uma proposta de representação para um país esvaziado politicamente, segundo a visão dos curadores. A equipe avaliou que o CCBB não aprovaria tal proposta e as designers sugeriram uma capa mínima, com um grafismo muito delicado que remete à bandeira do Brasil. Segundo Heffner, essa capa é como se fosse uma antítese, não só no sentido do conceito da mostra, mas uma antítese da própria ideia de um catálogo: “que geralmente é brilhoso, espalhafatoso, chama a atenção; algo que parece negar o próprio objeto, ainda mais pela remissão à bandeira do Brasil, muito colorida e vistosa.”

Figura 14 – Capas dos catálogos das mostras *Cinema Marginal e suas fronteiras* (2002), *Nelson Rodrigues e o cinema* (2004) e *Horror no cinema brasileiro* (2009/2010).



Produzidas pela Heco Produções, embora todas as mostras abordem o cinema brasileiro, o contexto filmico específico a que se referem é que dá o tom da identidade visual.

2.1.2. As mostras temáticas

As mostras temáticas, conforme Nagime (2013), apontam para várias direções. É comum nos caso do CCBB que abordem movimentos contemplados na historiografia de cinema – *Cinema Marginal e suas fronteiras* (2002), *Expressionismo revisitado* (2005)–, gêneros cinematográficos – *Horror no cinema brasileiro* (2009), *Faroeste Spaghetti: o banguê-banguê à italiana* (2010) – e/ou cinematografias estrangeiras a partir de diferentes recortes temporais – *Cinema português anos 90. No fio do horizonte* (1994), *Novíssimo cinema dinamarquês* (2003), *Descobrimo o cinema filipino* (2010), para citar apenas alguns exemplos. Nas mostras de cinematografias estrangeiras as justificativas comumente giram em torno da possibilidade de intercâmbio cultural, consagração da cinematografia abordada ou da possibilidade de aproximação com a cinematografia brasileira através dos modos de produção que ela enseja (em geral abordando cinematografias à margem do *mainstream* que podem ser inspiradoras para o caso brasileiro). O ineditismo do visionamento dessas produções é sempre uma justificativa presente.

Na *Mostra Mercosul* (1994)¹⁰, o texto institucional do CCBB fala da possibilidade desse intercâmbio cultural como uma extensão dos esforços do Banco do Brasil como instituição

¹⁰ Na época formado por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai.

financeira no intercâmbio comercial, enquanto na mostra *Cinema português anos 90. No fio do horizonte* (1994), argumenta sobre a grande penetração de novelas brasileiras nas tvs portuguesas e da pouca oportunidade de se ver cinema português no Brasil. Já no texto da curadoria de *Por ti América. Tão perto, tão longe* (2005), “ressalta a importância do cinema como um atalho para diminuir a distância que nos separa de nossos vizinhos latino-americanos.”

A possibilidade de aproximação com nosso modo de fazer cinematográfico parece dar relevância especial para as mostras de algumas cinematografias. O texto de curadoria da mostra *Nouvelle Vague indiana* (2008), por exemplo, aponta para a busca de “reflexão para nossa realidade também, sobretudo pela variedade cultural e pelas dificuldades técnicas e econômicas” partilhadas pelas cinematografias em pauta. A justificativa da mostra *Do Novo ao Novo Cinema argentino: birra, crise e poesia* (2009) versa sobre as relações Brasil–Argentina, suas linguagens audiovisuais e maneiras de fazer cinema. Enquanto o texto da curadoria de *Por ti América. Tão perto, tão longe* (2005), explicita de maneira contundente o valor dessa troca em cinematografias com difícil penetração no mercado audiovisual.

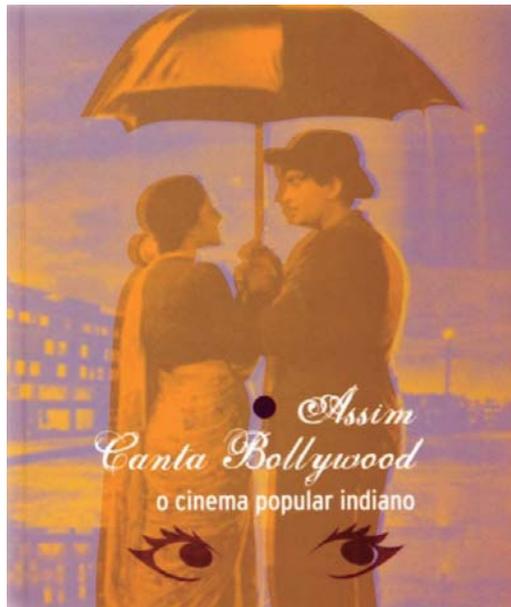
É bom lembrar que na América Latina é difícil concretizar um projeto. O fazer cinema aqui e antes de tudo um esforço pessoal movido pelo idealismo e pela paixão. Grande parte dos filmes é o resultado de um longo caminho onde os recursos são poucos. (p. 3)

Outra mostra exemplar neste sentido é *Novos Rumos, Novos Cineastas* (2003), que propõe analisar a trajetória dos filmes *indies* norte-americanos (iniciada na primeira metade dos anos 1980). Segundo a curadoria, a produção em pauta “fertilizou a imaginação de jovens cineastas em inúmeros países e tornou possível o sonho de uma alternativa ao sistema de produção estratificado que prevalecia até então.” Coerentemente, a mostra também promoveu dois encontros de realizadores norte-americanos e brasileiros para debater modelos de produção. Nas justificativa institucional, o CCBB se apresenta como ponto de convergência de interesses da parte do público, de artistas e de fomentadores culturais. O texto curatorial ainda informa que o sucesso dos *indies* foi também responsável pelo crescimento dos festivais de cinema, que se tornaram plataformas de apresentação de novos diretores ao mundo. Esse será também o maior mecanismo de consagração citado nas justificativas das mostras de cinematografias do CCBB.¹¹

¹¹ A premiação em festivais é frequentemente apontada como fator de consagração de cinematografias mais recentes, como aparece nos textos institucionais das mostras *Por ti América. Tão perto, tão longe* (2005)¹¹, que “reúne filmes de diretores premiados em festivais do mundo todo” ou na mostra *Oriente desconhecido* (2008), cujo escopo abrange a produção cinematográfica recente do Sudeste Asiático e Extremo Oriente, através de “filmes que passaram pelo circuito dos grandes festivais” ou ainda na mostra *Descobrimos o cinema filipino* (2010), que segundo o texto institucional tem sido “destaque em prestigiados festivais nos últimos anos”. Na mostra *Nouvelle Vague indiana* (2008), a justificativa institucional coloca a produção em questão como de

Se tal aproximação confere valor curatorial à mostra e enseja uma possibilidade de discussão do audiovisual brasileiro, mesmo que através do diálogo com outra cinematografia, contudo não tem sido algo explorado ostensivamente nas identidades visuais, em geral mais focadas na representação do tema abordado sem intervenções interpretativas mais audaciosas.

Figura 15 – Capa do catálogo da mostra *Assim canta Bollywood* (2005).



Clara Meliande conta que buscou uma identidade mais decorativa para tratar o fenômeno do cinema indiano.

Figura 16 – Capa do catálogo da mostra *Nouvelle Vague indiana* (2008).

filmes de “arte” e que tratam da realidade política e social, em contraposição ao cinema de Bollywood, deixando margem para uma interpretação de uma distinção valorativa entre um cinema de alta cultura e um cinema comercial. Embora o texto institucional, opere nessa oposição permitindo essa interpretação, certamente ela não é compartilhada pela curadora, Gisella Cardoso, que anos depois realizou a mostra *Bollywood é aqui* (2010), na Caixa Cultural. Na ocasião declarou em entrevista para a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro: “De modo geral, os brasileiros associam sempre cinema indiano diretamente à Bollywood ou ao grande mestre Satyajit Ray. Mas a cinematografia da Índia vai bem além disso. É a maior indústria de cinema no mundo, que produz entre 900 e 1000 longas por ano. [...]”, permitindo uma interpretação em que a oposição entre os cinemas abordados refere-se a sua popularidade. (Entrevista disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/materias/bollywood-e-aqui>. Acesso em 20 de dezembro de 2014). De qualquer maneira, o caso nos parece exemplar para ilustrar a possibilidade de dissenso entre os agenciamentos curatoriais das produtoras proponentes e da instituição cultural.

Utilização de fotografia still da cena de um filme com cor sobreposta em gradiente.

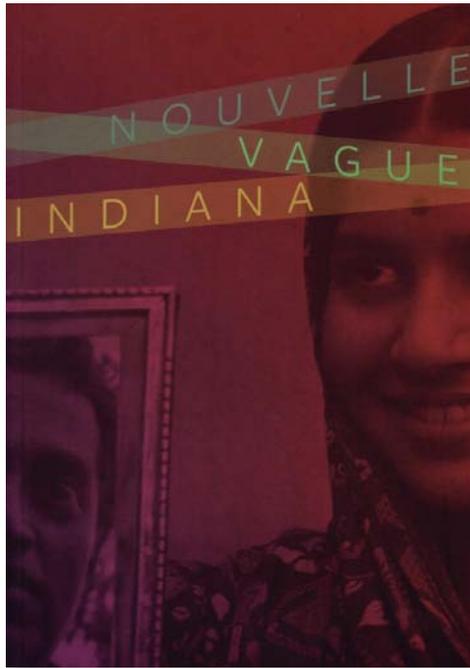


Figura 17 – Capa do catálogo da mostra *Novíssimo cinema nórdico*. (2005).

O rosto de traços nórdicos em close-up indica a nacionalidade da cinematografia sob curadoria.

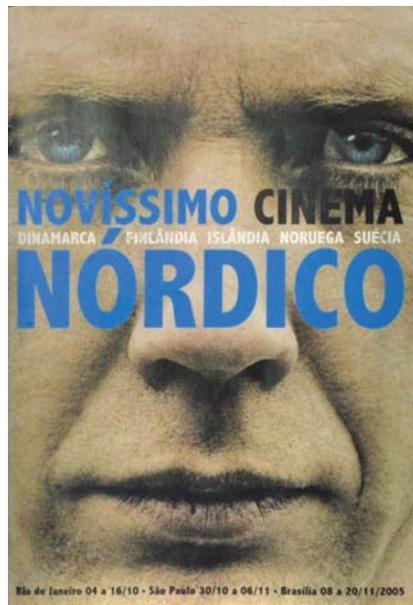


Figura 18 – Capa de catálogo da mostra *Outros rumos. A reinvenção do road movie* (2005).



A ênfase no retrovisor indica o caráter de revisão do gênero abordado na mostra.

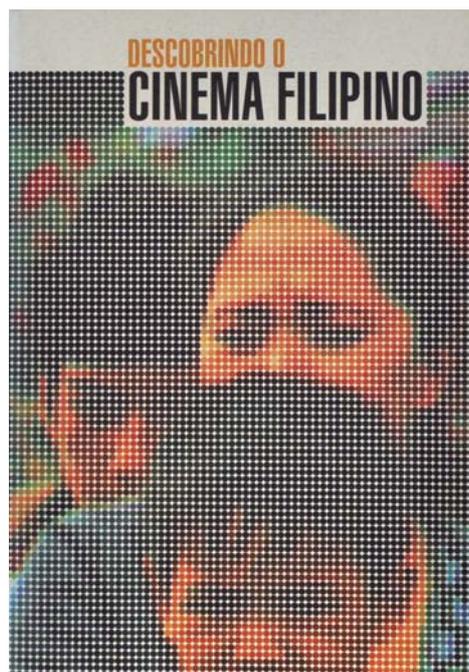


Figura 19 – Capa de catálogo da mostra *Descobrimo o cinema filipino* (2010)

A utilização da retícula sobre a imagem de uma cena de um filme, diminuindo sua nitidez, sugere

a dificuldade de visionamento destes filmes no Brasil e a oportunidade que a mostra enseja. É um comentário gráfico mais raro nessas mostras.



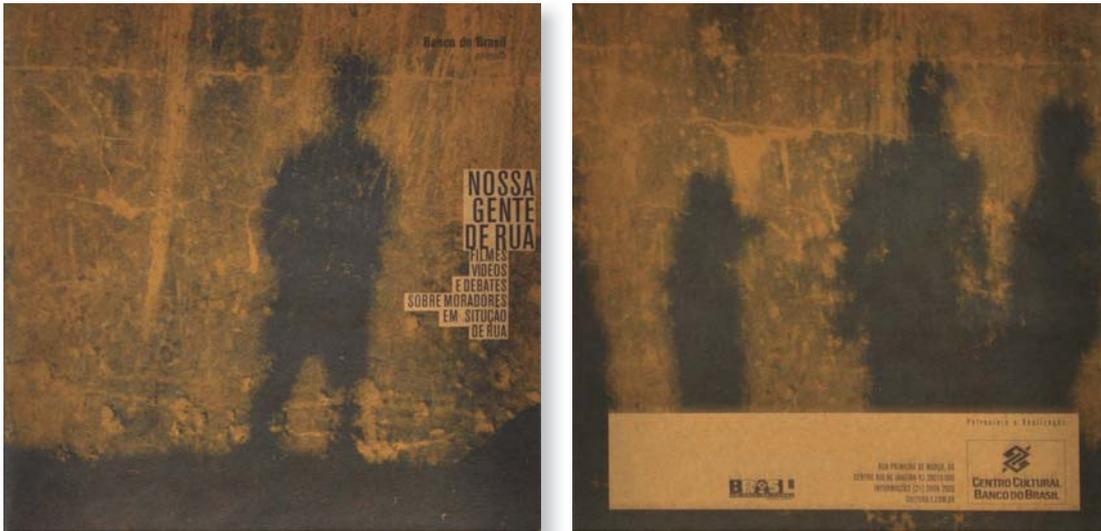
Figura 20 – Capa de catálogo da mostra *Novos rumos, novos cineastas* (2003)

O assunto da mostra é o cinema *indie* norte-americano. As setas parecem sugerir direções dos novos rumos assumidos por essa produção, tratada como um modelo para enfrentar os “estúdios de Hollywood”.

É nas mostras temáticas originais, cuja costura na seleção dos filmes está vinculada a um olhar singular proposto pela curadoria, que se manifestarão as abordagens mais conceituais. Pela própria natureza dessas mostras, é um conceito que lhes dá forma e traduzi-lo será o desafio do designer. É neste contexto em especial que o designer Daniel Trench, assim como Hernani Heffner, coloca a inadequação da hierarquização de uma imagem de capa de um filme para a identidade visual de uma mostra e a preferência por produzir uma imagem não relacionada às obras para comentá-la.

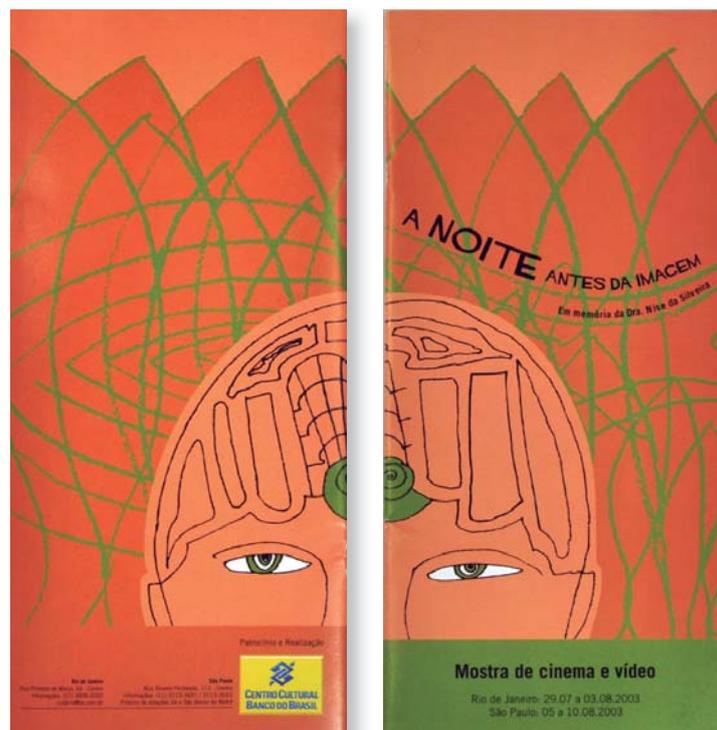
Esta abordagem relaciona-se em grande parte à recusa de um posicionamento curatorial em relação a monumentalização dos filmes clássicos, geralmente utilizados pelo fácil reconhecimento e comunicação com o público. Heffner argumenta que é preciso sempre pensar que o catálogo já é uma interpretação e não uma restituição. O catálogo de cinema traz uma segunda dimensão a ser trabalhada nas mostras. Defende que também deveria ser pensado como um objeto de arte e, portanto, aberto à experimentação artística, dispensando essas submissões ao signo do cinema consagrado. O curador Joel Pizzini também defende que a identidade visual e projeto gráfico do catálogo devem ser pensados como um prolongamento da mostra, e não uma síntese ou um retrato.

Figura 21 – Capa e contracapa do catálogo da mostra *Nossa gente de rua. Filmes, vídeos e debates sobre moradores em situação de rua* (2004).



Na mostra, cujo tema é a representação de pessoas em situação de rua, Daniel Trench e seu parceiro e fotógrafo Edu Marin Kessedijan, optaram por utilizar imagens com silhuetas de pessoas na rua impressas em papel craft com o objetivo de dar o “clima” do tema abordado. A fotografia, localizada no Jardim de Alah, Rio de Janeiro, já pertencia ao acervo do fotógrafo. Levando em conta que a justificativa curatorial trata do objetivo de mobilizar e atenuar preconceitos, podemos interpretar a opção por dar à identidade um aspecto sensorial como uma estratégia de aproximar pelos sentidos o público do tema. A opção pela silhueta coloca em questão o problema da invisibilidade do grupo social retratado. Cabe notar que, não fosse o depoimento do designer, essa imagem poderia ser confundida com a imagem *still* de um dos filmes da mostra. Por um lado, este detalhe pode atestar a validade de se utilizar uma imagem proveniente de um filme que tenha a pertinência de indicar um conceito sobre o evento; por outro, essa leitura pode ser decorrente da vasta utilização deste recurso.

Figura 22 – Contracapa e capa do catálogo da mostra *A noite antes da imagem: em memória da Dra. Nise da Silveira* (2003).



A mostra aborda filmes que discutem a loucura. A ilustração utilizada na identidade foi produzida por Raphael Domingues, artista frequentador do atelier da Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro (Rio de Janeiro). A divisão capa/contracapa da cabeça ilustrada pode ser interpretada como uma fragmentação da mente diante de uma visão usual da normalidade como uma mente unívoca.

2.1.3. Retrospectivas

Conforme já apontado, as retrospectivas de cineastas têm se destacado no eixo curatorial do CCBB nos últimos anos. Seguindo a linha de pensamento de Heffner e Nagime, pode-se atribuir que a política de *diretor-autor* atua de maneira a legitimar a inclusão do cinema em uma esfera da alta cultura, dando-lhe passe-livre para a circulação no espaço de um museu, visto nos moldes tradicionais e em uma visão da cultura como território do especialista. Daí o privilégio de tal abordagem curatorial no CCBB, conforme defendem. Muitas expressões e justificativas utilizadas nos textos institucionais das mostras retrospectivas parecem atestar essa postura do centro cultural. Assim a atuação do CCBB se coloca como a de “levar diretores consagrados para as plateias” (mostra *Retrospectiva Rui Guerra*, 1998) ou no “privilégio de nossos principais autores” (*Hector Babenco: um olhar poético sobre a marginalidade*, 2004).

Nesta verve, os textos institucionais dão conta de caracterizar Pedro Costa como um dos “maiores diretores do novo cinema português” (mostra *O cinema de Pedro Costa*, 2010), John Ford, como um “ícone do cinema mundial” (*John Ford*, 2010), os filmes de Ozu “verdadeiras obras de arte” (*Emoção e poesia. O cinema de Yasujiro Ozu*, 2010). Evidentemente essa caracterização que coloca no cineasta homenageado uma aura de alta cultura não é a única abordagem dos textos de apresentação. Assim, por exemplo, Pedro Costa também se destaca por um cinema de fronteiras borradas entre a ficção e o documentário e por um esquema de produção independente; John Ford por ser o diretor que “radiografou nas telas a histórias dos Estados Unidos”; Ozu pela “simplicidade, tensão entre tradição e modernidade, conflitos geracionais” característicos de seus filmes.¹² Contudo, é lícito afirmar que a ênfase no diretor consagrado é uma constante.

A ideia de um aval para a consagração do autor aparece em *Rogério Sganzerla. Cinema do caos* (2005) e *O cinema de Chantal Akerman* (2009): Chantal Akerman é caracterizada como “importante cineasta, homenageada em vários centros de arte internacionais” enquanto “[...] Rogério colocou seu nome na história do cinema mundial, sendo admirado pelos grandes mestres da arte. Por tudo isso, é mais que merecedor de uma revisão de sua obra.”¹³ É importante

¹² Nas retrospectivas de cineastas brasileiros é normal alguma associação explícita com algum aspecto da cinematografia do país. A retrospectiva *Leon Hirszman. É bom falar*. (1995), por exemplo, destaca sua “pretensão de rever o pensamento do cineasta e sua articulação com história do cinema brasileiro”.

¹³ Nem só retrospectivas precisam ser avalizadas desta maneira; mostras temáticas eventualmente também

reconhecer que esse olhar legitimador, também pode ter uma importante função revisionista, no sentido de destacar cineastas pouco reconhecidos na historiografia clássica ou apreciados no circuito comercial. Tal legitimação é colocada como “o grande feito” da mostra do Rogério Sganzerla, por exemplo.

Neste contexto uma justificativa de curadoria extremamente significativa é o da organização da mostra *Chris Marker: Bricoleur multimídia* (2009). Além do usual “um dos cineastas mais importantes da história do cinema mundial”, no texto institucional, em uma narrativa dos bastidores de produção, o texto de curadoria toca tanto nas críticas ao modelo da retrospectiva quanto na justificativa mais recorrente: o ineditismo das obras no Brasil:

O ano de 2007 já tinha acabado, e ainda continuávamos atrás do seu contato através de alguns colaboradores: foi quando o gato¹⁴ achou o rato. No dia 10 de janeiro de 2008 recebemos com muito entusiasmo um e-mail de Chris Marker. Ele havia tomado conhecimento do projeto e nos escreveu uma ‘carta’ tecendo muito educadamente alguns comentários, afirmando sua posição clara, lúcida e definitiva:

‘... considero as retrospectivas um absurdo e contraproducentes.’ (!) ‘Imagine uma celebração literária’, prosseguia o realizador, ‘na qual pessoas seriam trancadas por vários dias (porque não 120?) apenas para ler as obras completas de um escritor... Não, o real caminho para a familiaridade e compreensão dos filmes é descobri-los um a um, ou em pequenos pacotes, possivelmente relacionados a outros por temas ou afinidades, para então começar você mesmo uma busca para descobrir mais e, pouco a pouco construir sua própria cinemateca – o que no tempo do DVD se tornou infinitamente mais fácil do que antes...’

Escreveu ainda, bem ao seu estilo e para o nosso alívio: ‘talvez não pareça no que aqui procede, mas estou muito agradecido que você tenha reunido esforços para conceber um projeto tão ambicioso sobre mim. Te dou minha opinião com a franqueza que uso com meus amigos. Agora você é perfeitamente livre para não dar a mínima atenção às minhas considerações. Neste caso, não ficarei bravo, apenas um pouco perplexo’. E terminava sua carta eletrônica: ‘Feliz Ano do Rato.’

Diante dessas palavras, preparamos então uma resposta emocionada, clamando que sua obra – por não ser minimamente conhecida no Brasil – precisaria primeiro de alguma empreitada como esta: ela funcionaria como abertura de novos espaços para sua recepção e difusão por aqui. Marker conformou-se então com a iniciativa, embora sempre seguro de que as retrospectivas são contraproducentes (de fato não pudemos discordar dos seus argumentos), e nos escreveu uma segunda mensagem imediatamente, com mais instruções, restrições e recomendações. Sinalizou nessa nova correspondência: ‘Outra dica: espero que não tenha que elaborar minha biografia, mas de qualquer forma, não acredite em nenhuma palavra do que foi impresso no *Cahiers* [a revista *Cahiers du Cinéma*] ou nenhum outro lugar. Parece que eu tenho o dom de gerar fantasias, e eu recolho aqui e ali os detalhes mais surpreendentes sobre mim...’ Assumimos um compromisso: não elaborar biografias nem vasculhar a vida pessoal do bricoleur multimídia aqui homenageado. (pp.4-5)

Se os curadores concordam com as reservas de Chris Marker em relação às retrospectivas,

passam por esse tipo de legitimação, conforme visto anteriormente.

¹⁴ A presença de gatos é frequente nos filmes de Chris Marker. Em *Gatos Empoleirados* (*Chats Perchés*, Paris, 2002), o diretor investiga a misteriosas aparições de um grafite de um sorridente gato amarelo que invadiu Paris depois de 11 de setembro. Marker, avesso às aparições públicas e entrevistas, gosta de se fazer representar pela imagem de gatos, conforme artigo na revista portuguesa Público. (Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/chris-marker-o-gato-e-os-filmes-268861>. Acesso em 22 dez 2014)

a insistência pela sua realização baseia-se no ineditismo das obras no Brasil, primeiro fator apontado como critério de seleção por Kátia Chavarry e justificativa sempre presente nos textos institucionais dos catálogos. Tal justificativa coloca em pauta umas das principais atuações dos centros culturais na área de cinema: a difusão de obras que não encontram espaço no circuito comercial ou que ficam restritos aos circuitos dos festivais de cinema, levantando uma questão premente e histórica sobre a distribuição e exibição cinematográfica no Brasil. Kátia Chavarry também cita, neste sentido, a existência de programação livre nos primeiros anos do CCBB, quando as disputas por ocupação via editais eram menos frequentes, e geralmente dedicadas a filmes atuais que não encontravam espaço no mercado (atuação comum atualmente na cidade do Rio de Janeiro nos cinemas do grupo Estação em contraposição às redes que atendem ao circuito comercial).

Se por um lado, o centro cultural possui essa relativa autonomia frente ao mercado e uma função social de difusão cinematográfica, por outro lado é necessário lembrar que sua atividade faz parte da ação de marketing cultural de uma instituição. As retrospectivas completas baseadas no modelo autoral costumam gerar grande retorno de mídia, objetivo perseguido pelos órgãos fomentadores de cultura e legitimado na Lei de Incentivo. Isso também justifica, embora de maneira não declarada, o eixo curatorial da instituição. Segundo Heffner, conforme visto, por isso o foco sai do cinema brasileiro e vai para o autor consagrado.

Heffner fez parte da comissão de seleção de projetos tanto na Caixa Cultural (no seu primeiro edital), quanto no CCBB (mais recentemente). No CCBB, relata que trabalhou com um número vultoso de projetos e era evidente a ênfase nas retrospectivas de diretores de cinema, na maior parte estrangeiros, enquanto na Caixa Cultural havia um equilíbrio maior entre mostras retrospectivas e temáticas e a aceitação de um cinema experimental, que era inicialmente recusado no CCBB. Na avaliação de Heffner parece haver um mercado consolidado, sem grandes propostas de inovação, do qual ninguém ousa fugir do padrão e com uma nítida recusa de determinado temas.¹⁵ Acredita que não se trata de um problema relacionado diretamente às produtoras culturais, mas vinculado ao que a instituição sinaliza como demanda. Na seleção de

¹⁵ Heffner cita uma mostra sobre erotismo que o curador Felipe Bragança tentava viabilizar na instituição sem sucesso desde 2003. Heffner acabou sendo curador, juntamente com Theresa Jessouroun, de uma mostra sobre o tema na Caixa Cultural. Relata, contudo, que tiveram problemas no material gráfico. No folder queria usar uma reprodução *A origem do mundo* do Gustave Courbet (1866), mas a reprodução não foi aprovada. A instituição argumentou que havia sido processada há poucos meses atrás em função de algumas obras eróticas de um escultor em exposição. Como solução, mantiveram uma moldura com o interior vazio e a legenda do quadro de modo a escancarar a censura. Se o CCBB-RJ sempre recusou o tema, o CCBB-SP já havia acolhido uma mostra sobre o tema. Daniel Trench foi o designer dessa mostra. Ele também relata que teve problemas com a aprovação das peças gráficas. Segundo o designer, tinha apresentado uma identidade que apenas sugeria delicadamente uma cena erótica, mas teve que modificar para uma proposta muito mais abstrata para obter a aprovação do centro cultural.

que participou conta que “tinha três projetos do [David] Lynch, quatro do [Jonas] Mekas... 90% dos projetos eram retrospectivas”, em uma repetição que indica como as produtoras percebem essa demanda. Isso, segundo Heffner, acabou gerando uma distorção grande que as instituições não procuram corrigir.

Neste sentido o texto curatorial da mostra *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial* (2013) é bastante interessante, uma vez que inverte a ênfase dada ao diretor que justifica a mostra e começa anunciando que se trata de uma retrospectiva de *race pictures*, filmes realizados para o público afro-americano no auge do racismo e da política segregacionista que imperou nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, para depois introduzir Oscar Micheaux como um dos realizadores do gênero – com o devido destaque –, mas sem esquecer de citar que a mostra exhibe filmes de outros diretores (sem colocá-los como uma constelação em torno do diretor que dá título à mostra).

A mostra, que parece vestir um disfarce de retrospectiva de autor, aponta para a possibilidade de ampliar ou, sub-repticiamente, introduzir outras questões dentro da política de seleção da instituição. Dessa maneira, uma homenagem ao Braguinha no cinema (mostra *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema brasileiro*, 2007) pode ser um subterfúgio para falar de preservação no cinema, ou uma retrospectiva de David Cronenberg (mostra *Cinema em carne viva. David Cronenberg*, 2013) o mote para uma discussão sobre biopolítica.¹⁶

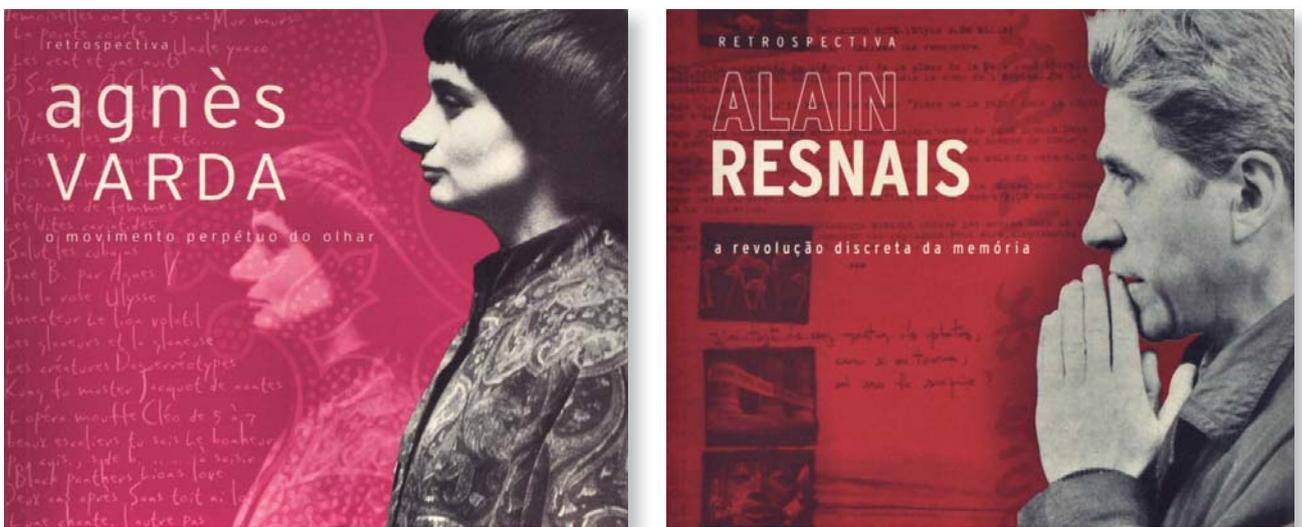
Nagime (2013) aponta que as retrospectivas costumam oferecer oportunidade para a publicação de catálogos. Nesse registro de alta cultura, a confecção de um livro para os eventos parece bastante coerente, embora seu investimento em termos de produção gráfica seja mais modesto que o regular na área de artes plásticas. É significativo que as versões mais diferenciadas sejam todas de retrospectivas de cineastas: Cassavetes, Micheaux, Samuel Fuller, Fritz Lang. Contudo, é também no catálogo que as estratégias de ampliação das ressonâncias do eixo curatorial institucional podem ocorrer, tanto em termos editoriais quanto gráficos, dando mais forma ao recorte curatorial, conforme assinalado anteriormente pelo curador Eduardo Ades. Nessa escala deslizante entre agenciamentos curatoriais se coloca a identidade das mostras retrospectivas

¹⁶ Do meu anedotário pessoal, encanta-me especialmente a história de uma mostra não realizada, mas que expõe esse tipo de artimanha claramente. Em 2010, a caminho da gráfica com Alexandre Sivolella, curador da mostra *Faroeste Spaguetti. O bague-bague à italiana*, da qual fiz o projeto gráfico, ele se mostrava ansioso em relação ao público. Sua intenção era, mais que mobilizar as hordas de cinéfilos de sempre, atingir um público que foi informado por aquela cinematografia nas sessões *Bang-Bang* do canal Bandeirantes. Essa perspectiva instruiu o projeto gráfico que foi guiado para ter forte comunicação com o público no uso de tipografia típica, cores, fotos em enquadramento *superscope*, etc. Durante a conversa, o curador confidenciou um outro projeto que ambicionava fazer: era sobre a Guerra Fria. Com um sorriso inconfundível, acrescentou “ainda vou passar Rambo no CCBB”, expondo suas intenções “subversivas” diante da postura geral do centro cultural. A mostra *Faroeste Spaguetti* teve mesmo um belo borderô – numeroso e popular – na semana que pude acompanhar.

2.1.3.1 Retrato do diretor

Frequentemente a estratégia empregada para a identidade visual dos catálogos de mostras retrospectivas é a reprodução de um retrato do diretor. Nesse sentido, o discurso gráfico parece corroborar uma visão em que o diretor se distingue como autor, dono de um estilo reconhecível. Contudo o tratamento gráfico conferido a essa estratégia de representação sempre confere nuances e pode acrescentar camadas de leitura em um comentário do projeto gráfico, dando contornos à visão curatorial da mostra.

Figura 23 – Capa do catálogo da mostra *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (2006) e capa do catálogo da mostra *Alain Resnais: a discreta revolução da memória* (2008)



Esses dois catálogos no mesmo configuram-se como a única “coleção” dentro do acervo consultado. Ambos utilizam o perfil do diretor em preto e branco e com aplicação de verniz destacando-os do fundo em cor.

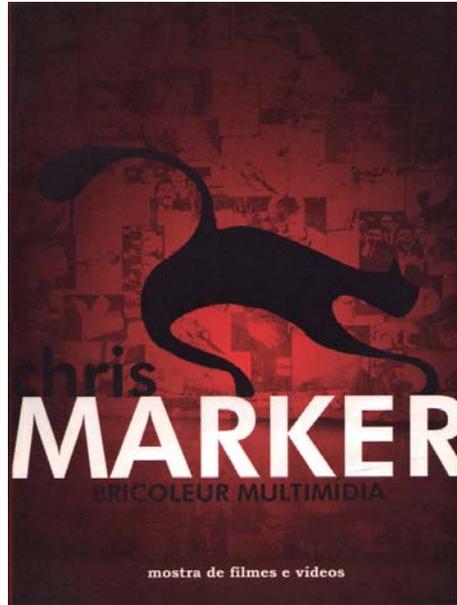
Figura 24 – Capa do catálogo *Leon Hirszman. É bom falar! Mostra Leon de Ouro* (1995)



A sobreposição de imagens de diferentes fases da vida do diretor dá um viés biográfico para a identidade visual da mostra. A designer Ana Luísa Escorel observa também que os usos de

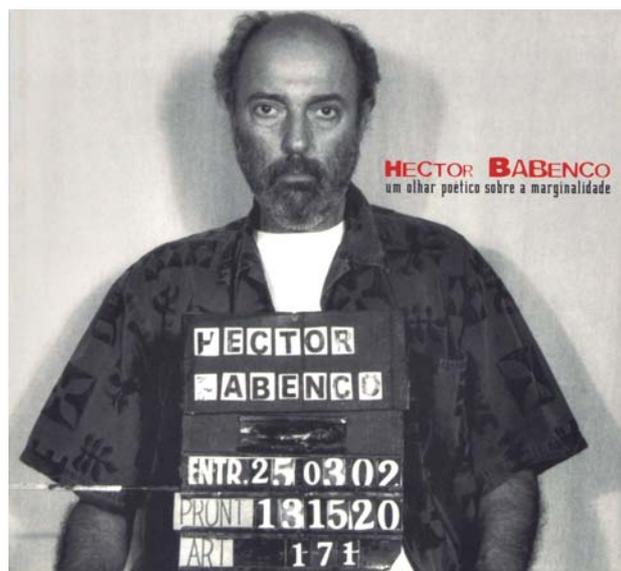
sobreposições nos anos 1990 era muito corrente e refletia um entusiasmo com as ferramentas do Photoshop.

Figura 25 – Capa do catálogo da mostra *Chris Marker. Bricoleur multimídia* (2009)



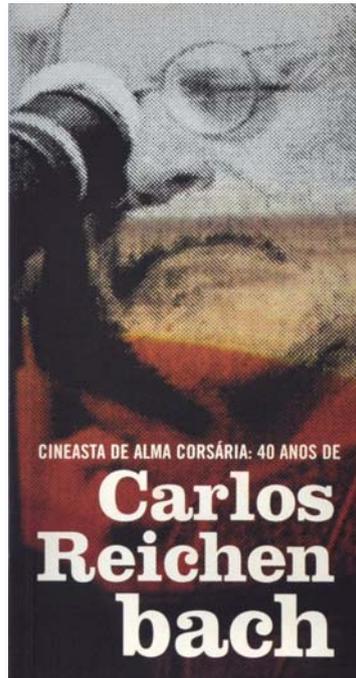
Chris Marker não concedia entrevistas nem se deixava fotografar; quando lhe pediam uma fotografia, habitualmente oferecia a de um gato. A capa do catálogo é coerente com sua postura irônica e reserva de abordar a mostra por sua biografia, conforme visto anteriormente no texto de curadoria do catálogo.

Figura 26 – Capa do catálogo *Hector Babenco: um olhar poético sobre a marginalidade* (2004)



A fotografia de bastidores de Babenco em pose de documento de detenção pela polícia endossa o recorte curatorial, explicitado no texto de apresentação, que busca ênfase na representação dos excluídos.

Figura 27 – Capa do catálogo da mostra *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005)



Daniel Trench, conta que o curador queria usar o retrato do diretor para a identidade visual. Como o Reichenbach é um cineasta que está muito identificado com a cena da rua Augusta em São Paulo, uma “cena paulistana sujona, um cinema visceral”, resolveu utilizar o ruído da retícula suja para fazer um comentário sobre o cinema “pesadão” do Reichenbach e fazer uma ponte com a tipografia “suja” dos filmes. Nessa época, Daniel conta que tinha alguns trabalhos em que ele incorporava o ruído da retícula, através de um processo em que pegava e digitalizava algo impresso em laser, em uma resolução muito grande e depois evidenciava a retícula.

2.1.3.2 Soluções tipográficas: síntese e multiplicidade

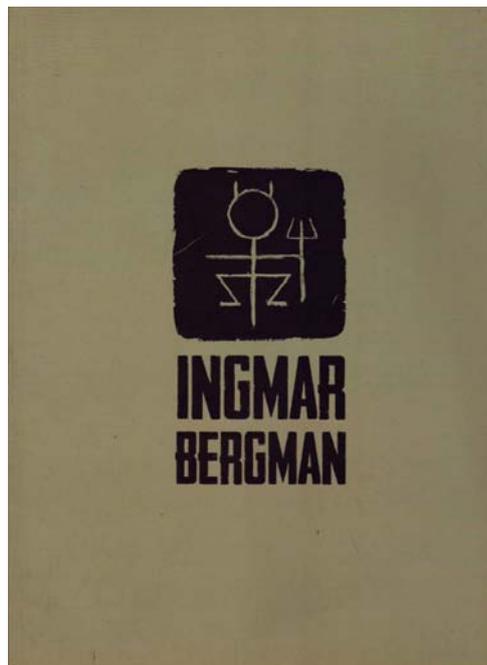
Outra estratégia recorrente de identidade visual de mostras retrospectivas é a utilização de capas tipográficas com o nome do diretor ou título da mostra. A estratégia pode ser utilizada à maneira de um logotipo, procurando uma síntese de um conceito da mostra, como uma assinatura ou, pelo contrário, apontando para a multiplicidade de facetas de um cineasta.

Figura 28 – Capa do catálogo da mostra *Inocência e Delírio: O Cinema de Walter Lima Jr* (2000)



Ana Luísa Escorel relata que o que norteou o projeto foi o logotipo baseado no título da mostra “inocência e delírio”. A brincadeira era uma sobreposição de um positivo e um negativo da palavra delírio e a contraposição com a palavra inocência grafada na maior pureza gráfica. O conceito está todo no logotipo, conforme a designer afirma. Apesar disso, a capa não dispensa a utilização do retrato do diretor em clássica pose com a câmera.

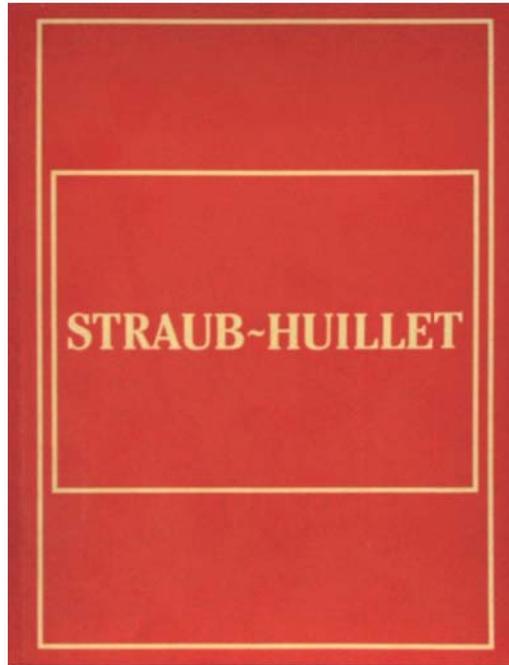
Figura 29 –Capa do catálogo da mostra *Ingmar Bergman* (2011)



Logotipo produzido a partir da assinatura do diretor. A estratégia para a identidade visual da mostra foi do desenho de um logotipo a partir da assinatura do diretor. O designer Daniel Real, conta que no projeto, desenvolvido com os colegas Iuri Casaes e Ricardo Prema, geometrizaram a assinatura – originalmente bastante irregular –, mas mantendo elementos característicos. Depois a reproduziram em xilogravura com o intuito de não deixar o logotipo com um aspecto de vetor,

muito chapado e completamente distante da forma orgânica da assinatura do cineasta. Daniel argumenta que a ideia era partir desse grafismo de Bergman, puxando os traços marcantes, mas também chamando outras possibilidades de interpretação para a assinatura. A abordagem do designer aponta para uma apropriação bastante livre do material oferecido pela curadoria. Essa apropriação parece obedecer mais à desenvoltura do artista gráfico com certas linguagens visuais do que a um critério conceitual fechado.¹⁷

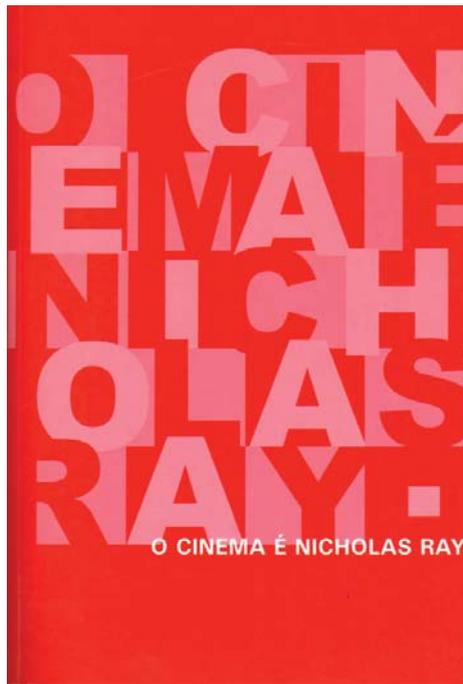
Figura 30 – Capa do catálogo da mostra *Straub Huillet*



A solução tipográfica é colocada dentro de um duplo emoldramento, que remete à ideia de enquadramento no cinema.

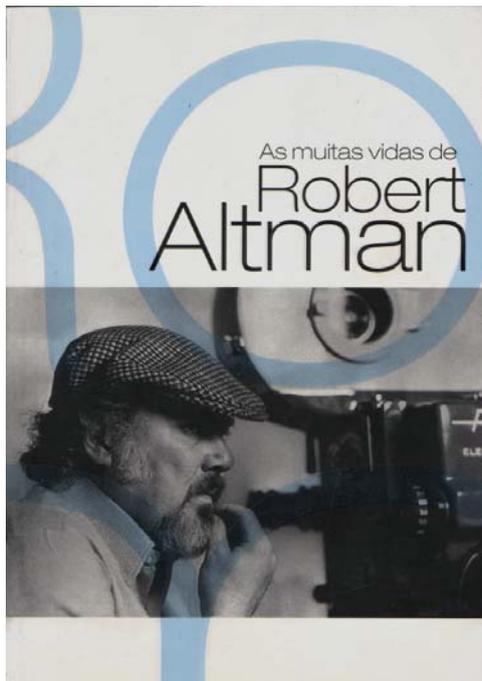
¹⁷ Alessandra Castañeda, produtora executiva da mostra, comenta em relação aos catálogos da sua empresa produtora, Jurubeba Produções, que percebe uma trajetória da ousadia do design gráfico. Nas primeiras mostras da produtora, *Alain Resnais: a discreta revolução da memória* (2008) e *As muitas vidas de Robert Altman* (2008), o rosto dos cineastas homenageados era o mote da identidade visual. Segundo Castañeda, a identidade visual naquela época era muito focada em mostrar a imagem do homenageado estampado na divulgação. Em seguida passam a investir mais em uma releitura da iconografia em torno dos cineastas homenageados a partir de uma “mistura com artes visuais”, com o intuito de valorizar o material gráfico. Heffner, comentando projetos semelhantes, aponta essa postura dessacralizada diante da obra ou do diretor consagrado como algo interessante, já que investida de uma liberdade de apropriação, embora não veja maiores repercussões discursivas.

Figura 31 – Capa do catálogo da mostra *O cinema é Nicholas Ray* (2010)



A equipe de curadoria, que declarou sua preferência por uma capa tipográfica, propôs como mote para construção da identidade um comentário de Godard sobre a obra de Ray: “não é vermelho, é sangue”. O título da mostra emerge do fundo vermelho em dois tons de retícula da cor, remetendo à máxima e à paleta de cores de alguns filmes do cineasta.

Figura 32 – Capa do catálogo da mostra *As muitas vidas de Robert Altman* (2008)



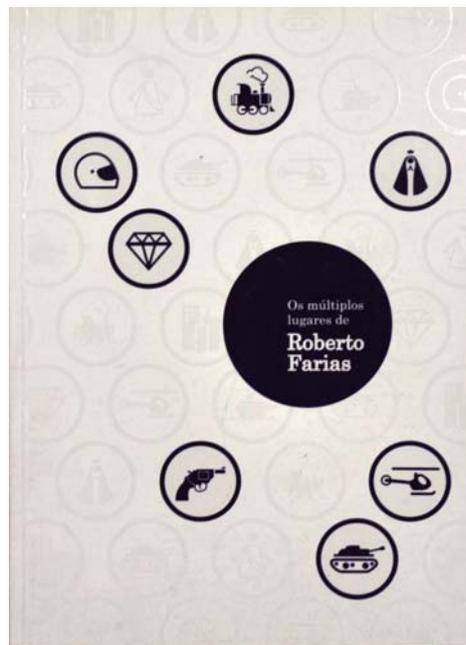
O recorte curatorial afirma o ecletismo do diretor; suas “muitas vidas” conforme o título. O retrato do diretor também é utilizado nessa solução, mas combinada à sobreposição do nome do diretor em cor e aplicação de verniz em escala muito maior que a capa. O fragmento e escala do nome do diretor sugerem que o cineasta é maior do que um enquadramento conceitual (capa) pode abordar.

Figura 33 – Capa do catálogo da mostra *Faces de Cassavetes* (2006).



A faca na tipografia do título deixa entrever várias cenas de filmes do diretor, sugerindo as várias facetas de Cassavetes conforme indicado pelo título da mostra que também remete ao título do filme *Faces* (1968) da filmografia do cineasta. O designer Luiz Cláudio Franca conta que a capa é um ajuste da marca da mostra que trabalha com camadas na titulação. No folder-convite da mostra o recurso da faca também é utilizado dessa maneira. O *folder* foi projetado para ser uma peça autônoma com o a faca em um “visor” que deixa entrever cenas dos filmes de Cassavetes. Essa faca também serve como um encaixe para o convite da sessão de abertura (apenas para convidados) dando versatilidade à peça. Além, do conceito de multiplicidade trabalhado na faca, a opção pelo papel Paraná na capa do catálogo e papel jornal no miolo, também se referem a um conceito sobre a mostra: retratar uma coisa feita com menos recursos, com o que sem tem à mão, remetendo ao cinema alternativo, barato em relação ao esquema de produção do *mainstream*, realizado por Cassavetes. A tipografia do título foi escolhida em função da similaridade com a tipografia utilizada em muitos cartazes de filmes do diretor.

Figura 34 – Capa do catálogo da mostra *Os múltiplos lugares de Roberto Farias* (2012)



Na retrospectiva completa dos longas-metragens do cineasta brasileiro, a justificativa curatorial reforça a multiplicidade de atuação do diretor: “Diretor, produtor, distribuidor, empresário, articulador de políticas públicas para o desenvolvimento do audiovisual, o percurso de Roberto Farias começa dentro da chanchada, move-se com o Cinema Novo, a gestação da Embrafilme, passa pelos primeiros diálogos do cinema com a televisão e chega até os dias de hoje.” Daniel Real conta que os pictogramas da capa não foram desenhados a partir dessas funções do diretor, mas reunindo alguns elementos emblemáticos de alguns filmes que poderiam representar o conjunto:

como o helicóptero do filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, por exemplo.¹⁸

2.1.3.3 Filme emblemático: estratégia capa/contracapa e aniversário da obra

Embora muitos designers e curadores tenham reservas em relação ao emprego de uma imagem relacionada a uma obra que se configura como emblemática, esta é uma abordagem gráfica bastante praticada. Algumas soluções utilizam tanto a imagem do diretor quanto a imagem de uma cena de filme aproveitando a característica desta da peça gráfica com frente e verso na capa e contracapa. A estratégia do filme célebre, contudo, coaduna-se com o conceito de uma mostra, no caso em que o próprio partido curatorial explora uma data de aniversário da obra como justificativa para a retrospectiva.¹⁹

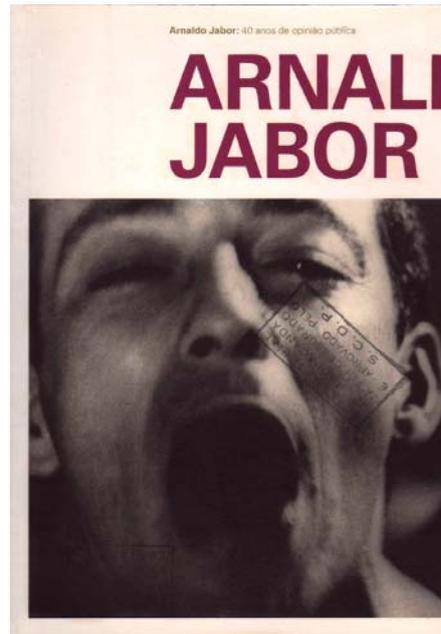
¹⁸ Daniel Real comenta que durante a composição da capa, perceberam a possibilidade de fazer um sequenciamento entre os pictogramas. Brincando fizeram uma sequência entre o pictograma da Nossa Senhora, seguido do ícone da arma e seguido do diamante. Daniel conta que as pessoas para quem mostraram essa versão logo perceberam a sequência que criava uma narrativa “estranha”. Trabalharam de maneira a tentar minimizar esse efeito. A anedota é interessante por revelar uma tendência a criar sequências e construções narrativas pela proximidade de elementos.

¹⁹ Dos 120 anos de Murnau, endossando a mostra *Poemas visionários de F. W. Murnau* (2008) aos 20 anos de produção de um diretor contemporâneos como Pedro Costa (*O cinema de Pedro Costa*, 2010), os aniversários geram justificativas recorrentes para mostras. As datas especiais pautam e ajudam a dar visibilidade para os eventos. Apesar disso, exceto pelos casos explorados de aniversários de obras, tais efemérides não costumam influenciar a identidade visual dos catálogos.

Figura 35 – Capas e contracapas dos catálogos *O melhor de Russ Meyer* (2010), *Guerreira das imagens. Monika Treut* (2010) e *Emoção e poesia. O cinema de Yasujiro Ozu* (2010).

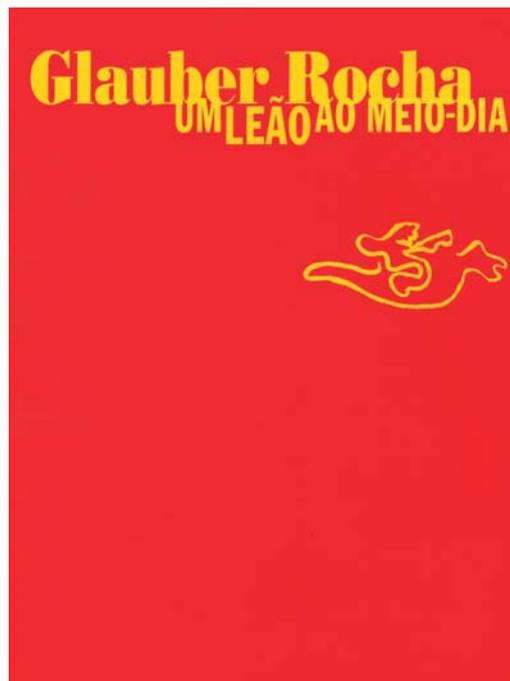


Figura 36 – Capa do catálogo da mostra *Arnaldo Jabor: 40 anos de Opinião Pública* (2007)



Feita na ocasião dos 40 anos do primeiro longa-metragem do diretor, o filme *Opinião pública* (1967), a identidade visual utiliza uma foto de cena do filme. Chama a atenção o título cortado. O designer Thiago Lacaz comenta que “era um conceito meio bobo”, mas já tinha a imagem que identificava a mostra, refletindo talvez uma predileção do designer pela economia de recursos. Um comentário da curadoria abre outra margem interpretativa para esse uso da titulação: segundo o texto presente no catálogo, tratam-se de “obras abertas que nos colocam na posição de personagens participantes”. Dessa maneira o título cortado não encerra a comunicação da mostra e exige um leitor que a complete.

Figura 37 – Capa do catálogo da mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia* (1994)



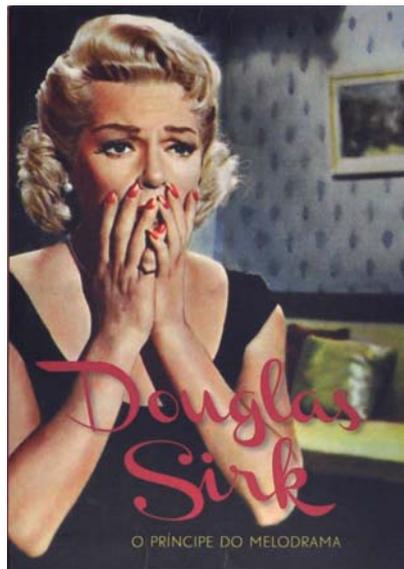
A mostra foi realizada no aniversário de 30 anos do lançamento do filme seminal de Glauber, *Deus e o Diabo na terra do sol*. Aqui a estratégia de representação não se baseia no emprego

de uma imagem do filme, mas na evocação do material gráfico relacionado a ele. A identidade visual da mostra faz uma referência cromática ao célebre cartaz de Rogério Duarte para o filme aniversariante. O dragãozinho da capa é um desenho do cineasta. O evento é também composto por uma exposição com desenhos de Glauber Rocha.

2.1.3.4. Abordagem repertório x conceito

Menos frequentemente as identidades de mostras de retrospectivas investem em uma abordagem claramente voltada para a tradução do repertório estético do cineasta. Diretores cujo trabalho é reconhecido em um gênero cinematográfico facilitam tal trabalho uma vez que apontam para estéticas fílmicas bastante codificadas. A solução gráfica pode remeter também ao repertório de design em torno da obra de um cineasta (tipografia e grafismos utilizados em créditos, cartazes), levantando também estilos gráficos típicos de época. Nas retrospectivas em que o repertório estético é menos codificado a identidade visual pode ser mais conceitual obedecendo às indicações de um olhar curatorial sobre a obra do cineasta homenageado.

Figura 38 – Capa do catálogo da mostra *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama* (2012)



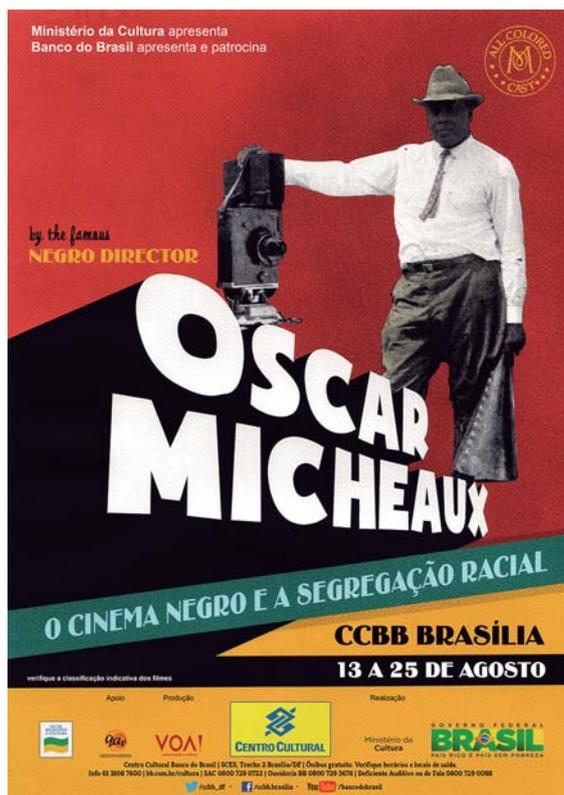
A imagem utilizada é um recorte de uma peça de divulgação de um dos filmes do Sirk. A designer Joana Amador conta que optaram por essa imagem não em função de retratar uma obra célebre e reconhecível, mas por carregar marcas estéticas do melodrama (gênero em que atuava Sirk): a ênfase na imagem da mulher e seu gesto que é “puro drama”, conforme a designer. De fato, o código de atuação melodramático, o protagonismo feminino e o colorido extravagante são alguns dos componentes reconhecíveis da retórica do excesso do gênero melodramático. O trabalho, segundo Joana, foi reconhecer o repertório da obra e “tentar ser fiel”.

Figura 39 – Capa do catálogo da mostra *O cinema de Naomi Kawase* (2011)



O trabalho partiu de uma visão da curadora, que qualificava o trabalho de Kawase como experimental, delicado, com uma estreita relação com a natureza e de difícil classificação nos limites videoarte/cinema, documentário/ficção. Amador relata que a imagem utilizada surgiu acidentalmente nas pesquisas de imagens de representações da natureza. A fotografia de Anna Atkins (*Cystoseyra barbata*, 1843-1853), em uma linha indefinida entre a ilustração e a fotografia, encarna o conceito sobre os contornos movediços da obra de Kawase, mantendo uma qualidade de delicadeza e minimalismo correspondente aos adjetivos da curadora dados à obra da cineasta. Joana também aponta que o formato do livro obedeceu a um conceito (e adequadamente ajustou-se às limitações orçamentárias): o tamanho pequeno remete a qualidade intimista da obra da cineasta. Um livro pequeno, como argumenta, “você consegue envolver mais, enquanto o livro grande é um outro objeto que é mais pesado, acaba se integrando menos com você.”

Figura 40 – Cartaz e catálogo da mostra *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial* (2013)



A identidade das peças de divulgação da mostra toma como partido a emulação de layout, tipografia e colorido dos cartazes dos filmes do cineasta.²⁰ Na transposição da identidade para a capa, Ricardo J. Souza, membro do coletivo responsável pela parte de design editorial, manteve como chave para o trabalho de capa uma abordagem do repertório pela identidade gráfica da época em uma solução tipográfica com a fonte de traços *art deco* utilizada nas outras peças.²¹

Figura 41 – Sobrecapa do catálogo da mostra *Samuel Fuller. Se você morre, eu te mato!* (2103)

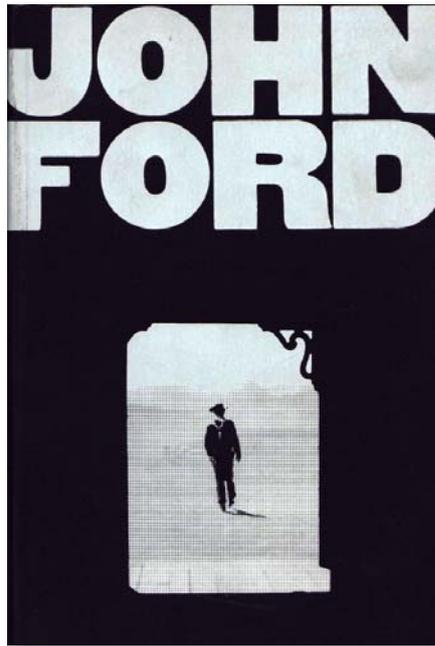


A ênfase do partido gráfico, segundo os membros do coletivo Pantalones, não está em um repertório gráfico de época, mas em uma aproximação temática com os filmes do diretor, a partir do conceito de violência, explícito no subtítulo da mostra. A esse partido foi somada a referência gráfica do trabalho de Saul Bass. Jandê Saavedra Farias explica que Bass realizou apenas um cartaz para Fuller, mas era um estilo bastante usado na época. A referência gráfica é bastante reconhecível e podemos perceber a estratégia de identidade dessa mostra como uma combinação da utilização de um repertório gráfico de época com uma abordagem conceitual sobre a temática dos filmes do cineasta. A imagem da mão com uma arma foi vetorizada a partir de uma imagem still do próprio Fuller filmando (reproduzida no miolo do catálogo nas páginas de abertura do capítulo Fuller por ele mesmo).

²⁰ Igor Moreira e Jandê Saavedra destacam que tinham interesse em trabalhar com as chamadas curiosas dos cartazes: “all colored cast”, etc que levantavam as questões raciais presentes no filme. Chegaram a trabalhar algumas versões, mas desistiram em favor da limpeza e legibilidade das informações da mostra.

²¹ A diferenciação da identidade da capa e das outras peças gráficas nesse caso obedece a um imperativo da curadoria em relação à permanência da peça catálogo.

Figura 42 – Capa do catálogo da mostra *John Ford* (2010)



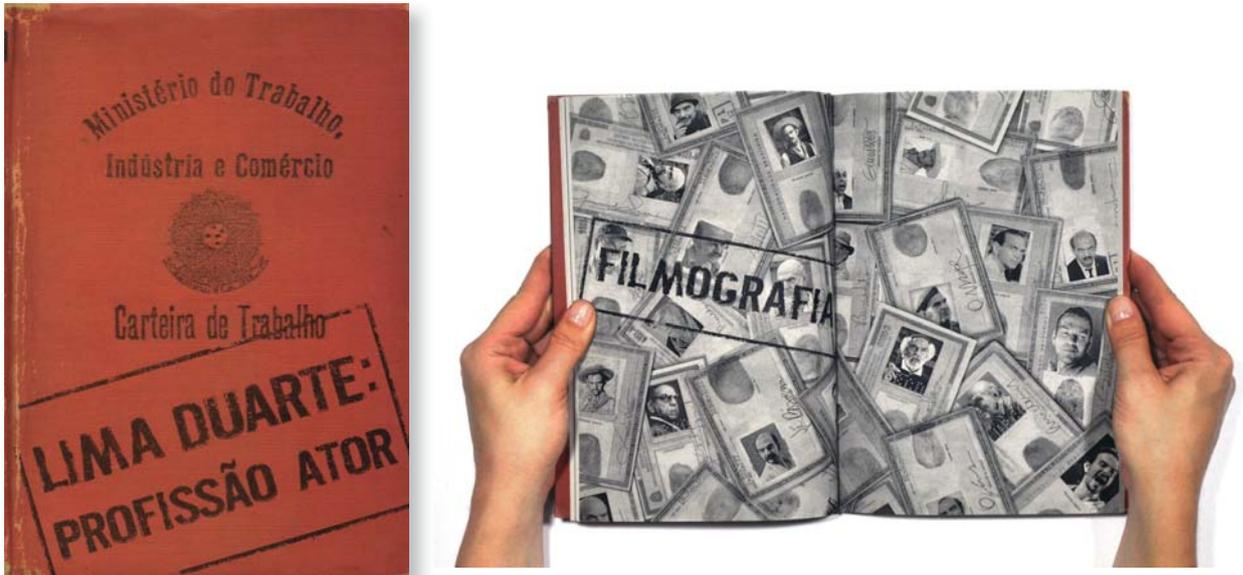
O duplo emolduramento (enquadramento e elementos do cenário) é um artifício estético reconhecível no estilo do diretor. Na identidade visual é explorado pelos limites do formato e área de impressão.

2.1.3.5 Retrospectivas de técnicos-artistas

Um aspecto levantado por Heffner na crítica às retrospectivas correntes nos centros culturais é também o fato de só elencarem diretores de cinema como tema; quase nunca os técnicos - montador, fotógrafo, cenógrafo. Os atores, conforme aponta, ainda conseguem algum espaço já que eventualmente são famosos, têm visibilidade pela própria natureza da profissão. Heffner enfatiza que a história das cinematografias não se vincula apenas à história do realizador, é bem mais ampla e encontra muita dificuldade junto aos centros culturais porque eles privilegiam uma ideia de arte consagrada na qual se destaca a figura do autor. Em cinema a questão da autoria é muito complicada se vista com rigor. Em tese o diretor é o responsável pela obra e quem é geralmente referenciado, mas existe um conjunto de técnico-artistas que conformam de fato uma obra cinematográfica.²²

²² Heffner relata que esse era um dos aspectos que enfatizava nas aulas de História do Cinema Brasileiro que ofereceu para a UFF: “Olha aqui o Glauber [Rocha], mas olha a fotografia do Dib [Lufti], olha a montagem do Valverde...” Os curadores das duas mostras sobre fotógrafos presentes no nosso acervo são egressos da UFF. Além das retrospectivas, podemos citar ainda duas mostras temáticas no acervo consultado que tratam de aspectos técnicos no cinema: a mostra *Filme fashion. Grandes estilistas no cinema* (2003), que trata da atuação de estilistas como figurinistas de cinema e a mostra *Arte em movimento. A fotografia no cinema* (2007), que se dedica a levantar a importância da fotografia no cinema.

Figura 43 – Capa do catálogo e página dupla de abertura de seção da mostra *Lima Duarte: profissão ator* (2009)



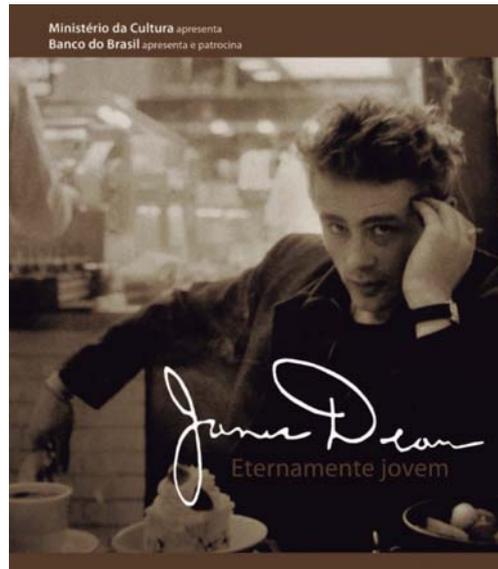
A ênfase da representação é no trabalho e identidade do ator. Na capa a identidade é ligada ao trabalho com a imagem da carteira de trabalho. Na página dupla de abertura para a seção de filmes, as várias carteiras de identidade são personalizadas com personagens encarnados pelo ator.

Figura 44 – Contracapa e capa do catálogo da mostra *Odete Lara, atriz de cinema* (2011)



A escala da imagem da atriz em sangra na capa remete a um close-up de cinema.

Figura 45 – Capa do catálogo da mostra *Eternamente jovem. Retrospectiva James Dean* (2012)



O retrato do ator é complementado com um autógrafa, remetendo a uma lógica de *star system*.

Figura 46– Capa do catálogo da mostra *Homenagem a Mario Carneiro* (2007)



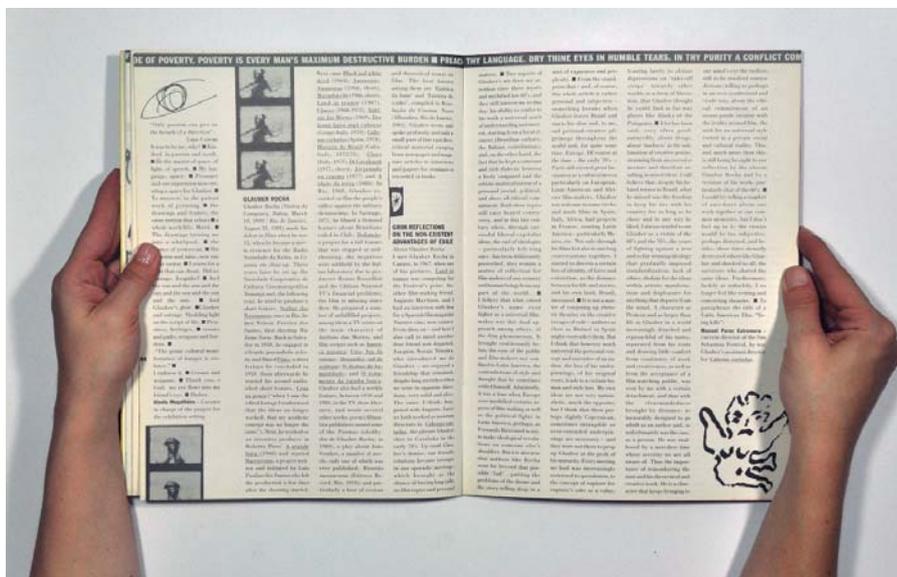
A designer Clara Meliande trabalha o título da mostra relacionando-o com a marcação do quadro na câmera fotográfica. O tom metálico da capa relaciona-se à ideia do nitrato de prata na emulsão fotográfica. Contudo, Clara acabou optando pelo cobre, que era uma cor presente nos trabalhos de artista plástico de Mário, porque não ficou satisfeita plasticamente com a cor prata nos testes que realizou.

película, exatamente como concebido pelo cineasta.” A presença da representação do suporte nas identidades visuais, contudo, ordinariamente é bastante conservadora e remete a uma iconografia bastante desgastada pelo uso excessivo.

Figura 48 – Capas dos catálogos das mostras *Catálogo Rio de Janeiro 1990-1992* (1992), *Mostra Mercosul* (1994), *Arte e cinema* (1999).



Figura 49 – Miolo do catálogo da mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia.* (1994)

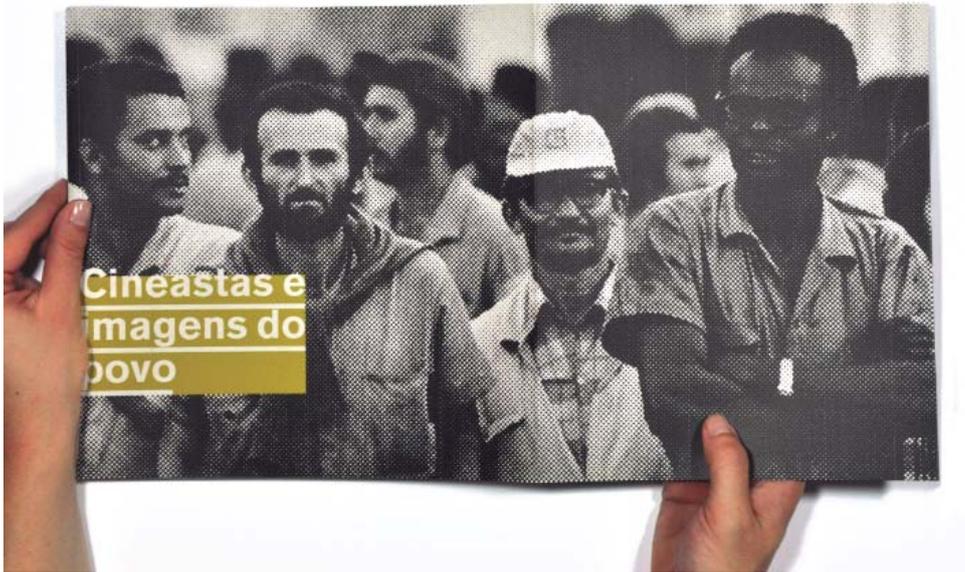


Vera Bernardes explica que as colunas de texto estreitas e com margens no topo e base radicalmente pequenas presentes no miolo do catálogo reportam ao gesto de analisar em contraluz uma seqüência de fotogramas de uma película, comum no ambiente da moviola. Conforme Vera, “isso aqui não se faz em projeto gráfico”, referindo-se a quase inexistência de margem, mas ela optou por essa margem radical para ter essa conexão com o gesto de olhar para a película. A reprodução de seqüências de fotogramas em alguns pontos do catálogo explicita a brincadeira.

2.1.4.1 Capa como suporte simbólico

Se o suporte cinema é recorrente nas identidades visuais dos catálogos de cinema, o suporte capa costuma ser pouco utilizado de maneira a chamar atenção para a sua materialidade. Para além da combinação de imagens na capa/contracapa conforme visto, a capa dos catálogos pode ser mais eloquentemente utilizada como linguagem para a identidade visual, criando repercussões de sentido em seu manuseio.

Figura 50 – Capa do catálogo da mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010)



A escala da imagem que ultrapassa os limites da capa e invade a contracapa e orelhas pode ser interpretada como uma maneira de tornar explícito que as tais imagens do povo são recortes dentro de uma “realidade” que é sempre mais ampla.

Figura 51 – Capa, segunda capa e orelhas do catálogo da mostra *Hitchcock* (2010).



Ao abrir a orelha descobrimos um olho que espia colocando a representação do tema do *voyeurismo*, presente nos filmes de Hitchcock tanto na imagem quanto no dispositivo criado pela capa que nos convida ao gesto de revelar algo que se esconde.

2.2 Intervenção institucional na identidade visual

Embora não seja corrente, eventualmente ocorrem intervenções diretas do CCBB em relação à identidade visual das mostras, para além das questões relacionadas à aprovação de marcas que costumam afetar mais as peças de divulgação do que os catálogos. Segundo Katia Chavarry, “é uma situação bastante delicada, pois o designer interpreta como uma interferência no seu trabalho e nós como um não entendimento da proposta do evento.” Clara Meliande, relata que na mostra *Jovens, loucos & rebeldes*, a partir do conceito dos três ciclos/cores da mostra apresentou a proposta de a ideia de fazer uma série de cartazes para a mostra, cada um com uma das cores de cada ciclo (vermelho, azul e dourado).²⁴ A equipe de aprovação do CCBB, contudo, vetou a solução, argumentando que o público deles não ia entender que era uma mostra só. Clara avalia a partir dessa experiência que o CCBB tem uma postura um pouco conservadora em relação à identidade visual.

O curador e produtor Eduardo Ades também enfrentou problemas com a identidade de duas mostras realizadas por seu designer Thiago Lacaz. Na mostra *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema brasileiro* (2007), a equipe de aprovação do CCBB julgou que a identidade visual baseada em confetes estilizados não comunicava o conceito da mostra. Para aprovar a proposta, segundo seu relato, foi necessária uma longa argumentação, na qual mostraram referências cartazes do Kiko Farkas para a OSESP, enviadas por Thiago Lacaz, que então trabalhava no estúdio do designer, como exemplares prestigiados de arte não figurativa ou não reiterativa do conteúdo. Na mostra *Homenagem a Hélio Silva*, além de considerar o cartaz muito abstrato, a equipe de aprovação do CCBB também desaprovou as cores da proposta, argumentando que eram muito claras e não tinham impacto visual. Novamente a arte acabou sendo aprovada após longa argumentação sobre outros critérios de legibilidade diferentes dos colocados pelo CCBB. O relato de Ades mostra uma espécie de trabalho pedagógico junto à instituição em relação à identidade visual. Mesmo com propostas muito abstratas, o curador conta que nunca teve experiências semelhantes a essa nas aprovações da Caixa Cultural.

Uma estratégia que pode ser interessante nesse contexto, é a diferenciação de peças de divulgação e catálogo conforme entendida nos trabalhos de Joana Amador. A designer relata

²⁴ A opção não geraria ônus para a produção, uma vez que a tiragem exigida era apenas de 10 cartazes e eles seriam necessariamente, portanto, produzidos via impressão digital. Anteriormente, o CCBB financiava uma tiragem grande de cartazes para serem distribuídos na rua. Mais tarde diminuíram drasticamente a tiragem. Clara acredita que por uma questão de orçamento e talvez por um entendimento do próprio público. O cartaz se tornou então uma peça com função de sinalização interna.

que, em acordo com os curadores, não trata o cartaz e a capa do catálogo como peças “casadas”. Cada peça tem seu critério: “os cartazes pedem imagens com mais resolução pelo formato ser maior e imagens mais icônicas, de fácil reconhecimento cuja função é ‘vender’ a mostra para o público passante. A capa do catálogo dialoga mais com o conceito da mostra ou do conjunto da obra e não tem preocupação de ser comercial, uma vez que ele será distribuído. Isso permite que a capa do catálogo possa ser mais ‘experimental’, como foi o caso de Kawase. Quando não há diferenciação, é porque certa imagem satisfaz aos dois critérios.”

Figura 52 – Capa do catálogo *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema brasileiro* (2007).

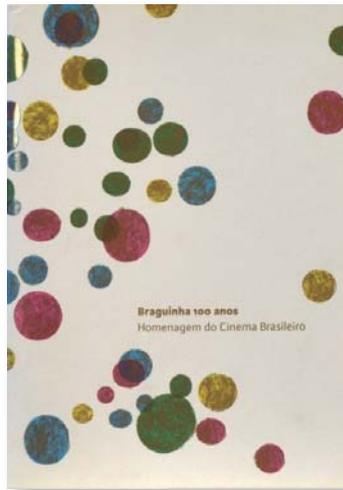


Figura 53 – Cartaz da mostra *O cinema de Naomi Kawase* (2011).



O cartaz é composto com uma imagem de um filme da diretora, enquanto a capa do catálogo tem uma abordagem mais conceitual. É curioso, a despeito da estratégia da designer, que a imagem de um nu tenha sido aprovada, tendo em vista os problemas relatados por Heffner e Trench.

3 NARRATIVAS GRÁFICO-EDITORIAIS DOS CATÁLOGOS DE CINEMA DO CCBB-RJ

Se as identidades visuais presentes nas capas dos catálogos trabalham no terreno da síntese, os miolos, por sua natureza temporal, podem propiciar, na relação de imagens e elementos tipográficos dispostos na página e na sua extensão, efeitos de montagem e o desenvolvimento de narrativas. Como observa Samara (2011), o fluxo de uma publicação “pode ser compreendido como um tipo de ritmo visual, uma cadência ou um tempo que o leitor absorve em cada página dupla, quase como um filme.” (p.82)

Um elemento distintivo nas narrativas gráfico-editoriais do gênero editorial abordado é a catalogação das obras que serão exibidas no evento que acompanham. De acordo com o texto de apresentação curatorial da mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010), esse tipo de publicação cumpre as “funções primordiais de catalogação e *guión* de fruição da mostra.”

As estratégias de construção gráfica das narrativas editoriais são, evidentemente, vinculadas ao conteúdo organizado pelo editor/curador. A designer Joana Amador discorre que o processo de trabalho da narrativa gráfico-editorial decorre muito do fôlego do catálogo, de que legado editorial o curador deseja deixar. Contudo, conforme o designer Daniel Real observa, não é possível dissociar a narrativa proposta pelas equipes de coordenação editorial da organização espacial do conteúdo e do partido gráfico desenvolvido ao longo do catálogo pelos designers. O design editorial, nas palavras de Joana Amador, “tem a função de organizar o conteúdo e dar sua expressão visual.” A construção narrativa das publicações, portanto, acontece nessa interface dos projetos editoriais e gráficos.

A parte da catalogação, sempre presente no nosso escopo de trabalho, geralmente exige um trabalho de clara categorização dos diferentes dados consignados. Para além desse aspecto relacionado à sua fácil apreensão e legibilidade, é a parte que mais costuma gerar intervenções visuais expressivas, dando contornos singulares à narrativa de cada publicação. Os projetos editoriais com grandes volumes de texto em geral têm uma estrutura editorial fechada e aproximam-se do *layout* de um livro tradicional, com maior investimento expressivo na tipografia – eventualmente também ocorre diferenciação mais marcada de material textual de naturezas distintas (entrevista, artigo, biografia, versões bilíngue) e raramente invenções no fluxo do texto. A designer Joana Amador relata que quando o conteúdo é exclusivamente textual, costuma sugerir ao editor uma pesquisa iconográfica, porque acredita que a leitura fica mais arejada e interessante do que simplesmente “letras pretas no papel branco”. Essa estratégia pode ser limitada por questões orçamentárias: valor dos direitos autorais e patrimoniais das imagens

e limitação de número de páginas na relação com volumes de texto expressivos. Neste sentido, o designer Ricardo J. Souza do coletivo Pantalones observa que muitas vezes a diagramação é ditada pela resolução das imagens. Cadernos de imagens, quando ocorrem, também costumam ser decididos e diagramados em função de questões técnicas, como possibilidade da entrada de apenas um caderno em quadricromia, etc.

O estilo do designer, embora não seja um componente frequente nesta produção, também pode ser expressivo dentro das narrativas. Os catálogos projetados por Thiago Lacaz são bastante coerentes no conjunto das publicações abordadas, reconhecíveis por uma consistente manipulação de *grid* e hierarquias tipográficas bem organizadas. Já Vera Bernardes, no outro oposto, afirma que composições sem *grid*, diagramadas página à página, são típicas em seu trabalhos, o que pode motivar sua contratação.¹ Joana Amador, por sua vez, considera-se uma designer “camaleão”, que veste a roupa do tema e “busca no *input* fornecido pelos curadores os elementos gráficos para traduzi-lo.”²

Os processos de trabalho são outro fator importante na conformação final dessas narrativas. O designer Thiago Lacaz observa, a partir da sua experiência, que o processo de edição dos catálogos de mostras de cinema é muito distinto do de uma editora; não tem a mesma estrutura. Nas primeiras mostras que realizou, conta que os profissionais envolvidos não tinham a experiência de como fazer um projeto editorial fechado e como lidar com os cronogramas. Não havia uma organização do fluxo de trabalho tradicional, com entrega de todo o conteúdo, tempo de diagramação para o designer, seguido de revisão. O conteúdo chegava muito próximo da data de entrega final e os trabalhos se acumulavam. Com o decorrer do tempo, os editores com que trabalhava foram se aprimorando. Contudo, a frequente entrada de equipes mais novas nesse mercado dissolve o *know how* aprendido.³

¹ Vera Bernardes defende que suas preferências estéticas não chegam a se configurar como uma linguagem própria ou modelo intransigente; é necessário que haja consistência com o conteúdo proposto. Argumenta que tem vários trabalhos “certinhos”, com páginas padronizadas e rigorosamente calculadas. Além disso, Vera concede que a mudança tecnológica da época da concepção do catálogo da mostra Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia (1994), que torna esse tipo de diagramação facilitada pelas ferramentas computacionais, também foi um estímulo para sua utilização, embora seus trabalhos já tivessem preferencialmente essa abordagem desde os anos 1980.

² Tal abordagem naturalmente envolve mais investimento de pesquisa e muita conversa com o curador/ editor. Joana, como os designers Daniel Real, do coletivo Pantalones, do escritório Amatraca, citam o intenso visionamento de filmes da mostra como forma de se alimentar do conteúdo. Joana brinca que “assistir aos filmes é a melhor parte: ficar assistindo um filme atrás do outro e dizer: estou trabalhando.” Brincadeiras à parte, Joana aponta que esse acesso à obra é facilitado porque já vem embebido da pesquisa realizada pelo curador, entrando no ponto nevrálgico da linguagem que está sendo abordada.

³ Thiago Lacaz avalia, em tese endossada por seu constante parceiro de trabalho Eduardo Ades e pela designer Clara Meliande, que isso acontece porque o trabalho com mostras “tem um prazo”. A relação trabalho/remuneração é mais palatável para produtoras em início de carreira, precisando começar a girar capital e dispostas e investir no portfólio. Já mais maduras e estabilizadas, as produtoras tendem a abandonar as

Em função disso, Thiago julga que seu primeiro catálogo (*Luz em movimento*, Caixa Cultural, 2007) poderia ter ficado melhor acabado. Os aspectos que considera criticáveis decorrem também, segundo o designer, da sua inexperiência na época, falta de uma supervisão de um designer experiente e do fato de ainda estar entendendo a natureza desse tipo de publicação. Hoje ele considera o trabalho bastante trivial o que auxilia o desenvolvimento de trabalhos com equipes mais novas e com problemas de prazo (e que também reflete, a nosso ver, o fato de trabalhar em geral com um modelo fixo de catálogo).

Por outro lado, a designer Clara Meliande avalia que trabalhar com uma equipe com a mesma idade e experiência gera uma hierarquia de trabalho fluida, com uma troca intensa de perspectivas e muita liberdade na concepção gráfica. Eventualmente, conforme sua trajetória, os curadores sabiam melhor o que queriam e traziam uma estrutura do catálogo mais fechada, mas em geral havia muita conversa para decidir os partidos a serem adotados e a possibilidade de maior participação do designer na concepção editorial.

Contudo prazos apertados e processos de trabalho não muito estruturados na parte editorial, também fazem parte do relato de equipes mais experientes. Vera Bernardes relata um trabalho muito livre em termos de escolhas estéticas e muito colaborativo editorialmente no seu projeto para *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia* (1994). Segundo conta, a intervenção da curadora Gisela Magalhães no projeto gráfico limitou-se a um estímulo para que Vera optasse por um trabalho mais arriscado, uma vez que a designer tinha ponderado que com o prazo proposto seria mais seguro ir por um caminho mais modesto. Em termos editoriais, relata que a partir de uma pré-seleção da curadora no acervo de Glauber Rocha, propunha uma seleção de imagens para o catálogo e tinha autonomia para a ordenação e composição do material.⁴

atividades relacionadas à difusão, para dedicarem-se aos trabalhos de produção audiovisual. Para o designer, conforme aponta Clara, as mostras são ótimas oportunidades também para profissionais em início de carreira desenvolverem um trabalho próprio, fora de estágios em escritórios. Contudo, em função das mesmas razões apontadas para os produtores, esse trabalho não tende a se desenvolver durante a carreira do designer. Essa perspectiva não é absoluta. Alguns poucos designers e produtores seguem um percurso mais longo dentro do mercado de mostras. Outro fator importante a se considerar é a flutuação de investimento orçamentário do CCBB nesse setor, conforme abordado no capítulo 1, influenciando as trajetórias dos profissionais envolvidos. Joana Amador, designer já bastante experiente, considera por exemplo os trabalhos razoavelmente organizados e a remuneração adequada (o que deve refletir o momento em que passou a investir nesse mercado). A observação sobre prazos de trabalho pequenos, contudo, é uma constante.

⁴ Embora a amostragem das entrevistas não pareça suficiente para afirmar categoricamente uma diferença geracional de concepções sobre o trabalho de design, parece-nos interessante notar que as designers de uma geração mais antiga (Vera Bernardes e Ana Luísa Escorel) relatem seus projetos como processos com muita autonomia, na qual são pensadas como tradutoras que devem dar expressão em seu terreno de especialidade a uma ideia que muitas vezes sequer foi bem definida ou formulada pelo cliente. Os demais designers entrevistados, de uma geração mais nova, em geral colocam o processo em termos de diálogo ou debate, que podem ser muito positivos e/ou gerar atritos. Parece-nos significativo neste sentido, que alguns designers falem da apresentação de vários estudos da proposta gráfica para apreciação do cliente e não uma solução (que evidentemente pode ser afinada durante o percurso do trabalho).

Mudanças de escopo editorial eventualmente marcam esses processos. O designer Luiz Claudio Franca relata que quando foi chamado para fazer o projeto gráfico do catálogo da mostra *Faces de Cassavetes* (2006), o material era bem limitado, quase um programa. Durante a pesquisa de conteúdo editorial, o entusiasmo e o conteúdo foram aumentando sem muito planejamento. Nessa dinâmica de trabalho, coube ao designer intensa participação no processo editorial, colaborando na ordem dos textos, disposição de citações soltas, criação de olhos. Coube também uma adaptação do partido gráfico inicial. Franca desejava se referir ao trabalho alternativo de Cassavetes – “muito solto, feito sem ensaio e com equipe caseira” –, através de um trabalho pensado página a página, sem recurso a quaisquer estruturas de padronização. Para tanto resolveu inclusive utilizar como ferramenta um programa de ilustração vetorial (Freehand) no lugar de um software de diagramação. Contudo, com o aumento muito significativo do escopo não correspondente a um aumento de prazo, que já era curto, acabou negociando entre um layout mais solto e desregrado com recursos de padronização e página mestra.

Figura 54 – Miolo do catálogo da mostra *Faces de Cassavetes* (2006)



Aisengart⁵. Ades trabalha desde então com um arquivo de “paginação”. O documento prevê o número de páginas dos artigos, ocorrência das páginas ímpares e pares, calhau, utilização de imagens, divisão por cadernos. Além de permitir controle na edição do catálogo, a planilha permite uma melhor gestão do orçamento, possibilitando prever quais partes podem ser impressas em mais de uma cor, quadricromia, em papel diferenciado, etc. A planilha também era utilizada como um controle de chegada de conteúdo e revisão, garantindo um fluxo de trabalho mais organizado. Segundo Ades, o designer Thiago Lacaz não costumava intervir no projeto editorial, para além da sua esperada atuação na configuração do layout e organização das informações enviadas.⁶

Figura 55 – Trecho da planilha de paginação no Excel utilizada na mostra *Cineastas e Imagens do povo* (2010)

PAG	TIT	diretor	ano	TXT	REV	DESIG	FOTOS MAM	OUTRAS FOTOS	DEPOIMENTOS	TRECHO LIVRO
1	guarda (falsa rosto)									
2	calhau									
3	Rosto									
4	calhau									
5	TXT - CCBB			ok	ok	aguardando aprovação CCBB				
6	calhau									
7	sumário									
8	sumário									
9	TXT - Curador									
10	TXT - Curador									
11	TXT - Curador									
12	TXT - Curador									
13	TXT - Curador									
14	TXT - Tunico			ok	ok	enviado				
15	TXT - Tunico			ok	ok	enviado				
16	TXT - Tunico			ok	ok	enviado				
17	TXT - Tunico			ok	ok	enviado				
18	TXT - Entrevista JCB			editar						
19	TXT - Entrevista JCB			editar						
20	TXT - Entrevista JCB			editar						
21	TXT - Entrevista JCB			editar						

Os designers membros do coletivo Pantalones também relatam dinâmicas de processo editorial mais rígidas. Conforme apontam seus clientes em geral já mandam um sumário e/ou uma estrutura editorial organizada que permite simular o layout do catálogo, a mancha gráfica, as hierarquias de informações e divisões. O designer Ricardo J. Souza apronta a estrutura de

⁵ Dentro do nosso escopo, Ines fez a coordenação editorial dos seguintes catálogos: *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (2006), *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória* (2008), *A elegância de Woody Allen* (2009); os dois primeiros com Cristian Borges e Gabriela Campos e o terceiro com Angelo Defanti

⁶ As interferências do designer em relação ao conteúdo, quando ocorriam, segundo Ades, em geral se referiam a um pedido de padronização das informações. O curador diverte-se com a precisão do designer e seu trabalho quase de *copydesk* nos primeiros catálogos. Em um caso, no catálogo *Arnaldo Jabor: 40 anos de Opinião Pública*, a menor extensão do currículo do autor de um dos textos motivou um e-mail explicando “favor solicitar currículo de x caracteres.” Outra vez insistiu para que criassem um título para um texto de época (que não o possuía) para seguir o padrão geral dos outros textos. O designer também costuma auxiliara no trabalho de revisão, para o qual geralmente se dedica pouco tempo, tarefa assumida por outros do designer entrevistados. Dentre suas experiências, Lacaz considera o trabalho de edição de imagens da mostra *Homenagem a Hélio Silva* (2009), de curadoria de Eduardo Ades, exemplar. Conforme relata, foi um trabalho muito perto do editor Luis Alberto de Rocha Melo, no qual os conhecimentos específicos se complementaram: o editor vinha com o conhecimento de pesquisador e pertinência do uso de imagens em determinadas localizações, enquanto Lacaz ponderava e sugeria a partir das melhores soluções para o design da página.

design e quando o conteúdo chega, trata-se apenas de diagramar, permitindo uma manipulação desejável do prazo. Como no coletivo o processo de trabalho passa por uma primeira fase de criação da identidade pelos parceiros Igor Moreira e Jandê Saavedra, quando o trabalho editorial chega para Ricardo, muitas decisões de design já foram tomadas e ele soluciona outros problemas relacionados ao meio particular a partir do partido gráfico apontado na identidade.

As narrativas gráfico-editoriais configuram-se em uma escala deslizante de participação dos editores e designers conforme se estruturam seus processos de trabalho. Estruturas mais flexíveis de trabalho podem, por um viés positivo, colocar um trabalho mais colaborativo do designer em ação. Contudo, em função dos prazos, sempre curtos, problemas de mal acabamento e revisão se colocam em pauta. Neste sentido, estruturas editoriais e divisões de trabalho mais rígidas podem ajudar a driblar a adversidade. Trabalhar a partir de modelos de narrativas editoriais também podem auxiliar neste quesito, embora, por outro lado, limitem a diversidade da produção e a atuação criativa do designer.

3. 1 Modelos de narrativas gráfico-editoriais

Segundo Heffner, no começo dos anos 2000, não havia um modelo definido de catálogo de mostra de cinema no CCBB. Fazer um catálogo de cinema para a instituição na época significava emprestar uma tradição de fora da área – talvez até inexistente nos centros culturais que existiam no Rio de Janeiro na época – mas que era uma tradição dos museus há décadas (o MAM já fazia catálogos há 50 anos, conforme Heffner aponta). A confecção de catálogos não era uma novidade, portanto, mas era incipiente na área de cinema. Não havia, pois, uma referência clara a seguir. O modelo das artes plásticas era muito oneroso em relação aos orçamentos disponíveis (muitas vezes obtidos a partir de uma manobra financeira com o orçamento total, uma vez que na maioria das mostras dessa época não havia rubrica de catálogo) e em grande parte os primeiros catálogos eram uma espécie de extensão dos programas desses eventos, modelo que persiste até hoje em mostras que não são consideradas “carro-chefe” na programação do CCBB, de orçamento mais modesto ou cujas prioridades da curadoria não estão no investimento nesta peça.

Como descreve Joana Amador, nesse modelo de catálogo o destaque são as fichas técnicas e sinopses dos filmes, às quais são acrescentadas dois ou três textos apresentando a mostra – geralmente os textos institucional, curatorial e eventualmente mais um texto de um especialista sobre o assunto. Às vezes esse modelo básico de catálogo até substitui a peça destinada exclusivamente a informar a programação (programa, *folder*), cumprindo a função de registrar o roteiro do evento com o incremento de uma contextualização das obras reunidas na mostra. Joana considera que um aspecto interessante deste modelo é o grau de permanência

que adquire pelo formato, distinguindo-se do caráter de gráfica efêmera do *folder*, tanto pelo acréscimo de conteúdo editorial, como pelas opções de acabamento um pouco mais cuidadas – geralmente pequenas brochuras com uma capa mais resistente. Joana acredita que os usuários não têm coragem de descartar esse catálogo compacto da mesma maneira como faria com um *folder* tradicional.

É também um catálogo de formato fechado, cuja fórmula é facilmente inteligível tanto para o usuário, quanto para o designer que deve desenhá-lo – o que facilita e otimiza a projeção. Joana argumenta, a partir do seu catálogo para a mostra *O cinema de Maurice Pialat* (2014), que não há muita razão para “inventar moda” nesses projetos. O alvo do trabalho é a organização do material de modo a permitir uma fácil navegação ao usuário pelo conteúdo. Em geral, o projeto dedica-se à boa hierarquização das informações e à clareza e destaque das aberturas de seções – é comum que a parte das fichas técnicas das obras seja separada por suporte (filme e vídeo) ou metragem (longas e curtas). O investimento conceitual maior nesses modelos de catálogos, segundo defende a designer, reside na capa, uma vez que o desenvolvimento da narrativa editorial é bastante objetivo.

A partir desse modelo básico, surgirão variações e outras narrativas gráfico-editoriais serão formadas e se tornarão recorrentes nessa trajetória, além da ocorrência de alguns pontos fora da curva durante todo o período em estudo. É interessante notar uma referência a modelos que vão surgindo dentro dessa produção, que se dá inclusive pela proximidade dos agentes envolvidos. Eduardo Ades relata que herdou muito das narrativas editoriais dos catálogos das mostras que o levaram a investir profissionalmente nessa atividade: *Retrospectiva Júlio Bressane: cinema inocente* (2002), *Miragens do sertão* (2003); as duas produções de colegas da Universidade Federal Fluminense. Por sua vez, ajudou a disseminar um modelo também. Na mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010), com curadoria do Simplício Neto, Ades foi o editor do catálogo. Era a primeira mostra do Simplício e ele declarava abertamente que queria o *know how* dos parceiros convidados: “quero copiar vocês!”, brincava, segundo o relato de Ades. A estrutura editorial do catálogo da mostra bebe claramente na fonte dos catálogos da Imagem-Tempo e foi feito inclusive com o “designer da casa”, Thiago Lacaz.

3.1.1 Narrativa editorial básica

Figura 56 – Miolo do catálogo para a mostra *O cinema de Maurice Pialat* (2014)



Na primeira coluna, folha de rosto, texto institucional, sumário, abertura para artigo; na segunda coluna, artigo, abertura para ficha dos filmes, ficha dos filmes e créditos da mostra. O projeto de Joana Amador, de 2014, ainda segue o modelo básico de narrativa editorial. As entradas das seções são bem sinalizadas, com folhas de abertura conforme o habitual, permitindo ao usuário uma boa navegação pelo conteúdo. O livro tem um formato de bolso possibilitando fácil manuseio e consulta durante a mostra. Embora sua função principal, seja de roteiro do evento, a designer acredita que a capa em cartão em laminação fosca ajuda a dar um caráter de permanência à peça.

Figura 57 – Miolo do catálogo da mostra *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005)

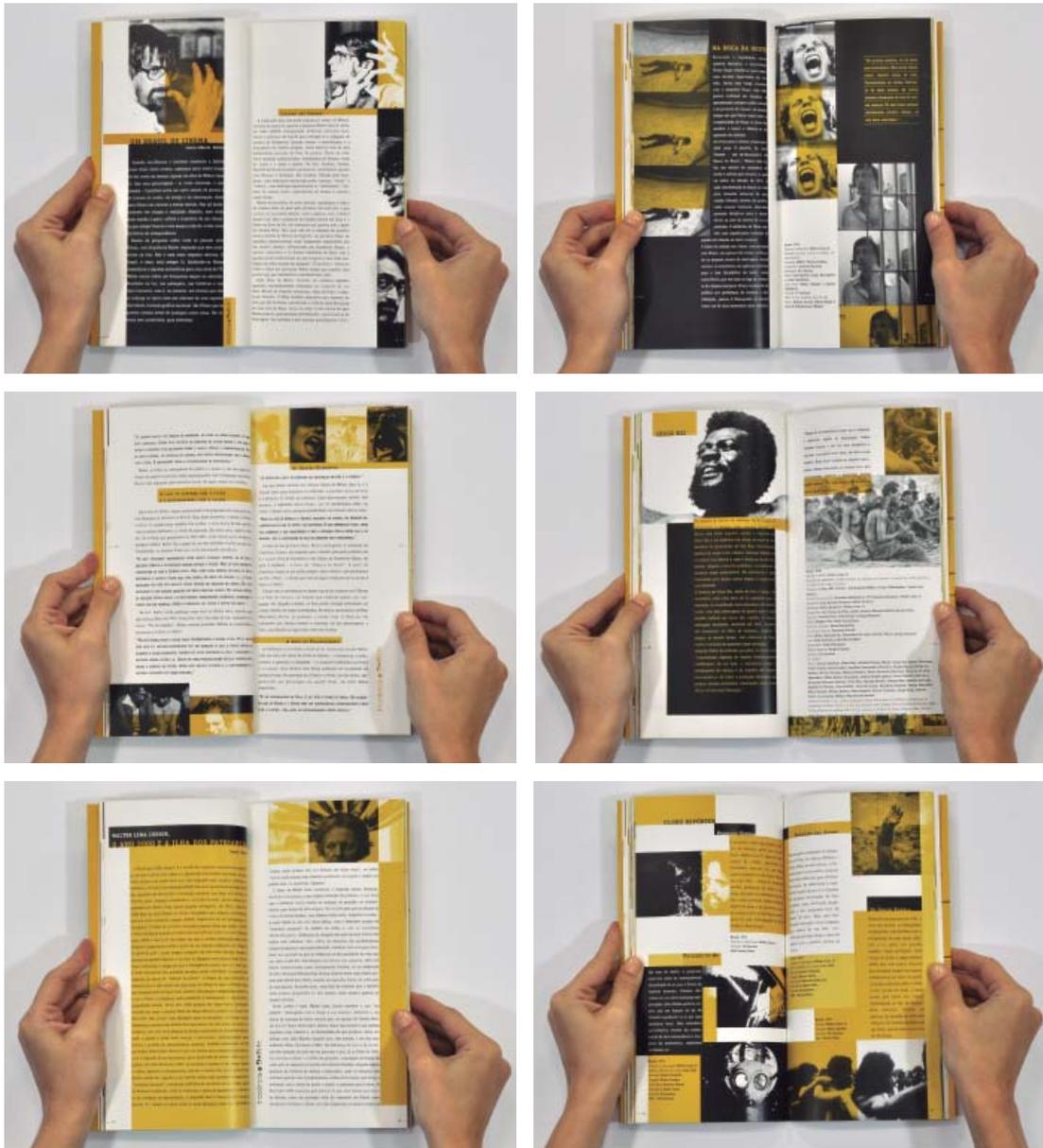


O projeto de Daniel Trench segue o modelo básico de narrativa editorial de catálogo, com duas pequenas invenções: uma ficha técnica com uso de imagem não apenas referencial ao filme e uma brincadeira que une a folha de rosto e o colofão. As fichas técnicas são trabalhadas como uma espécie de “cartaz” para cada filme, segundo o designer. A ideia atendia, a um só tempo, ao desejo de criar uma unidade gráfica baseada no conceito de sujeira da capa da peça (ver capítulo 1) e de disfarçar uma limitação técnica em relação à resolução das imagens: aumentando o contraste a imagem torna-se “mais gráfica” e não denuncia sua baixa resolução ao aumentar de escala. Em relação a folha de rosto e colofão, o *lettering* com o nome da mostra em zoom atravessa a publicação em uma sequência que junta as preliminares e o final do livro. Segundo Trench, a ideia desse deslocamento que cria um efeito sequencial reflete uma vontade de entender a publicação como um objeto.

3.1.2 Variações do modelo padrão

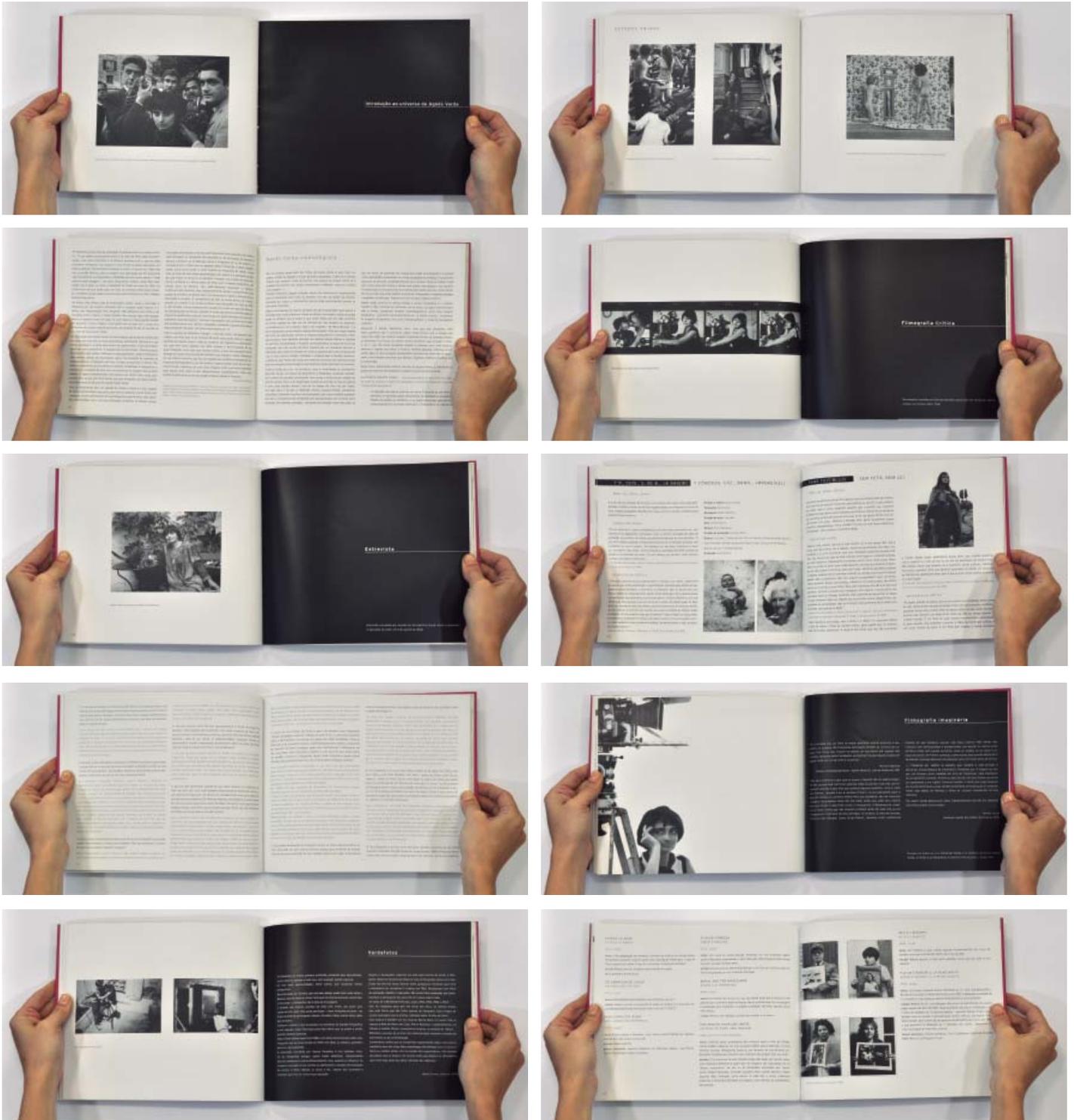
Como variações do modelo básico podemos apontar para narrativas editoriais que seguem rigorosamente o modelo básico, mas que por sua expressão gráfica, trazem uma expressividade que ultrapassa apenas critérios de legibilidade e navegação. Por outro lado, podemos pontuar ocorrências em que graficamente as divisões das partes do catálogo seguem bem marcadas, mas derivam de uma narrativa editorial que propõe novas seções de conteúdo.

Figura 58 – Miolo do catálogo da mostra *Walter Lima: Inocência e delírio* (2000)



Na primeira coluna, artigos; na segunda, fichas técnicas dos filmes. O catálogo segue o conteúdo editorial padrão, contudo o layout das fichas técnicas, que variam página à página, produzem uma narrativa gráfica dinâmica, que quebra a estabilidade do modelo básico na sequência das páginas. Ana Luísa Escorel credits sua assistente Elisa Janowitzzer pela diagramação do miolo a partir de suas indicações. Clara Meliande relata que tinha muita vontade de trabalhar com um catálogo em duas cores – seus primeiros trabalhos são todos impressos somente em preto devido a limitações orçamentárias – em função da admiração que cultivava por esse catálogo.

Figura 59 – Miolo do catálogo da mostra *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (2006).



O catálogo trabalha com divisões de seções de conteúdo conforme a prática corriqueira, mas acrescenta às partes habituais, as divisões: entrevista, “Vardafotos” (com o trabalho de fotografia da cineasta). As fichas técnicas também são organizadas de maneira original, divididas nas subseções: “Filmografia crítica” e “Filmografia imaginada” (com dados e documentos de filmes não realizados). A divisão Filmografia crítica é composta, em cada filme, pelos dados corriqueiros da parte das fichas técnicas (foto, sinopse, ficha técnica do filme) acrescida de depoimentos da cineasta homenageada e de fragmentos de recepção da crítica à obra em questão. Graficamente, a tônica é usual: a boa navegação, com as seções bem sinalizadas e tratamento de layout condizente com a natureza de cada conteúdo.

Figura 60 – Miolo do catálogo da mostra *Jovens, loucos e rebeldes* (2009)



Coluna à esquerda: texto curatorial e abertura de seção Juventude Vermelha. Coluna à direita: texto da seção Juventude vermelha e programação. Imagens do portfólio de Clara Meliande. A mostra que trata o cinema como um dos principais porta-vozes dos anseios da juventude é estruturada a partir de três ciclos, conforme visto no capítulo 2: Juventude vermelha, Juventude azul e Juventude dourada. A mesma lógica rege a narrativa gráfico-editorial do catálogo: além dos textos institucional e curatorial e da seção de fichas técnicas dos filmes, o catálogo divide-se em seções para contextualizar cada ciclo. A designer Clara Meliande comenta, a respeito do projeto realizado com a parceira Nina Paim, que a opção por utilizar uma linguagem de colagem para as páginas de abertura de cada ciclo, correspondia à uma apropriação de uma linguagem relacionado ao universo juvenil e também à possibilidade de criar uma unidade entre os ciclos e ao mesmo tempo diferenciá-los. Cabe notar que os textos que contextualizam cada ciclo também são compostos mais como recortes do que como textos articulados. A opção narrativa gráfico-editorial ganha mais consistência discursiva quando confrontada com a explicação do curador para a abordagem dos ciclos como “[...] são recortes em cores que me ajudam a reafirmar que em última instância estamos aqui preocupados com a superficialidade desses filmes, com sua capacidade imagética de afeto e efeito da memória da representação e não em temáticas sociais e antropológicas ocasionais.” As fichas técnicas vêm no meio da publicação em folhas cortadas em menor largura, como se fossem “um livro dentro do livro”, segundo Clara. A designer explica que variação do formato visava diferenciar essa seção, como de costume nos catálogos de mostras de cinema, e também de provocar uma surpresa. Era uma opção divertida de diferenciação e não onerava o catálogo, porque bastava fazer esse corte em uma largura diferente do resto da publicação. As formas triangulares recorrentes no decorrer do catálogo também fazem referências, nos seus três lados, aos três ciclos curatoriais. As opções estéticas e editoriais do catálogo também foram guiadas pelo objetivo de atração de um público jovem: “eles [curador e produtores] queriam no CCBB um público que podia estar frequentando o Cinemark”, argumenta Clara.

3.1.3. Modelo dos blocos temáticos: geração UFF

Um modelo que terá muitas ocorrências dentro da produção de catálogos do CCBB decorre da experiência de estudantes, egressos e professores da Universidade Federal Fluminense. Esse modelo de narrativa de catálogo, cuja especificidade é aninhar as descrições das obras (fichas técnicas) dentro de blocos temáticos, geralmente precedidos de um artigo, aparece pela primeira vez, dentro da produção do CCBB, no catálogo da mostra *Cinema Brasileiro. Anos 90: 9 Questões* (2001). A mostra, que propunha balanço da produção nacional dos anos 1990,

além da exibição de filmes era composta por um seminário, promovido em conjunto com o Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, “onde cada dia os blocos de filmes apresentados serão abordados, em pacotes temáticos, por críticos ou teóricos.” O catálogo, peça vista como “um iniciador do debate, ponto de referência ao curso da UFF” acompanha essa lógica.

Figura 61 – Miolo do catálogo da mostra *Cinema Brasileiro. Anos 90: 9 Questões* (2001).



Primeira coluna: abertura de seção e artigo. Segunda coluna: artigo e fichas técnicas dos filmes. O catálogo contém um levantamento completo da produção nacional dos anos 1990, mas exibição dos filmes obedece ao recorte proposto pela curadoria guiado pelas nove questões que interrogam essa produção – Como se constrói um país?; Como se [des]constrói um país?; Novos diretores: uma geração em trânsito?; O que há de novo no cinema novo?; Que história é essa?; O [cinema] brasileiro tem memória?; Temos local na aldeia global?; Hollywood, TV, publicidade: referência ou interferência?; O cinema popular acabou? Segundo a justificativa curatorial, “mais do que exibir os filmes, esta retrospectiva pretende retratar as empreitadas, as apostas, os anseios, os mitos criados, as esperanças frustradas, os sonhos realizados de uma década que começou e acabou com muitas dúvidas e quase nenhuma certeza. [...] observar até que ponto o cinema brasileiro ainda é uma tentativa de responder a determinadas questões que estão presentes desde os primórdios do cinema brasileiro.” Consoante com essa abordagem curatorial, a estrutura narrativa do catálogo é formada por blocos temáticos para cada uma das questões levantadas, cada um composto por um texto explicativo e pelas fichas técnicas dos filmes que serão exibidos em função dessa reflexão. O trabalho de design padroniza cada seção e as divide de maneira clara a fim de facilitar a navegação entre os temas levantados.

A partir desse catálogo, outras mostras basearão sua narrativa gráfico-editorial no formato dos blocos temáticos, notadamente as produções da produtora Imagem-Tempo de Eduardo Ades. A designer Clara Meliande também analisa, baseando-se em sua experiência no catálogo *Miragens do sertão* (2003), que neste modelo a estrutura do conteúdo relaciona-se

ao fato de a maioria dos envolvidos terem vínculo com a academia ou alguma revista crítica de cinema, como a revista eletrônica *Contracampo*, por exemplo. Nesses catálogos os autores não se limitam a especialistas de renome no assunto de maneira mais abrangente (que também marcam presença), mas abrem espaço para pesquisas mais novas e em andamento; para gente nova expressar seus conhecimentos e abordagens sobre cinema. É uma abordagem que expõem de maneira mais explícita o recorte curatorial e, por vezes, intensões pedagógicas. Conforme a observação do curador Eduardo Ades, adepto do modelo, é no projeto editorial do catálogo que se tem a possibilidade de explorar um olhar curatorial em uma retrospectiva completa, por exemplo. O texto de curadoria da mostra *Cinema Brasileiro. Anos 90: 9 Questões* também explicita essa ênfase no olhar curatorial desse modelo ao argumentar que, no final do catálogo, a filmografia completa da década em questão possibilita a reflexão sobre a potência de outros agrupamentos e vieses sobre a produção, além dos fornecidos na narrativa editorial do catálogo.

Outro aspecto relevante desse modelo é o destaque que se dá à catalogação das fichas técnicas ao deslocá-la do seu lugar habitual no final do catálogo. Eduardo Ades depõe que nos seus trabalhos sempre dava muita atenção às fichas técnicas e dispensava muito trabalho para que fossem as mais completas e corretas possíveis.⁷ Esse cuidado reflete uma valorização do cinema como artefato, do filme como obra concreta da nossa cultura, com seus créditos, momento histórico, tecnologias envolvidas. Como Heffner argumenta, garantir uma “bossa” na entrega dessa informação pode atrair a atenção de um leitor que normalmente poderia ver essa informação como algo “chato”, uma informação meramente técnica. É uma maneira de contextualizar melhor cada obra e não agrupar essas informações em um bloco final que pode ser simplesmente ignorado pelo leitor. Graficamente, o projeto subsidia-se a organização dos blocos temáticos, sua fácil leitura e entendimento, e ao devido destaque das informações das fichas técnicas aninhadas em cada seção.

⁷Ades relata que era muito grande o trabalho e tempo investido nessa pesquisa. Há sempre muitas divergências de informação nas fontes – Dicionário de Cinema Brasileiro, site Cinemateca, IMDB, internet de modo geral –; era necessária uma intensa verificação e definição de critérios (checar se o ano do filme refere-se ao ano de lançamento ou de produção, por exemplo). Nas mostras sobre fotografia que realizou, ainda optou por recolher informações técnicas e que requisitavam uma pesquisa mais aprofundada: assistente da câmera, laboratório, câmera, negativo.

Figura 61 – Miolo do catálogo da mostra *Miragens do sertão* (2003)



Abertura de seção e fichas técnicas dos filmes. No catálogo da mostra sobre as representações do sertão no cinema brasileiro, basicamente a mesma narrativa editorial de seu modelo antecessor *Cinema Brasileiro. Anos 90: 9 Questões* (2001). Além dos textos de apresentação e das seções temáticas, o catálogo contém na parte inicial ensaios sobre o tema do sertão nas artes plásticas, a música e teatro, já que a curadoria propõe um exame multidisciplinar sobre o tema. Além das aberturas de seções atendendo ao imperativo de boa navegação, a designer Clara Meliande relata que as seções temáticas foram desenhadas tendo como referência o layout da literatura de cordel, com áreas claras e escuras bem marcadas. Nas aberturas, a utilização de uma mesma foto em recortes variados decorre do problema usual de resolução baixa das imagens. Clara conta que resolveu tomar partido da limitação, utilizando cortes radicais nas imagens de maneira a conferir um dinamismo de layout. Os recortes também remetem à aridez do tema.

Figura 62 – Miolo do catálogo da mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010)





Bloco temático contendo: página de abertura, artigo, depoimentos (página cor) e fichas técnicas dos filmes. Inspirada no livro homônimo de Jean-Claude Bernardet, a mostra propõem uma antologia do documentário brasileiro moderno. A curadoria parte do livro de 1985 (reeditado em 2003 pela Companhia das Letras, com novos textos em apêndices) e o revisita: “É um humilde, mas bastante útil, temos certeza, *Cineastas e imagens revisited*. Ou melhor dizendo, um *Cineastas e imagens, a companion*.” (p.12). As seções nas quais as fichas técnicas se aninham partem dos capítulos do livro de Bernardet e se estendem para outros temas propostos pela curadoria. Cada seção é composta por página de abertura, um artigo atual explicando o tema, ficha técnica do filme acompanhada de um pequeno trecho do livro de Bernardet, e páginas em cor com depoimentos dos diretores dos filmes e imagens *still* ou *fac-símiles* de documentos correspondentes à obra. Eventualmente uma imagem ou documento se destaca na seção em fundo cinza. Além disso, o catálogo é composto por textos iniciais mais abrangentes e uma entrevista com Bernardet. O trabalho de design está a serviço da categorização desse conteúdo de distintas naturezas dentro de uma lógica fácil de ser apreendida pelo leitor, mas sem uma padronização excessiva a ponto de tornar o layout monótono.

Figura 63 – Miolo do catálogo da mostra *Cinema Brasileiro Anos 2000 – 10 Questões* (2011).



22 CINEMA BRASILEIRO Anos 2000, 10 questões



Temos na música os filmes sobre Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Caetano, Dina Croquette e Mamonas Assassinas. Os três últimos lidam com personagens de perfis caricóticos na morte (o dos primeiros a contá-gita e por doerizar, o terceiro em um acidente aéreo – todos com a trajetória interrompida na potência da vida) Já o documentário sobre Simonal, produzido por um de seus filhos, visa a limpar as manchas políticas de seu passado; tanto quanto, ou até mais que, a eternizar seu talento em uma narrativa de vida.

A música tem cumprido o papel de matéria-prima de uma discursividade em alguma medida nacionalista, no documentário sobretudo, que não apenas afirma a superlindade e a figura de um ídolo cultural brasileiro, mas também permite aos filmes lidar com o passado do país. Esse passado cultural, em diferentes aspectos, conecta arte e política. Por exemplo, filmes sobre o passado político, como *Olga* e *Zuzu Angel*, procuram alterar a cultura política desses filmes e misto das mulheres: Olga passa de uma burguesa revoltada com sua condição para a posição de soldado da revolução comunista, a combatente cada vez menos como uma mãe, presa, a espera de uma morte logo a frente; Zuzu Angel faz caminho contrário, da maternidade (infortunada) para o ponto de guerra, sem ruptura com sua classe (como Olga), mas em defesa dela (via seu filho) contra a ditadura militar nos anos 1960/70. Ao contrário de Olga, heróica, mecânica, com figurino de espartilho tomística genérica, Zuzu quer a volta ordena, a ditadura sem mudanças, não um confronto com ela.

De *Madame Satã*, o marginal homossexual negro e bom de briga da Lapa, no Rio dos anos

1930, a Henrikk Bolesen, o financiador de ditadura nos anos 1930, estrangeiro poderoso e de pelo-dado, temos dois polos distintos: o do poder do alto e o da margem. Temos ainda duas diferentes modalidades de olhar: para além de uma ser ficção, a partir de alguém que existiu, e outra ser documental, baseado na vida de um homem de um país. *Madame Satã* é uma celebração da reação do rebelde em nome de uma identidade sem negociação (Duro que quer para prazer e defesa. *Cidadão Bolesen* também partiu corpo (já tortura), mas pela perspectiva de fora, não de torturador ou torturado, mas de uma narração fílmica empilhada em rastreio fático e relações, bem a moda do cinema americano pop e televisivo. O protagonista, realidade em nosso cinema, é posto no mundo, não sem ironia, não sem ambiguidade, mas não apenas ele, assim como todo um sistema, temo a afirmado de um trabalho rebelde e o questionamento do entrançado conservador. Um reage com violência, o outro a tempera.

Cidadão Bolesen é incommum entre nós. Há uma cultura do olhar em progresso no cinema brasileiro contemporâneo (antes tão interessado nos personagens simbolizados em percurso) esse olhar dirige-se para uma afirmação da vida positiva dos personagens centrais, não importa o que fazem no filme, se trocam de lugar ou se tentam ser artistas, se cobram pelo erro ou se dedicam ao esporte. Todos os personagens são modelos de algo, símbolos de algo, umbraes de algo, mas, independentemente de qualquer outra aparência, eles são celebrados por viverem de certo modo, por terem certos talentos, mesmo que, em alguns casos, os talentos sejam caçados, com consequente desprazo (de filme e personagens). Eventualmente, termina-se com o ordenamento da vida.

Seriam esses personagens nossos heróis da última década? Seriam nossos modelos, nossas inspirações? Ou também podem ser alertas para nossas distorções? Cada vida narrada, transformada em uma história, contém um projeto de olhar: Serve a narração para expor alguns comportamentos e seus efeitos, há os vencedores (os reis), há o sobe e desce dos subvencidos (que se redimem ou se negregram onde ou quando) dos maritres que tombam (algo fora de moda), dos dentro da lei (em relação ao trabalho), revolucionários, negociadores, persistentes, subvencidos, pragmáticos, predestinados. O Herói da última década, se herói foi, vendeu essas características. Não são unidirecionais essas "qualidades", como não são homogêneas as funções sociais desses heróis: presidente, jogador, estilista, cantores, proposita, traficante (fábrica, churrasco, apartamento e por aí vai). Não são modelos, mas, da parte dos filmes, são compreensíveis ou exaltados.



24 CINEMA BRASILEIRO Anos 2000, 10 questões





2 FILHOS DE FRANCISCO
de Breno Silveira
(2005, 90 min)

Inventado pelo pai Francisco, Afonso e Emílio tornam-se músicos de sucesso no interior do Brasil, até um acidente interromper a carreira de Afonso. Anos mais tarde, Afonso volta a cantar sob o nome de Zuzu da Camargue, mas quando ele chega quando se junta ao irmão Afonso (já morto).

DIREÇÃO: Breno Silveira
PRODUÇÃO: Breno Silveira, Emanuel Camargo, Leonardo Monteiro de Barros, Luciano Camargo, Luiz Nicolson, Pedro Bourque de Hollanda, Pedro Guimarães e Emanuel Marques
FOTOGRAFIA: André e Carolina Kotcho
EDITORAÇÃO: Horita e Paulo Souza
MONTAGEM: Vicente Kubinsky
ELENCOS: Ângelo Antônio, Dina Paes, Claudio Moreira e Marcos Henriques

CIDADÃO BOLESEN
de Chaim Litvicki
(2005, 90 min)

O documentário revela as façanhas de Henning Albert Bolesen (1918-1971) presidente do Sincrográfico (uma das ditaduras, com a ditadura militar, apoiando os financiamentos da imprensa, indústria, e também sua participação na criação de Simonal) – Cidadão Bolesen, ex-vice de Pedro Fundador do Rio de Janeiro.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Chaim Litvicki
PRODUÇÃO: Chaim Litvicki e Pedro Abreg
FOTOGRAFIA: Clesion Valdi, André Carlos Abreg e Ricardo Ilobo
MONTAGEM: Pedro Abreg

MADAME SATÃ
de Karim Alnooz
(2005, 90 min)

Ranhold, amador, rebelde, homossexual, anti-autor, marginal, foi Francisco dos Santos reinou absoluto nos últimos dez anos carnosos do ano 1930, onde inventou sua própria mitologia, tornando-se "Madame Satã". A história se passa em 1930, momento em que o trabalho de tornar-se uma estrela do palco se transformava em realidade.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Karim Alnooz
PRODUÇÃO: Isabel Dreyfus, Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles, Marc Bauchamp, Donald R. Ramsaud, Vincent Marzari e Jaqueline Bernaud
FOTOGRAFIA: Walter Carvalho
MONTAGEM: Isabela Monteiro de Castro
ELENCOS: Lázaro Ramos, Marília Carreira Ribeiro, Bauraque e Felipe Marques

MEU NOME NÃO É JOHNNY
de Mauro Lima
(2005, 86 min)

Assim curioso que, nos anos 1930, ingressa no tráfico. Sem ser um novo violador, usando quase exclusivamente seu poder de influência para impedir não ser condenado. Depois das drogas no Zuzu, Luiz do Rio, esse movimento de quadrilha de tornar-se uma estrela do palco se transformava em realidade.

DIREÇÃO: Mauro Lima
PRODUÇÃO: Mariana Leão
ROTEIRO: Mauro Lima e Mariana Leão
FOTOGRAFIA: Eli Burtn
MONTAGEM: Marcelo Moraes
ELENCOS: Tullio Melillo, Cléo Pires, Julia Lemmert e Flávio Bauraque

SIMONAL – NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI
de Mauro Lima, Wilkai Langer e Calvito Leal
(2004, 86 min)

História do sucesso e queda de Simonal, cantor que conseguiu status de estrela de trabalho livre que no Brasil não era reservado para artistas negros. Um incidente nunca esclarecido, envolvendo agentes do ODS e um e-empregado para o lançamento de um disco pelo qual Simonal se negregram.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Claudio Moraes, Wilkai Langer e Calvito Leal
PRODUÇÃO: Maurício G. Barretto, Rodrigo Lacer e Carlos Palma
FOTOGRAFIA: Gustavo Hasiba
MONTAGEM: Pedro Duran e Karen Akerman

Bloco temático. Com a mesma estrutura da mostra antecessora (*Cinema Brasileiro. Anos 90: 9 Questões*), o evento interroga, dessa vez, o cinema brasileiro da década de 2000. Novamente os curadores argumentam sobre a intenção de não totalizar sua reflexão sobre a década, mas propor caminhos de reflexão, o que aponta para a pertinência da utilização de recursos de design de informação. A curadoria propõe um mapeamento e não uma narrativa fechada sobre o tema que aborda. Segundo a curadoria, “o sentimento dominante talvez seja de uma certa indefinição, fruto de um sufocamento pelo excesso – talvez sintomático destes tempos de internet, de informação multiplicada, espalhada, muitas vezes indistinta. [...]” (p. 10-13) e fruto também da renovação e expansão da crítica, das escolas de cinema e curso se pós-graduação na área. Portanto levantar dez questões sobre a produção, segundo Marcelo Sodré é também um meio de agrupar os filmes sob a mesma ótica. O designer da Amatraca explica que o projeto é simples e colorido; a ideia principal era indicar os caminhos variados que a produção cinematográfica brasileira tece nessa década e cada conjunto de filmes é uma “parada”. Optaram por usar cores para diferenciar os caminhos e, segundo Marcelo, acabou parecendo um mapa de metro. Em uma análise posterior do trabalho, julga também que o design ficou com uma estética “pop”, que não foi deliberada, mas que avalia como consistente em relação ao perfil da mostra e da produção da época, com muitos filmes *blockbusters* para os padrões brasileiros.

3.1.4 Narrativas gráfico-editoriais fora dos padrões

Se os modelos vistos até aqui, primam pela categorização das informações e boa sinalização dos diferentes tipos de conteúdo do catálogo, os exemplares que se destacam por uma não obediência ao padrão de narrativa gráfico-editorial, pelo contrário, destacam mais a expressividade gráfica do que a fácil legibilidade. Alguns casos até apresentam conteúdo gráfico bastante usual, mas seu ordenamento e tratamento gráfico dissolvem essa organização

chamando mais atenção para o discurso de design. É significativo que essas abordagens apareçam em mostras sobre cineastas do cinema moderno e não do cinema clássico narrativo.

Figura 64 – Miolo do catálogo da mostra *Glauber Rocha: um leão ao meio-dia* (1994)



O texto institucional da mostra explica sua pretensão, não de dar conta do legado de Glauber Rocha, mas de “criar um ambiente adequado para que ecoe, ainda fresca e anunciadora, a voz de Glauber.” Foi baseado literalmente na maneira do cineasta falar que a designer Vera Bernardes

pensou as colunas de texto que compõe o catálogo, usando para marcar as mudanças de parágrafo um símbolo não alfabético. Conforme a explicação da designer “a mancha de texto sem pausa e entrada de parágrafo alude à forma embolada, sem pausa, que ia emendando uma coisa na outra, da fala de Glauber.” Da mesma maneira, as faixas no topo das páginas com trechos de depoimentos de Glauber que percorrem em sequência parte do catálogo fazem uma citação à verborragia do cineasta e, ao mesmo tempo, promovem uma sutura entre essas páginas da publicação. Conforme visto no capítulo 1, as colunas estreitas de texto remetem também ao gesto de olhar um pedaço de película na moviola. As margens radicais, no limite do topo e base das páginas, auxiliam a criar essa tensão discursiva. O catálogo bilíngue é composto pelos textos de apresentação preliminares, uma biografia, três artigos, a programação do evento (composto pela mostra de cinema e também por uma exposição dos desenhos de Glauber) e páginas dedicadas à reprodução de desenhos e fotogramas dos filmes. Contudo as seções não são claramente distintas, mas compostas em uma grid solta, com cada dupla de página diagramada de maneira única. Vera Bernardes descreve a passagem das páginas como a fruição de um filme. De abertura, apenas a dupla de páginas iniciais com uma imagem do filme *Deus e o diabo na terra do sol* para informar imediatamente o mote da mostra (os 30 anos do filme) e outra dupla semelhante para separar a parte em língua inglesa. Nas páginas dedicadas às imagens, a designer conta que colocou as imagens dos fotogramas para “contracenar” com os desenhos relacionados. Em função da limitação orçamentária quase todo catálogo é impresso apenas em preto, com apenas uma entrada de quatro cores: a página dupla do centro (que possibilitou mais duas imagens cores, mas usadas de maneira discreta). Vera defende que o contraste desta página dupla colorida também remete a uma fruição discursiva impactante à moda de Glauber

Figura 65 – Miolo do catálogo da mostra *Festival Jodorowski* (2007)



Foi o primeiro catálogo de mostra de cinema da Amatraca. Os designers do estúdio já conheciam a produção de quadrinhos de Jodorowski e no contato com a mostra descobriram que era um artista multimídia, que fazia cinema, resgatou e redesenhou um baralho de Tarô, trabalhava com curas xamânicas. Marcelo Sodré relata que queriam fazer algo à altura do artista: “que fosse múltiplo, variado, meio maluco no bom sentido, que tivesse impacto no leitor, que de alguma forma possibilitasse que interagisse com a peça, que tivesse surpresas no percurso. Queríamos ser um pouco Jodorowski... à nossa maneira”. O designer conta que, com esse intuito, optaram por tratar cada texto do conteúdo, de natureza bem variada – carta, entrevista, ensaio depoimento –, de maneira a empregar um tom de voz próprio para cada. O catálogo não tem *grid* regular, tamanho de coluna ou entrelinha fixa e utiliza diferentes tipografias no decorrer da publicação. Designer e curador afirmam a troca e colaboração mútua no projeto editorial.

Figura 66 – Miolo do catálogo *Estratégia do sonho. O primeiro cinema de Bertolucci* (2008)



A mostra propõe um recorte na obra de Bertolucci, abordando os filmes dos anos 1960 e 1970, contemporâneos aos cinemas novos. Segundo a justificativa institucional, trata-se também de “resgatar o diálogo que havia entre a Europa – especialmente Itália – e os cineastas brasileiros de sua geração, igualmente envolvidos na construção de uma nova identidade para o cinema mundial” (p.1) O catálogo, todo baseado, segundo o curador Joel Pizzini, na dimensão afetiva envolvida nesse diálogo, é composta por depoimentos, além dos textos de apresentação, seção de catalogação dos filmes, uma entrevista com o diretor e a filmografia. Na orelha, a reprodução de um e-mail de Bertolucci ao curador, felicitando a mostra e desculpando-se por não poder estar presente já anuncia a dimensão pessoal da narrativa editorial. O designer Marcelo Sodré (Amatraca) conta que o conteúdo era bem fragmentado e houve um trabalho muito próximo aos coordenadores editoriais, Joel Pizzini e Vera Haddad, para dar ritmo à leitura, mas mantendo-a livre. A estética geral, segundo o designer, relaciona-se menos à obra o diretor e mais à ideia da curadoria exposta no título. Marcelo explica que havia uma contraposição proposta por Pizzini entre a primeira fase do cinema do Bertolucci – poética, artística – à uma produção atual do cinema em geral, que Pizzini chama de “cinema de resultados”, voltada ao retorno financeiro e de público. Neste sentido, se havia alguma estratégia no cinema de Bertolucci dessa época era a “estratégia do sonho”. A tentativa dos designers da Amatraca foi ilustrar esse conflito inerente dos dois conceitos: estratégia com algo calculado e premeditado, sonho como algo incontrolável, fruto inconsciente da mente humana. Assim graficamente a expressão se coloca na tensão da estratégia pensada como algo rígido em um grid, e o sonho como sua desconstrução.

3.1.5 Narrativas gráficas que simulam narrativas cinematográficas

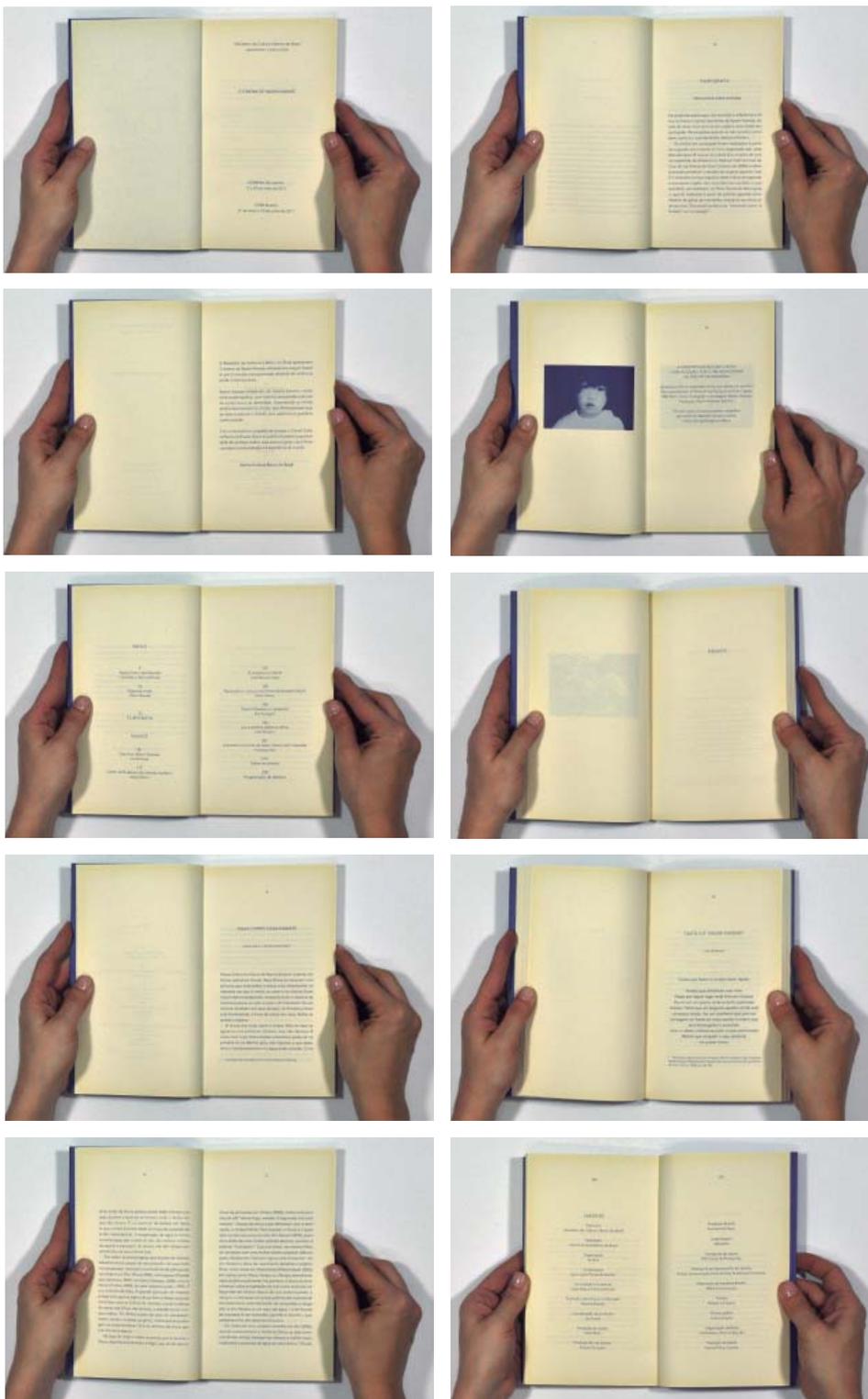
As narrativas gráfico-editoriais podem ser projetadas com intenção de emular em forma de livro a linguagem narrativa cinematográfica colocada em pauta pelo evento que motiva o catálogo. Ainda que de maneira bastante sintética, é dessa maneira que se coloca a abordagem gráfica de dois trabalhos de Joana Amador, embora editorialmente o conteúdo não fuja aos padrões. A maneira como a designer propõe as ligações entre as seções remete a características estéticas e narrativas dos cineastas abordados. Apesar da própria designer falar da submissão do projeto gráfico à estrutura editorial, seu trabalho levanta a questão de que há sempre muita potência discursiva na atuação do projetista gráfico mesmo em propostas editoriais padronizadas.

Figura 67 – Miolo do catálogo da mostra *Douglas Sirk. O príncipe do melodrama* (2012).



Coluna à esquerda: guardas, folha de rosto e colofão. Coluna à direita: abertura para artigo. A designer Joana Amador conta que os curadores queriam explorar a época áurea do cinema e de um gênero onde cada cena era pensada para ser bela em um catálogo glamouroso, que não fosse tímido. Devido às restrições orçamentárias, esse requinte não é explorado nas características do material, mas no seu tratamento gráfico-narrativo rebuscado, a despeito de uma estrutura editorial bastante simples (modelo básico com maior número de artigos). O catálogo se inicia e se encerra com guardas buscando reproduzir a sensação da espectralidade dos filmes da época, com salas de cinema encortinadas. A utilização de páginas de abertura faz referência ao uso de cartelas nos filmes. O exagero nessas introduções remete à retórica do excesso e narrativa cheia de meandros do melodrama. De resto, tipografias e vinhetas bebem do repertório de design da época.

Figura 68 – Miolo do catálogo da mostra *O cinema de Naomi Kawase* (2011)



Primeira coluna: folha de rosto, apresentação do CCBB, índice, abertura do texto de curadoria, texto de curadoria. Segunda coluna: abertura das fichas técnicas dos filmes, dupla de ficha técnica de filme, abertura da seção de ensaios, página de ensaio, créditos.

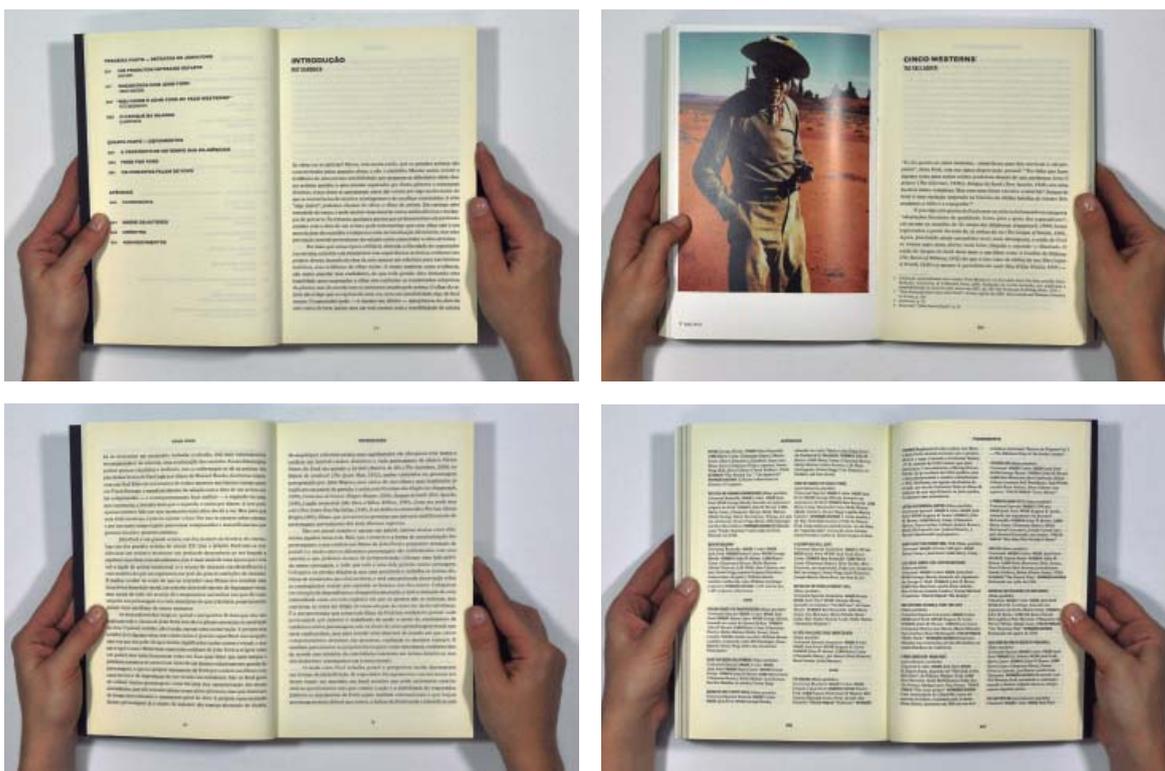
Se as aberturas das seções do catálogo de *Douglas Sirk* são muito rebuscadas, o oposto ocorre no miolo do catálogo da mostra sobre Naomi Kawase, também projetado por Joana Amador e igualmente de estrutura editorial básica. Baseado na retórica da cineasta, a mancha de texto em uma qualidade leve, delicada e “feminina”. As separações das seções não são marcadas, remetendo às fronteiras fluidas da obra da cineasta onde gêneros se misturam.

3.1.6 Narrativas de livros tradicionais

Segundo Hernani Heffner, uma tendência mais contemporânea de catálogos, de 2010 para cá, vem com as grandes mostras de retrospectivas completas do CCBB, *Hitchcock*, *John Ford*, *Fritz Lang*, etc., que conferem uma aura ao autor. Heffner defende que nessas abordagens o catálogo tem que fazer jus a essa importância e isso pode ser uma armadilha, porque acaba privilegiando editorialmente uma produção intelectual, em geral com pendor mais acadêmico ou de uma crítica mais estabelecida, e inibindo a proposição de um olhar novo ou de uma intervenção mais criativa sobre o objeto. A tendência do design dos catálogos, por conseguinte, foi a de se aproximar do livro, até para conferir uma aparência condizente a de um conteúdo intelectual já formado e consagrado. “Quando é um livro, você pensa: isso é sério!”

De fato, o volume das publicações foram crescendo progressivamente e ganhando contornos de obras de referências sobre os autores. Nesses catálogos, em função do volume, orçamento disponível e conteúdo, majoritariamente textual e composto de artigos, o aspecto material e visual aproximou-se do livro tradicional. Nesses publicações a aplicação de um conceito pertinente à mostra em geral aplica-se na tipografia e conformação da mancha de texto. O fluxo de leitura corre em uma narrativa tradicional de livros de forte conteúdo textual. O uso de imagens em geral fica restrito a um caderno de quatro cores em papel couché, o que torna a produção mais viável em função do grande volume de texto. As imagens nesse modelo usualmente são utilizadas com função objetivamente referencial.

Figura 69 – Miolo do catálogo da mostra *John Ford* (2010)



Coluna à esquerda: artigo. Coluna à direita: final do caderno de imagens e fichas técnicas dos filmes. Heffner considera esse catálogo um marco absoluto, talvez um dos mais importantes que tenham sido feitos em um CCBB. Foi um dos primeiros a basear seu conteúdo na tradução de textos clássicos em língua estrangeira para o português, atendendo, conforme Nagime aponta a uma deficiência no mercado editorial da área de cinema. A fonte, pesada, utilizada de maneira sóbria remete ao faroeste, gênero por qual John Ford ficou célebre. O caderno de imagens rompe o conteúdo textual. No final do volume as fichas técnicas seguem em sequência, sem destacar-se visualmente do restante do conteúdo textual.

Figura 70 – Miolo do catálogo *Oscar Micheaux. O cinema negro e a segregação racial* (2013)



Primeira coluna: artigo. Segunda coluna: caderno de imagem e fichas técnicas. O designer Ricardo J. Souza (Pantalones), responsável pela parte editorial, explica que como a identidade visual da mostra projetada pelos parceiros partia do repertório iconográfico de cartazes de época, ele optou por trabalhar também com publicações de época no projeto gráfico editorial: a fonte, os fios e a conformação das notas de fim de capítulo bebem de um repertório *art deco*.

Figura 71 – Miolo do catálogo da mostra *Dziga Vertov* (2005)



A novidade desse catálogo é a versão inglês na orientação oposta à versão em português. Para além da diferenciação inusitada das versões, essa opção de design, também presente em outros materiais da mostra, permite interpretá-la como um comentário ao cinema heterodoxo do grupo de cineastas em um material editorial basicamente textual. Conforme o texto curatorial: “Vistas

em retrospecto essas experiências [do grupo] são ainda consideradas revolucionárias em todos os sentidos. Acrescentaram inovações à linguagem cinematográfica que, anos depois, viria a sofrer profundas mudanças a partir dos meios eletrônicos.”

Figura 72 – Miolo do catálogo da mostra *Leon Hirszman. É bom falar! Mostra Léon de Ouro* (1994)



O catálogo de Ana Luísa Escorel tem dois fluxos de texto paralelos. Nas páginas ímpares, o texto principal segue em uma coluna; nas pares, eventualmente textos de época – ideias do cineasta publicadas em jornais e periódico nacionais e estrangeiros – aparecem diferenciados em duas ou três colunas e tipografia distinta. A narrativa editorial, tal qual em uma montagem de cinema, dá duas dimensões temporais na articulação de cada dupla de página.

3.1.7 Narrativas com ênfase no uso de imagens

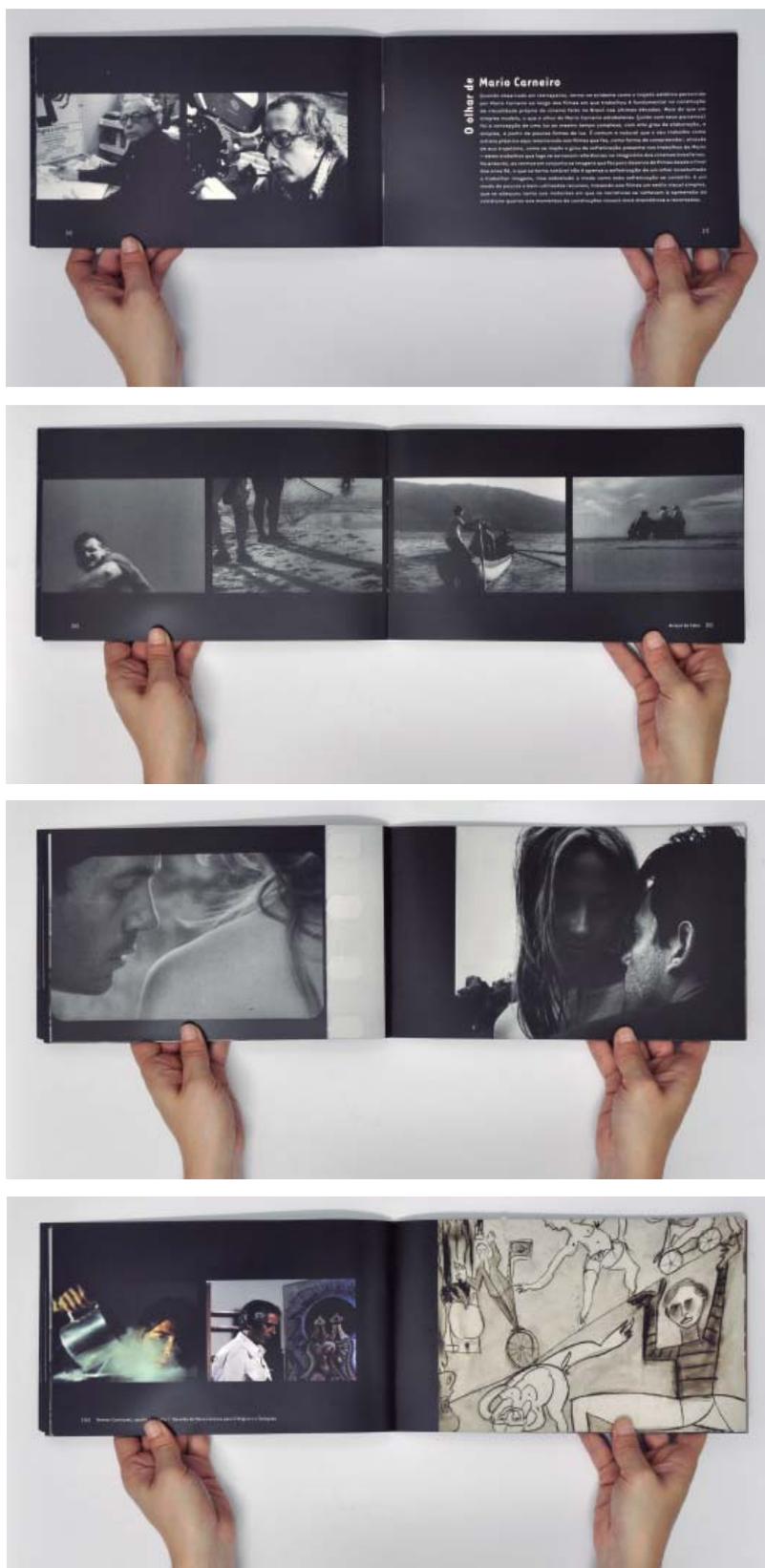
As imagens costumam ser um problema de produção para os catálogos. Em geral espera-se na parte de catalogação que uma imagem de cada filme ilustre o filme correspondente à ficha técnica. Lidando com a dificuldade de obter todas essas imagens em boa e igual qualidade de resolução, os designers apontam para diferentes soluções, como veremos na seção seguinte. Além disso, alguns catálogos investem em mais conteúdo visual. Os catálogos da Zípper Produções costumam ser recheados de imagens em bom tamanho, sangrando as páginas. A produtora executiva Alessandra Castañeda, que geralmente trabalha em parceria com a produtora, explica que em grande parte essa utilização de imagem é facilitada em mostras que acessam um acervo iconográfico organizado. O custo é sempre considerável e esses catálogos em geral são menos volumosos, com menos textos (além de outras manobras financeiras da produção que podem estar envolvidas nessa alocação de recursos). Na maior parte das vezes o uso de imagens não chega a configurar uma narrativa propriamente original dentro desse conjunto; tem um caráter mais ilustrativo, com algumas poucas exceções (como os catálogos da seção 2.1.5)

Figura 73 – Miolo do catálogo da mostra *Filmes liberam a cabeça*. R.W. Fassbinder (2009).



O catálogo ricamente ilustrado não foge aos padrões editoriais da produção do CCBB, mas as numerosas imagens em sangra garantem uma fruição prazerosa ao leitor e fã do cineasta.

Figura 74 – Miolo do catálogo da mostra *Homenagem à Mario Carneiro* (2007)



No catálogo sobre o diretor de fotografia e artista plástico, o formato paisagem bem acentuado foi escolhido para abrigar e destacar imagens das suas obras, conforme aponta Clara Meliande. A opção por usar um *background* preto, segundo a designer, atende a intenção de destacar as imagens e dar “um clima de cinema, de imagens vistas no escuro”. A sequência das imagens foi elaborada em conjunto com a equipe de curadoria.

Figura 75 – Miolo do catálogo da mostra *Retrospectiva Cinematográfica Maristela* (2011)



Embora o catálogo não seja tão ilustrado por imagens como os outros exemplos, a seção “Maristela em imagens” recebe um tratamento que se destaca nessa produção: abordando as fases de confecção de um filme, a sequência da seção de imagens percorre temporalmente, na passagem das páginas, desde as filmagens da produtora paulista até a estreia do filme (títulos: Filmagens em externas; Filmagem em estúdio; Luz, câmera e som; Estréia)

3.1.8 Modelos documentais

Alguns catálogos, ricamente ilustrados, tiram partido do material de arquivo levantado pela pesquisa gerando uma narrativa gráfico-editorial de cunho documental. Estas abordagens investem na função de resgate da memória de um repertório cinematográfico e ao expor o registro da pesquisa em imagens e fac-símiles – documentos, roteiros, bilhetes, fotografias *still* dos filmes ou pessoais – inserem o leitor nos bastidores da feitura da mostra. Estes catálogos exibem o trabalho de prospecção, às vezes de “arqueologia”, segundo Joel Pizzini, que se faz para produzir uma mostra de cinema.

Clara Meliande, a partir do seu projeto para o catálogo para a mostra *Retrospectiva Julio Bressane: cinema inocente* (2002), avalia que o mote para a adoção desta abordagem documental relaciona-se é ao desconhecimento da obra de Bressane naquele momento. O foco da mostra era fazer um resgate⁸ e essa abordagem contaminou o catálogo. Como o diretor não era prestigiado naquela época, parte de sua obra estava em péssima condição de preservação, alguns filmes perdidos ou espalhados (não reunidos no acervo de uma cinemateca, por exemplo). A mostra exigiu, portanto, uma pesquisa intensa, recorrendo, para além dos acervos das cinematecas, aos acervos pessoais do próprio diretor e de outras pessoas envolvidas com a obra.

Uma decorrência deste processo, segundo Clara, era a entrega do material em estado muito bruto. A foto da capa, por exemplo, era um contato de fotografia 3x4 marcado que o curador encontrou no meio do arquivo. A qualidade do material esbarrava em questões técnicas de impressão, mas a partir da ideia de adotar um partido documental para o catálogo, estas “falhas” – baixa resolução, desgaste, marcas – foram incorporadas no projeto, dando coerência à narrativa e também remetendo à estética marginal da obra do diretor.

Clara recorda que o projeto foi considerado um catálogo diferenciado e que o próprio CCBB o indicava como modelo. Contudo, a adoção dessa narrativa gráfico-editorial não é frequente, embora alguns catálogos incorporem imagens de documentação pontualmente em seus miolos.

⁸ Heffner arrisca que essa foi a mostra que mais produziu cópias novas de filmes na história do CCBB.

Figura 76 – Miolo do catálogo da mostra *Retrospectiva Julio Bressane: cinema inocente* (2002)



No projeto desenvolvido por Clara Meliande e Tânia Grilo, a narrativa se desenvolve a partir de uma estrutura bem marcada na entrevista com o diretor e a parte das fichas dos filmes tem um grid mínimo, com padronização de margem e algumas posições para o título do filme. Além de permitir o livre uso do material de arquivo, essa liberdade no layout buscava refletir a liberdade dos filmes de Bressane. Segundo Clara, cada página foi projetada para ter uma “personalidade” relacionada ao filme. A diferenciação entre as páginas e a utilização do material aspirava também estimular o espectador da mostra em relação a uma obra bastante desconhecida. A designer aponta que as páginas ficaram irregulares em sua proposta de remeter ao filme, em razão da irregularidade de informações sobre os filmes. Não havia tempo hábil para assistir toda a obra do diretor, inclusive porque tinha filme sendo restaurado.

Figura 77 – Miolo do catálogo da mostra *David Neves: Muito prazer!* (2002)





Conforme o texto de curadoria: “o catálogo foi dedicado totalmente a David: suas declarações, sua imagem, seus filmes. O retrospecto de sua vida e obra foi articulado a partir de documentos pessoais e seus próprios depoimentos e observações.” A estrutura editorial é organizada em três seções: “Álbum de Família”, “Filmografia” e “Declarações e entrevistas”. Prioritariamente imagética e com vasto uso de material de arquivo pessoal e íntimo, a narrativa gráfico-editorial do catálogo é um resgate afetivo aos vestígios da obra de David Neves.

3.2 Catalogação: fichas técnicas dos filmes exibidos na mostra

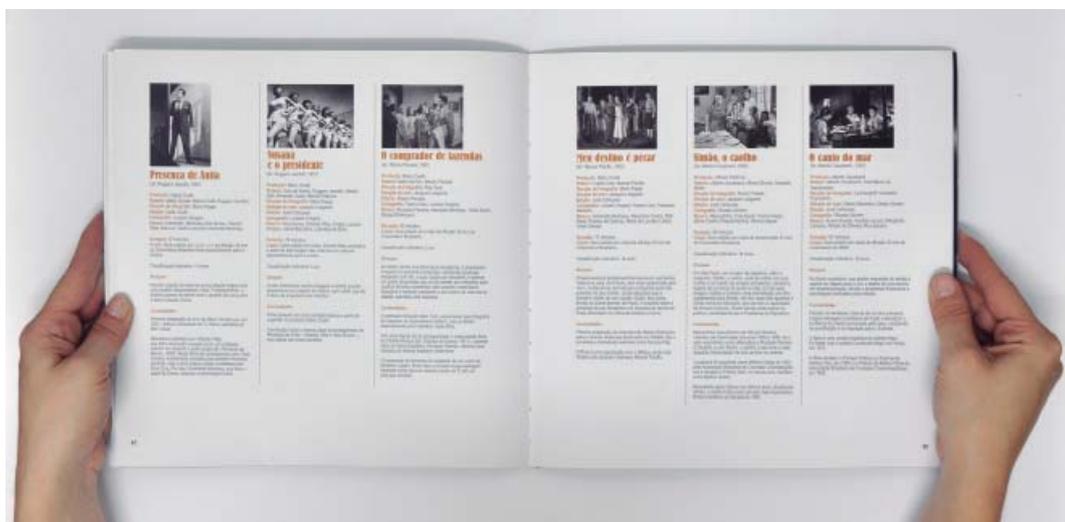
A catalogação das fichas técnicas dos filmes exibidos nas mostras de cinema é o elemento singular das publicações em estudo. Na maior parte das vezes, fica alocada no final do volume, após todas as apresentações e análises sobre os temas pertinentes à mostra. Eventualmente, ganham destaque sendo localizadas no começo do catálogo, logo após os textos preliminares obrigatórios (folha de rosto, apresentação institucional), como no caso dos catálogos das mostras *O cinema de Naomi Kawase* (2011), *O cinema de Pedro Costa* (2010), *Straub-Huillet* (2012). Outras vezes, conforme visto nos modelos relacionados à produção de egressos da UFF, as fichas técnicas vêm relacionadas a blocos temáticos, conforme um filtro curatorial mais apurado sobre as obras. O modelo padrão de ficha técnica é composto por: título; dados básicos sobre a obra como ano de lançamento no cinema, país de produção, suporte original; a ficha técnica propriamente dita; sinopse e geralmente uma fotografia correspondente a um plano do filme. A ficha técnica propriamente dita pode ser mais ou menos detalhada. Geralmente as funções presentes são: direção, roteiro, produção, direção de fotografia e montagem. Mostras dedicadas a técnicos podem se estender nas funções relativas à área. Incrementos como procedência da cópia exibida, trechos de depoimentos sobre o filme, pequenas curiosidades, cartazes dos filmes podem ser acrescentados dando valor diferenciado a essa catalogação. As imagens que acompanham as fichas técnicas dos filmes muitas vezes são referenciais; outras vezes são trabalhadas de maneira a dar maior expressividade à essa parte do catálogo. Problemas relacionados à padronização dessas imagens são frequentes em função da diferença de qualidade entre elas e da inexistência de exemplares referentes a determinadas obras.

Figura 78 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema* (2007)



Modelo corriqueiro de ficha técnica e de diagramação “neutra”, contém foto referencial do filme, título, dados elementares, sinopse, ficha técnica e, como extra, uma vez que trata de uma homenagem ao compositor, as músicas de Braguinha presentes no filme. Outro destaque é a informação “filme perdido”. Nesse contexto, as fotos ganham destaque, por referenciais que sejam, por seu valor de documento, da mesma maneira como a inexistência delas ganha valor discursivo.

Figura 79 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Retrospectiva Cinematográfica Maristela* (2011)



De maneira mais econômica do que o usual, as fichas técnicas de três obras são dispostas em colunas a cada página. Além das informações básicas, informações sobre a cópia que será exibida (suporte e procedência) e curiosidades. Esse tipo de diagramação é bastante usual em catálogos de festivais de cinema em razão da quantidade de filmes exibidos.

Figura 80 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Por ti América. Tão perto, tão longe* (2005)

A mostra sobre a produção audiovisual latino-americana da época, propõe, segundo o texto institucional, traçar correspondências entre “experiências diferentes e que nos unem na nossa singularidade” e aborda o cinema “como um atalho para diminuir a distância que nos separa de nossos vizinhos latino-americanos.” As imagens correspondentes aos filmes nas fichas técnicas são recortadas livremente fora dos padrões ortogonais usuais e provocam ligações gráficas entre um filme e outro dispostos nas páginas duplas.

Figura 81 – Fichas técnicas do catálogo *Novos rumos. A reinvenção do road movie* (2005)



Grafismos, variações de coluna e de layout dão dinamismo às fichas técnicas e permitem incorporar a diferença de resolução das imagens disponíveis

Figura 82 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Nossa gente de rua – Filmes, vídeos e debates sobre moradores em situação de rua* (2004)



Basicamente composto pelas fichas técnicas, o catálogo as aborda como “painéis” para cada filme. O designer Daniel Trench defende que o projeto cria, ao mesmo tempo, uma fusão e uma fricção na relação entre texto e imagem, mas sem chegar a comprometer a legibilidade. O desenho é feito página a página: a hierarquia tipográfica das informações é padronizada, mas a ocupação do espaço é variável e pautada pela imagem. No catálogo, as fichas dos filmes exibidos em película são apresentadas separadamente das dos filmes exibidos em vídeo. Esta divisão de suportes é bastante usual. Os vídeos, menos prestigiados como suporte de exibição, são igualmente menos destacados nos catálogos: suas fichas são compostas aos pares em cada página; os filmes exibidos em película, por sua vez, ocupam uma dupla de páginas.

Figura 83 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Cinema marginal e suas fronteiras* (2002)



Trabalhado página a página com referências iconográficas das obras catalogadas, as fichas técnicas fazem um comentário sobre cada filme, dão dinamismo para a publicação e em um design de colagem de referências remetem à linguagem do cinema marginal.

Figura 84 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Hitchcock* (2010)



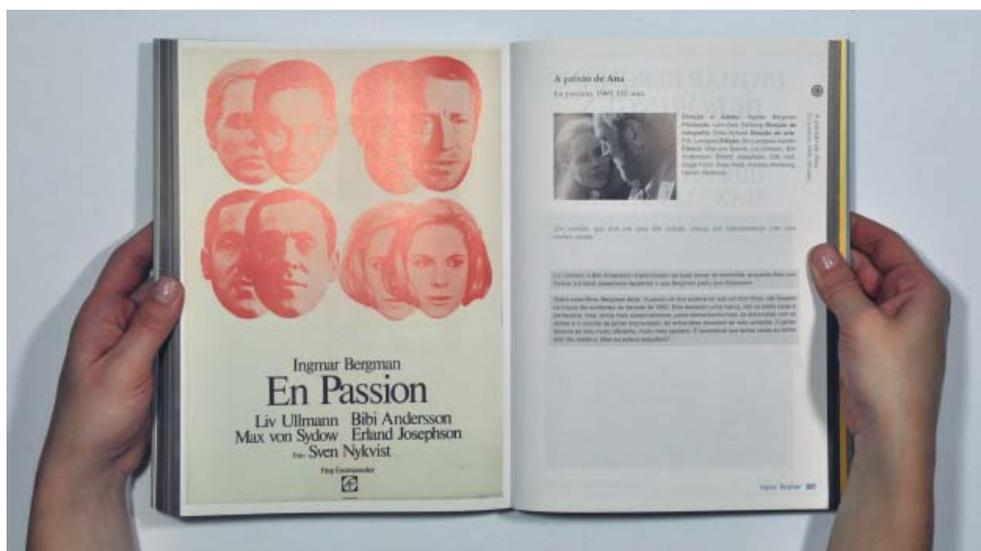
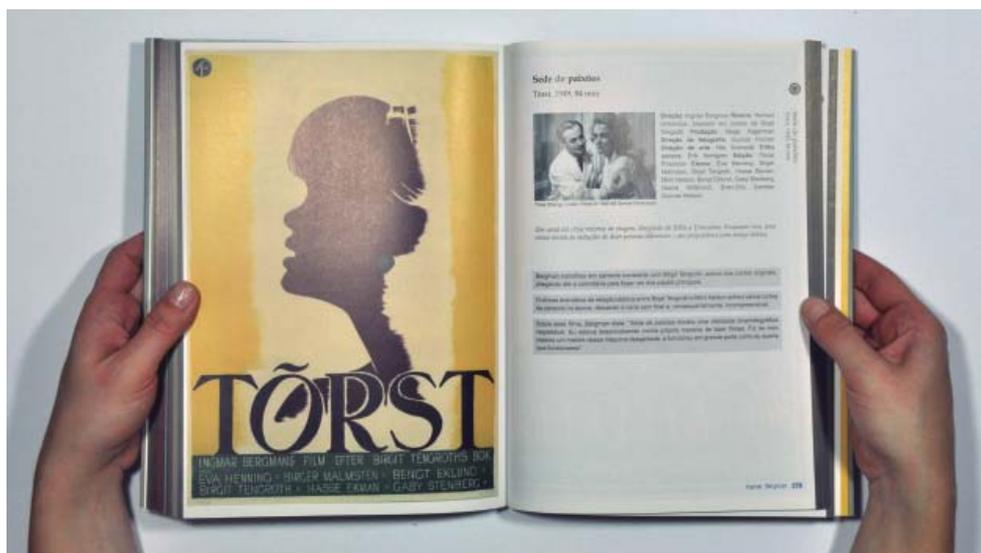
A brincadeira com a lupa e o recorte nas imagens remetendo a um enquadramento pela janela remete ao *voyeurismo* de Hitchcock.

Figura 85 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Blaxploitation* (2011)



O destaque não corriqueiro para o ano das obras, destaca a ordem cronológica em que aparecem as fichas técnicas exibidas em páginas duplas. A aparência é extravagante e colorida como o repertório iconográfico do movimento cinematográfico em questão e endossando a estética “say it loud”, tratada no texto de curadoria como uma arma de resistência racial neste cinema. Além das informações padrão, uma minibiografia do diretor e ênfase nas imagens em sangra nas páginas pares.

Figura 86 – Fichas técnicas do catálogo da mostra *Ingmar Bergman* (2011)



As fichas dispostas em páginas duplas destacam-se pelos cartazes de todos os filmes do diretor expostos na página par. Em função da dificuldade de se obter tal material e em ótima resolução, essa parte do catálogo impressiona o conhecedor da produção do CCBB. A produtora executiva Alessandra Castañeda conta que a opção foi bastante onerosa para o catálogo e houve muitas dúvidas antes de adquirir os direitos das imagens, contudo, a seria um desperdício não aproveitar o acervo do diretor tão bem organizado na Foundation. A produtora e o designer Daniel Real relatam que essa parte do catálogo foi recebida com entusiasmo pelo público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A configuração visual e material dos catálogos de mostras de cinema do CCBB-RJ é tributária, em grande parte, conforme visto na leitura proposta por este trabalho, das dinâmicas sociais que os proporcionam. A história dos centros culturais e sua natureza, os mecanismos de fomento à cultura no qual se apoiam, os processos de trabalho a eles relacionados (orçamentos, prazos, redes de contato, processos de trabalho) e a importância conferida a este artefato por um grupo social dentro de uma trajetória de valorização do repertório cinematográfico forma uma primeira camada de leitura sobre os discursos destes objetos, conforme visto no capítulo 1.

As identidades visuais presentes nas capas destes catálogos são vistas sob o agenciamento curatorial dos temas das mostras – retrospectivas e temáticas, temas brasileiros e cinematografias estrangeiras, retrospectivas de cineastas visto como *autor* e retrospectivas de técnico-artistas, etc. Este agenciamento se coloca em uma disputa entre as políticas de seleção da instituição em questão e as abordagens das produtoras culturais. É decisivo neste aspecto o papel dos centros culturais, a um só tempo, como espaços alternativos de difusão cinematográfica de filmes de repertório e como espaços destinados à ação de marketing cultural das instituições patrocinadoras. A tradução do designer dos temas e cinematografias particulares a cada projeto também se inserem nesta disputa dos eixos curatoriais em jogo nesta produção.

As narrativas gráfico-editoriais dos miolos dos catálogos de mostras de cinema do CCBB-RJ, por fim, além das questões já levantadas nos capítulos anteriores, devem muito de seu aspecto aos processos de trabalho entre designers e curadores/editores do catálogo (com maior ou menor grau de participação dos designers) e dos modelos editoriais gerados na trajetória desta produção. A princípio os catálogos atendem à função básica de catalogação das obras exibidas no evento, mas as narrativas irão se desdobrar nesta trajetória apontando para outros caminhos e discursos gráfico-editoriais.

Em suma, como cultura material, o design destes artefatos se inserem na dinâmica sociocultural e condições de produção que os tornam possíveis e no circuito dos discursos gerados em seu entorno. Nestes projetos também se coloca a possibilidade de conexão entre os repertórios visuais das cinematografias tratadas e sua tradução em forma de design. Contudo estas conexões são tratadas pelo viés singular de cada projeto. Conforme já apontado na introdução desta pesquisa, houve uma tentativa de estabelecer uma conexão entre as áreas como um aporte teórico que, porém, não se mostrou suficientemente representativo para abordar a produção em estudo. Como forma de contribuição para pensar as possibilidades de relação entre as áreas, contudo, mantemos essa discussão, que segue na sequência, dentro com escopo deste trabalho.

Repertório e modos de enunciação em design e cinema: relações dentro da historiografia das áreas

Um ponto de confluência possível entre as áreas do cinema e do design é a maneira como pode ser trabalhada e pensada a questão da enunciação dentro de suas historiografias. Dentro dessa leitura da trajetória dos campos em questão, uma polaridade comumente se impõe. De um lado, o volume da voz do designer ou do cineasta é alto e claro; sua ação discursiva é evidente. No outro extremo, sua presença não se coloca em pauta; a forma parece dada, “natural”. Essa dicotomia enunciação *versus* invisibilidade nas duas áreas interseccionam na história. É também uma questão que está totalmente entremeada na construção dos repertórios de linguagem abordados.

A problematização da questão da transparência nas duas áreas é tratada aqui pela leitura que os campos fizeram da teoria da desconstrução de Derrida. Estas leituras são carregadas de conotações ideológicas e serviram em grande parte para justificar as abordagens do cinema moderno perante o cinema clássico e do design pós-moderno diante do design moderno. É importante frisar que elas não levam a teoria de Derrida até as últimas consequências, mas a arregimentam como estratégia de ataque ao discurso da transparência em cada área. É seguindo os passos dessa recepção da teoria em cada campo – como um discurso que tem sua presença marcada na historiografia – que seguimos nesta discussão.

Taça de cristal ou janela para o mundo

Seja usando a metáfora da taça de cristal¹ ou da janela para o mundo, tanto o design editorial quanto o cinema construíram códigos em que suas formas de enunciação pretensamente se apagam. Tradicionalmente, o design de livros está a serviço da legibilidade e emprega seus mecanismos típicos – escolha da tipografia, sua disposição em linhas de texto, o arranjo do espaçamento entre letras, palavras, linhas e colunas, e o padrão formado por essas distinções gráficas ao longo do corpo de um documento – a fim de favorecê-la e assim “veicular” uma “mensagem”, a do “autor” do texto em questão. No cinema clássico, por sua vez, a palavra de ordem é a continuidade. A configuração e articulação entre os planos e a geometria dos olhares em cena devem ser utilizados a favor da economia narrativa e do mascaramento da câmera como dispositivo, como se ela não passasse de um olho privilegiado que nos dá acesso à ação que transcorre.

¹ A metáfora de origem renascentista “reluzente taça de cristal”, citada por Miller e Lupton (2011) e Cauduro (1998) é empregada pela tipógrafa e escritora americana Beatrice Warde (1900-1969) que, avessa às vanguardas, via a tipografia como um recipiente transparente. A tipógrafa também utiliza a metáfora “uma janela altamente polida” (1992 apud Cauduro, 1998, p.87), uma imagem bastante utilizada para falar da representação realista nos campos do cinema e da fotografia.

Recorrendo a teoria de Jacques Derrida, Flávio Vinicius Cauduro, em seu artigo *Desconstrução e tipografia digital* (1998), designa essa postura da tipografia de logocêntrica. Nessa abordagem, segundo Cauduro, a tipografia é pensada como mera ferramenta de registro, uma forma de escrita padronizada utilizada para “transmitir” discursos verbais “originais”. Em termos formais, essa postura se materializa no emprego de uma tipografia linear, uniforme, transparente (discreta) e interrompida o menos possível por espaços ou traços. “Espaços em branco são como ausências e silêncios perturbadores da voz do autor, e devem ser reprimidos ao máximo.” (p. 92)

Essa postura em grande parte é o que rege a atividade normalizada do designer na preparação do texto nos padrões de legibilidade construídos em cinco séculos de tipografia. Recorrendo a alguns manuais de design editorial², observamos alguns dos principais recursos consagrados nesse terreno e como se relacionam sempre à manutenção de um fluxo de leitura contínuo. Samara (2011) explica no seu guia que os espaçamentos – das letras, palavras, frases, parágrafos, colunas – devem estar a serviço da criação de um tom de cinza uniforme para a mancha de texto, o que minimiza as distrações para o leitor. Para tanto existe uma porção de procedimentos na manipulação de pequenos detalhes do texto. É preciso considerar que os tipos possuem um ritmo próprio na sua anatomia de traços e espaços. É necessário equilibrar suas relações entre forma e contraforma e compor as letras de maneira que haja uma alternância uniforme de sólidos e vazios, tanto dentro das letras quanto entre elas. Se as letras forem dispostas de maneira apertada, as contraformas tornam-se destacadas e pontos escuros na linha tornam-se perceptíveis. Daí a necessidade de ajuste desses espaçamentos, dando a devida atenção nas diferenças forma/contraforma das diferentes letras e nos avanços direcionais de diferentes traços nos ajustes de *kerning*.

Em relação ao espaço entre palavras, ele deve ser o mínimo necessário para separá-las. Os espaços entre palavras mal dimensionados fragmentam as linhas de texto, podendo gerar os chamados “caminhos de rato”, canais verticais que se formam ao conectar os buracos entre palavras de uma linha à outra, interferindo na compreensão sequencial das frases. Da mesma maneira, a entrelinha deve ser determinada de maneira a possibilitar um retorno confortável e previsível para o leitor para a linha subsequente, minimizando as chances de confundir as linhas e não interferindo, portanto, no fluxo da leitura. Segundo as regras, a entrelinha deve ser

² Para esse estudo utilizamos os seguintes manuais: *Guia do design editorial*, de Timothy Samara (2011), nossa principal fonte; *Grid. Construção e desconstrução*, do mesmo autor, 2007; *Elementos do estilo tipográfico*, de Robert Bringhurst, 2005; *O livro e o designer I. Embalagem, navegação, estrutura e especificação*, de Roger Fawcett-Tang, 2007; *O livro e o designer II. Como criar e produzir livros*, de Andrew Haslam, 2007. Cabe ressaltar que todas as publicações são recentes; em muitos aspectos a postura logocêntrica segue sendo hegemônica, embora com enfoque diferente.

maior que a altura da linha e generosa nos comprimentos de linha muito longos e muito curtos, no entanto sem chegar a se destacar visualmente, o que ofereceria outra distração para o leitor.

Todas essas indicações buscam dar uma textura uniforme para o texto. Criar um tom de cinza consistente é o paradigma clássico da legibilidade. Mas há ainda que se considerar a disposição do texto na página. O texto e o espaço em branco estabelecem uma relação figura e fundo de dependência mútua: “o texto (a figura ou elemento positivo) define as qualidades do espaço que rompe; o espaço (o fundo) ajuda a definir as qualidades do texto nele contido.” (Samara, 2011, p.49). Os espaços são importantes para obter um fluxo ao longo do texto, proporcionando um senso de organização e unidade.

Assim, podemos listar mais uma série de recomendações: margens generosas podem gerar uma tensão centrípeta, encaminhando o olhar para a mancha de texto; textos desalinhados geram “franjas” que devem ser trabalhadas para criar uma ondulação “orgânica e natural”, sem formar imagens que distraiam o leitor; textos justificados exigem cuidados em relação à hifenização, etc. Em relação à organização das informações, a distinção de hierarquias é parte fundamental do trabalho do design. É necessário gerar um contraste entre os diversos tipos de informação – títulos, subtítulos, corpo do texto, fólios – para permitir uma fácil identificação por parte do leitor. Contudo, em uma postura logocêntrica, essa distinção deve ser discreta, apenas a necessária para garantir o reconhecimento da hierarquia, sem chamar atenção para sua visualidade intrínseca.

A lista de procedimento “normais” poderia se estender mais, mas podemos considerar que esses são os mais paradigmáticos. O que importa ressaltar aqui é todos esses procedimentos são construídos com o objetivo declarado de facilitar a legibilidade, ou seja manter o fluxo de leitura contínuo e sem distrações, e para tanto defendem gerar uma configuração em que o conteúdo verbal da tipografia seja o foco e nunca suas qualidades visuais.

Cabe notar também que a discussão até aqui se concentrou no uso da tipografia. Segundo Cauduro (1998), os signos não linguísticos também são marginalizados pelo logocentrismo que se mantém na prática tipográfica dos chamados “livros sérios”. Como vimos, quebras súbitas em espaçamentos, estilos e tamanhos, ritmo e cores, ou seja, recursos que podem conferir uma qualidade imagética para a tipografia, não são vistos como tal, mas como defeitos. Podem, conforme Cauduro, ser recurso para a publicidade, um gênero considerado à parte. Diagramas, fotografias, tabelas, ilustrações, esquemas também são evitados nas publicações tradicionais de filosofia e literatura porque, de acordo com o autor, “poderiam sugerir que a palavra escrita tem sérias limitações para representar o mundo e por receio que o discurso do autor pudesse ser suplantado por representações icônicas criadas por algum ‘auxiliar técnico’.” (p. 91). O logocentrismo, portanto, valoriza a escrita e leitura alfabéticas, linear, simbólica, sem ilustrações

ou diagramas, com um mínimo de variantes tipográficas.

Cauduro também relaciona a postura logocêntrica com a onipresença da abordagem funcionalista no *International Style*, hegemônico nas décadas de 1970 e 1980, adotado como “língua franca” no mundo corporativo em seus programas de identidade visual e também por grandes editoras de livros científicos, técnicos e artísticos. Cauduro denota uma correspondência logocêntrica na postura ascética funcionalista, avessa à subjetivismos, regionalismos ou estilismos, com suas tipografias não serifadas de traços uniformes (em geral restritas às famílias Futura, Helvetica e Univers, como aponta) e dispostas na página pelo *grid system* de maneira muito coesa e uniforme, limitando a atuação do designer a manipulações mínimas. Embora um dia pudessem ter sido inéditas e surpreendentes, essas soluções acabaram se tornando repetitivas, previsíveis, “praticamente invisíveis”. Se por um lado, Cauduro credits essa invisibilidade da escola à sua hegemonia, também aponta que era “a consequência lógica e inevitável do seu princípio maior: *form follows function*.” (p.78). Tal dominância relaciona-se, portanto, à valorização dessa corrente do design, à facilidade e economia na sua adoção, assim como ao seu conteúdo teleológico.

Para os modernos funcionalistas, portanto, a tipografia continuava a ser uma modalidade padronizada e neutra de escrita, um processo de codificação da fala, otimizado para a fácil produção e difusão de impressos em larga escala de informações alfanuméricas [...] A tipografia idealizada por eles materializava os critérios maiores de legibilidade, uniformidade de traço, discricção e redundância de forma. (CAUDURO, 1998, p.79)

Se clareza, uniformidade e fluxo contínuo são valorizados no design editorial de viés logocêntrico, encontramos os mesmos valores subjacentes nos recursos linguísticos consagrados pelo cinema clássico narrativo. O cinema, a princípio, é em tudo descontínuo. Assim como o viés logocêntrico visa mascarar as qualidades visuais da escrita, que a tornam evidente como linguagem, a abordagem clássica do cinema busca escamotear sua ‘descontinuidade visual elementar’.

Essa descontinuidade refere-se à junção dos diferentes planos pela *decupagem-montagem*³ que quebraria o fluxo da imagem em movimento. Porém a decupagem clássica do cinema desenvolveu mecanismos para a criação de um fluxo contínuo da ação narrativa (a história ou trama que se desenvolve no filme). A intenção básica é que no produto final exibido na tela, a ação transcorra com se a ação tivesse sido feita de uma só vez e integralmente,

³ A decupagem é o processo de decomposição do filme em planos que serão unidos no processo de montagem. Uma e outra fazem parte do mesmo processo e são logicamente equivalentes. Conforme afirma Xavier (2005), o uso dos dois termos corresponde a uma ordem cronológica da prática da feitura do filme. A decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e a montagem com a operação de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados.

independente da câmera. Além dessa emenda inevitável entre os segmentos de filme, toda desordem – filmagem não cronológica na produção do filme, repetição das cenas, excessos nos inícios e términos dos planos – deve ser eliminada na montagem.

Dentro da decupagem clássica, um filme é dividido em sequências, cenas e planos. As sequências são unidades marcadas por sua função dramática e/ou pela posição na narrativa, elas são constituídas por cenas, que são caracterizadas por sua unidade-espço temporal e ambas são constituídas por planos, a menor unidade filmica. O plano designa ao mesmo tempo: segmento contínuo de imagem (sem cortes) e, como corresponde a um determinado ponto de vista da câmera em relação ao objeto filmado, o termo também define essa posição particular da câmera. Em relação à posição da câmera, os planos podem ser classificados de acordo com sua escala (relação de distância com o objeto filmado) e ângulo.⁴

A conexão dessas unidades, dentro do paradigma clássico, deve seguir as regras de continuidade, um código sedimentado na história do cinema a fim de escamotear sua descontinuidade elementar. Mesmo que de maneira esquemática, o recurso a uma história da “evolução” da decupagem clássica, seguindo a trilha de Ismail Xavier (2005), é útil para observar o desenvolvimento destes mecanismos.

No Primeiro Cinema⁵, era comum que uma cena – unidade espaço-temporal – fosse desenvolvida de início a fim sem cortes (ou seja sem a decomposição em planos posteriormente colados na montagem). O corte de um plano a outro só viria no momento inevitável: quando

⁴ Em relação a escala, os planos se classificam em: plano geral (posição que mostra todo o espaço da ação); plano de conjunto (usado mais em interiores, mostra o conjunto dos elementos envolvidos na ação, ou seja, figuras humanas e cenário); plano americano (figuras humanas são mostradas do joelho ou da cintura para cima); e primeiro plano ou *close-up* (apenas um rosto ou outro detalhe ocupa quase a totalidade da tela). Em relação ao ângulo, a classificação usual é: ângulo normal (designa a câmera localizada à altura dos olhos de um observador de estatura média que se encontra no mesmo nível da ação mostrada); câmera alta ou *plongée* (a câmera visa os acontecimentos de cima para baixo); câmera baixa ou *contra-plongée* (a câmera visa os acontecimentos de um plano inferior, de baixo para cima). Os planos também podem conter movimentos de câmera. Os principais são: panorâmica (rotação da câmera em torno de um eixo fixo) e *travelling* (movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada). Existem variações destas classificações, mas essas são as mais correntes.

⁵ Designo como Primeiro Cinema o cinema feito a partir de seu surgimento até cerca de 1915. A denominação adotada indica uma abordagem deste cinema à luz dos estudos mais recentes, a partir dos anos 1970, que passaram a tratá-lo não como um cinema primitivo, necessário como estágio para o amadurecimento da linguagem cinematográfica, mas como um fenômeno com suas próprias características. Grosso modo, podemos dizer que o Primeiro Cinema se caracterizava por descontinuidades e atores que gesticulavam exageradamente, dirigindo-se à câmera e rompendo a *quarta parede*. O Primeiro Cinema era então exibicionista e não *voyerista* como o cinema que se estabelece posteriormente. Seu principal assunto era sua própria habilidade de mostrar alguma coisa. Um *cinema de atrações*, segundo o conceito de Tom Gunning (apud Costa, 1995). No período de 1905-1908 a 1913-1915, ocorre a transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e, concomitantemente, para uma crescente narrativização em termos de linguagem. A organização da atividade cinematográfica (em termos de produção, mas também de exibição) e a inclusão de um novo público são paralelas a essa narrativização, assim como a uma moralização dos temas tratados e dos lugares de exibição. Mas o cinema de atrações não desaparece totalmente; persiste em algumas práticas experimentais ou como componente de filmes narrativos.

para o transcorrer da trama fosse requisitada uma mudança espaço-temporal (por exemplo, de uma cena interna para uma externa). O corte era assim justificado por essa descontinuidade elementar solicitada para a representação dos eventos narrados separados no espaço-tempo, não se violando a integridade de cada cena. Conforme aponta Xavier, a plateia aceitava naturalmente essa descontinuidade de imagens já que representava uma sucessão dentro da convenção da representação dramática (assimilada pelos espectadores no teatro). A descontinuidade espaço-temporal acabava por dissipar-se numa continuidade lógica.

Essa modalidade de cinema será chamada pejorativamente de “teatro filmado” em função dessa subordinação às convenções teatrais. Além da manutenção da integridade da cena, o enquadramento estático, em plano geral e central utilizado nesse cinema também relacionava-se ao ponto de vista médio de um espectador de teatro. Contudo, quando as cenas eram filmadas nos exteriores, mesmo com a câmera imóvel, o espaço aberto diluía essa rigidez. O ângulo mudava em função das contingências e as entradas e saídas de atores eram menos convencionais, permitindo inclusive, como aponta Xavier, a movimentação deles em direção à câmera (o que conotava um espaço virtual não enquadrado no plano). Assim tornava-se potente a noção de que o espaço mostrado pela câmera é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro.

Essa noção do chamado “espaço fora da tela”, conforme afirma Xavier, é fundamental para os teóricos de cinema que se dedicaram a definir os passos decisivos para a “evolução da linguagem cinematográfica”. Se o que está sendo mostrado é um fragmento da “realidade”, pode-se pensá-lo com uma retórica metonímica, capaz de denotar o todo a partir da parte. Assim, o recurso que, dentro desse contexto, apresenta-se como um avanço em direção da “especificidade” de uma linguagem cinematográfica é o corte no interior da cena. A operação consiste na mudança de ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o “mesmo fato” que supostamente não sofreu nenhum deslocamento no tempo e no espaço. A fragmentação em pedaços (planos) mais próximos não será percebida como aberrante (uma cabeça cortada, por exemplo) em função dessa característica metonímica e o mecanismo deverá ser usado de maneira a provocar um efeito de identidade (trata-se da mesma ação) e de continuidade (a ação é mostrada sob diversos pontos de vista, mas fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente).

De maneira similar, desenvolve-se a montagem paralela – o elemento estrutural mais típico do cinema clássico narrativo, cujo modelo é a sequência de perseguições. A montagem paralela estabelece uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes. No final, conforme as convenções, as ações devem convergir e, portanto, os espaços também. Tal estrutura exige saltos e a sucessão descontínua

das imagens, mas, tal como na situação necessária do “teatro filmado”, o corte é feito com base em uma prerrogativa da narração: a visualização explícita dos acontecimentos só é possível pela montagem. Dessa maneira, a quebra na continuidade é motivada e o conjunto é percebido como um universo contínuo em movimento sobre o qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. A fragmentação temporal em elipses opera como a fragmentação espacial (metonímias) simulando uma totalidade para além do que é mostrado.

O corte não dilacera a cena em pedaços contanto que certas regras sejam observadas: em um nível, na construção de um espaço-tempo coerente e, em outro, na manipulação do interesse do espectador dentro da narrativa. “A ambição é estabelecer entre os planos justapostos uma relação que reproduz a ‘lógica dos fatos’ natural [relação causal prioritariamente] e no nível da percepção buscar a neutralização da descontinuidade elementar [construção de um espaço-tempo coerente dentro da cena]” (Xavier, 2005, p. 32)

Na obtenção de tal efeito, é preciso reconhecer o papel das convenções narrativas preexistentes. A conjugação dos planos no cinema clássico tem como objetivo a narração de uma história, o que implica, como Xavier aponta, na incorporação de convenções não exclusivas ao cinema. Na organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo leis que regulam modalidades narrativas no teatro e na literatura. A seleção e disposição dos fatos, os procedimentos para conectar uma situação à outra, as elipses, a manipulação do acesso a informação fornecido ao público são atribuições comuns ao escritor, ao dramaturgo, ao cineasta.⁶ O conhecimento dessas convenções oriundas de outras áreas orientam o espectador a aceitar certas descontinuidades desde que a serviço da narrativa.

Dentro dessa moldura, é necessário um cuidado ligado à dimensão exclusivamente física da evolução das ações. A combinação de planos deve configurar uma “sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *coerência espaço-temporal reconstruída*” (XAVIER, 2005, p.32). Aqui entramos no domínio das famosas regras de continuidade ou *raccord* e, como fizemos no caso das regras de legibilidade do design editorial logocêntrico, é instrutivo listar alguns dos procedimentos mais paradigmáticos:

– *Raccord* de movimento: se há um corte no meio de um gesto de uma personagem, o momento do gesto correspondente ao final do primeiro plano deve ser o instante inicial do segundo, resultando em uma apresentação contínua da ação;

– Continuidade na direção de arte: objetos e posições dos vários elementos presentes na

⁶ É usual a comparação da montagem paralela ao “enquanto isso” do romance e célebre a declaração de D.W. Griffith (o grande sistematizador da linguagem cinematográfica clássica) de que gostaria de contar uma história no cinema à maneira de Charles Dickens. Também é comum o recurso a teorias literárias da parte de teóricos de cinema. David Bordwell, por exemplo, utiliza a teoria dos formalistas russos para analisar recursos narrativos no cinema clássico (2005).

cena devem ser mantidos durante toda a cena;

– *Raccord* de posição: entradas e saídas de quadros devem ser reguladas de modo que haja lógica no movimento e nas suas direções. O espectador deve ser capaz de reconstruir mentalmente uma imagem do espaço da representação mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço em uma única imagem;

– Geometria do olhar: as direções dos olhares fornecem referenciais para o espectador e devem se desenvolver segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência nas suas direções.

Dentro dessas regras, a decupagem será feita de maneira a denotar um espaço verossímil, produzindo a impressão de que a ação se desenvolveu por si mesma e coube à câmera apenas registrá-la. Sobreposto a isso, a continuidade se desenvolve, conforme citado, em outro nível, como manipulação da atenção do espectador, vinculando a sucessão de imagens a motivações psicológicas da trama. O corte, nesse sentido, ocorre para exibir um plano que fornece uma informação necessária ao andamento da narrativa (o primeiro plano do rosto de um personagem com expressão de desconfiança, por exemplo). Se estiver dentro da economia narrativa, o novo plano provocará o efeito de continuidade no lugar da ruptura.

Nesse nível desenvolve-se o mecanismo de identificação, cujo procedimento típico é a combinação de dois elementos: *shot* e *reaction shot* (dispositivo em que o um plano explicita o efeito, em geral psicológico, dos acontecimentos mostrados no plano anterior) e a câmera subjetiva ou plano ponto de vista (a posição da câmera assume o ponto de vista de um dos personagens). A câmera subjetiva pode ser evidente, mas é vastamente utilizada de forma não explícita. Dessa maneira, o olhar do espectador, que a princípio se vincula à câmera, confunde-se com o da personagem e assim pode participar do seu estado psicológico. Um caso fundamental dessa combinação é o campo/contracampo, usualmente utilizado em diálogos. Nesse procedimento, ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores em uma alternância de pontos de vista. Assim o espectador adentra ao diálogo e identifica-se com dois pontos de vista, num efeito que se multiplica pela percepção privilegiada das duas séries de reações explícitas nas expressões e gestos das personagens.

O princípio de identificação somado ao cuidado na reconstrução coesa espaço-temporal garantem a impressão de realidade que é o objetivo último do cinema clássico. Conforme afirma Xavier, “não se trata de um esquema linear de impressão de realidade e ilusão do espectador, mas um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionismo construído e a disposição do espectador, ligado aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade que marca a participação afetiva.” (2005, p. 33)

Xavier aponta que a decupagem clássica foi identificada por muitos teóricos como a

verdadeira conquista da “especificidade” cinematográfica. Mas observá-la sob essa perspectiva histórica, ajuda a pensá-la como um cinema particular, cujo repertório foi lentamente sedimentado, de modo a resultar em um aparato de procedimentos para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível através da impressão de verossimilhança. Além disso, como Xavier destaca, esse cinema é tributário de convenções particulares, já vigentes em outras formas de discursos narrativos.⁷ “A construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através das necessidades correlatas aos interesses de classe dominante.” (2005, p. 35)

Desconstrução: a teoria segundo as leituras dos campos do design e do cinema

Na crítica de Xavier, revela-se um olhar não inocente em relação à representação que se tornará corrente na historiografia do cinema a partir do conceito de *desconstrução*, introduzido por Jacques Derrida na sua obra *Gramatologia* (1967). Tanto quanto no design tipográfico, que é diretamente abordado na teoria de Derrida, o cinema responderá com novas propostas formais à abordagem crítica do filósofo.

Partindo da leitura de Miller e Lupton (2011), podemos afirmar que a teoria da desconstrução coloca em cheque a abordagem da crítica moderna sobre a produção de sentido de uma obra. Assim como as estratégias críticas baseadas no feminismo, na semiótica, na antropologia, a desconstrução desloca o sentido do “conteúdo” de seus objetos e o transfere para os sistemas linguísticos e institucionais que cercam sua produção. A desconstrução se opõe às dicotomias platônicas, oposições que aliam um dos lados à verdade e outro à “aparência”.

A crítica de Derrida parte da oposição fala/escrita na tradição ocidental tendo como base a leitura do *Curso de linguística geral* (*Cours de linguistique générale*, 1916) de Ferdinand Saussure. A princípio, pode-se traçar alguma afinidade entre as abordagens saussureana e derridiana. Saussure defende que o sentido dos signos não reside nos próprios signos: não há uma ligação “natural” entre significante e significado. Pelo contrário, o sentido do signo vincula-se a sua relação com outros signos de um sistema. Esse é, como observa Miller e Lupton, o princípio básico do estruturalismo: a transposição do lugar do sentido para sua relação em padrões ou estrutura em vez da ligação direta sentido-código. Dessa maneira, portanto, o signo não tem sentido inerente; é o trabalho articulatório da linguagem que forma ativamente o

⁷ Em relação à literatura, as diferenças em geral são associadas ao suposto contraste do realismo da imagem e a evidente convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação escamoteia é a natureza particular das convenções que presidem um determinado tipo de montagem, pois a hipótese realista implica na admissão de que há um modo natural de se justapor imagens (que é justamente aquele que preserva a impressão de realidade).

domínio das ideias.

Contudo Saussure defende uma dicotomia fala-escrita na qual confere primazia à fala e a escrita é vista como meio de gravação e não como um sistema próprio de comunicação. Nessa chave, o enfoque instrumentalista da tipografia é lógico, segundo a leitura de Cauduro. Tal concepção tem raízes em um preconceito antigo: Saussure, ao conferir à escrita esse estatuto, está reproduzindo um argumento filosófico antigo que passa por Platão, Aristóteles, Rousseau e Hegel, segundo o qual a fala garantiria uma ligação de maior fidelidade com a “consciência” enquanto caberia à escrita apenas “re-apresentar” os signos fonéticos. Esse juízo era consensual na prática linguística do século XIX, conforme aponta Cauduro. Dessa maneira, “[...] o significante escrito só podia ser técnico e representativo, sem qualquer participação na construção do sentido – era um estranho, um excluído, um perigoso suplemento, estrangeiro à verdadeira ‘linguagem’ (ou à significação)”. (CAUDURO, 1998, p.82)

Em tal abordagem a relação fala/escrita deveria ser a mais direta possível, contudo, como aponta Derrida, os signos da escrita obedecem a um funcionamento que na realidade nunca é completamente fonético. Além disso, o alfabeto fonético não abrange todas as possibilidades da escrita. A questão subjacente neste imbróglio é que, na formulação semiótica da linguagem de Saussure, o significante acústico é subjetivamente insignificante – convencional, arbitrário, não motivado – portanto, materialmente inexpressivo, neutro; a escrita, como signo secundário, deveria ser, portanto, igualmente inexpressivo. Com tal postulação, a escrita só é possível na medida em que o grafismo se afasta de uma relação figurativa com o que é representado.

Contudo, conforme denuncia Derrida, a “escrita fonética não existe”, a fronteira entre ela e a escrita ideogramática é completamente flutuante. Há uma “maciça infidelidade” ao modelo fonético idealizado de Saussure na vasta utilização de sinais não fonéticos, como os números e símbolos matemáticos, pontuação, floreios, rasuras, padrões de diferença como romano/itálico e caixa-alta/caixa-baixa, espaçamentos. Saussure considera a escrita, nessa abordagem, um instrumento cheio de defeitos, com suas grafias irracionais e deformações fônicas. A linguagem deve, pois, segundo Saussure, ser protegida da forma gráfica das palavras. (DERRIDA, 1976 *apud* CAUDURO, 1998, p. 82-83)

A indagação que se impõe diante da postura saussureana é em nome de que se investe tamanha aversão à escrita, por que tamanho empenho em a banir do domínio da linguagem. Isso ocorre, segundo Cauduro, porque, a despeito das suas concepções revolucionárias sobre a linguagem, Saussure ainda se vincula ao que Derrida chama de “metafísica logocêntrica da presença” ou “logocentrismo”, na qual a fala é o verdadeiro elo com o pensamento e a escrita se reduz a mera notação. Por um lado, Saussure se afasta da tradição logocêntrica ao defender que os signos são arbitrários, convencionais e o que distingue um signo do outro não são atributos

essenciais, mas diferenças relativas. Isso torna a linguagem um sistema de diferenças puramente relacionais e os signos produtos dessas diferenças e não entidades positivas. No entanto, Saussure endossa o investimento logocêntrico na natureza transcendental do significado (a primazia concedida ao conceito, a ideia, à alma, etc) ao dar prioridade ao significado diante do significante em certas passagens de sua obra.

A desconfiança com a escrita, segundo Culler (1982 *apud* CAUDURO, 1998), refere-se ao fato de ser meio das palavras de um locutor ausente, quando o ambicionado é ter acesso direto ao pensamento. Uma vez que isso não é factível, a linguagem deve ser tão transparente quanto possível. A ameaça da opacidade da linguagem está na possibilidade de, no lugar de permitir a contemplação direta do pensamento, paralisar o olhar e, pela interposição de sua forma material, da afirmação das suas contingências, contaminar o pensamento.

Nesse viés, a escrita é inadequada exatamente na medida em que introduz ambiguidades com seus padrões visuais retóricos. Sua ocorrência fonética seria um pouco mais aceitável na medida em que se vincula à fala, embora de maneira imperfeita, e, portanto, mobilizando todos os esforços para seu mascaramento e ajustamento fiel ao significado. Todavia, essa “precisão” jamais é atingida.

Fazendo um paralelo com a pintura realista, Derrida, segundo a leitura de Cauduro, aponta que, a despeito de sua aparente capacidade de reproduzir *fac-símiles* sem supostamente recorrer a qualquer código – o que a faz parecer um meio universal e direto de representação da realidade –, a pintura (e aqui também podemos incluir a fotografia e o cinema clássico) é tão ambígua quanto a escrita fonética. “Pictografia pura e fonografia pura são duas ideias de presença pura: no primeiro caso, presença da coisa representada na sua perfeita imitação, e no segundo, a auto-presença da própria fala”. Em ambos os casos, é solicitado que o significante eclipse na presença do significado, “como se o sentido estivesse prontamente presente.” (1976 *apud* CAUDURO, 1998, p. 88)

Dentro da abordagem logocêntrica, no que tange ao design, portanto, o alfabeto pode contar com os “silenciosos servos gráficos como o espacejamento e a pontuação, os quais, como a moldura de um quadro, parecem estar seguramente ‘fora’ do conteúdo e da estrutura internos de uma obra e, no entanto, são condições necessárias para sua criação e leitura.” (Miller e Lupton, 2011, p. 13)

Essa ideia de emolduramento também é proposta por Derrida (*The Truth in Painting*, 1987). Recorrendo à estética de Kant, analisa os dispositivos, denominados *parerga* pelo filósofo iluminista, cuja atuação se restringe a de anexos ornamentais à obra, como a moldura

de um quadro.⁸

O *parergon* é uma forma que tem, como determinação tradicional, não destacar-se, mas desaparecer, enterrar-se, apagar-se, dissolver-se no momento que libera sua maior energia. A moldura não é de forma alguma um pano de fundo, mas tampouco em sua espessura de margem é figura. No mínimo, é uma figura que se desprende por vontade própria. (1987 *apud* LUPTON, 2011, p. 14)

Assim operam tradicionalmente os suplementos não fonéticos alfabéticos: espaçamento e pontuação, margens e alinhamentos, fronteiras e molduras. São recursos próprios do domínio da tipografia e do design gráfico, “aquelas artes marginais” dedicadas a dar suporte à legibilidade dos textos. “O design e a tipografia trabalham nos *limites* da escrita, determinado a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua localização na página. De sua posição à margem da comunicação, a tipografia distanciou a escrita da fala.” (p.14)

Cauduro, por sua vez, acusa a filosofia, que tanto depende do livro, de reprimir “as qualidades materiais icônicas (figurativo-subjetivas) e indiciais (experienciais-factuais) dos seus textos, enfatizando os aspectos simbólicos (linguístico-convencionais).” Decorrente dessa abordagem, a tipografia normatizada atua a serviço de uma concepção notacional, que promove uma neutralização de sua visualidade. O logocentrismo renega assim a pluralização de significados provocada pela forma material dos significantes gráficos.

O sistema da linguagem associado com a escrita fonética é aquele dentro do qual a metafísica logocêntrica, determinando o sentido de ser como presença, tem sido produzida. Este logocentrismo, esta época da fala plena, tem posto sempre entre parênteses, suspenso, e suprimido por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e a posição da escrita, toda ciência da escrita que não fosse tecnologia e história da técnica, ele mesmo se apoiando sobre uma mitologia e uma metáfora de uma escrita natural. (DERRIDA, 1976 *apud* CAUDURO, 1998, p.84)

Essa postura tem produzido, portanto, uma idealização que denega a interface material da linguagem no seu desejo da presença restaurada. Em contraposição, a tese que Derrida defende é que não há desnível entre significado e significante, ao contrário da noção estruturalista do signo formado em dois planos materiais distintos (os planos da *expressão* e do *conceito*). A própria fala, como aponta Derrida, é caracterizada pela “falha” em refletir de forma transparente a realidade; ela possui o mesmo vazio interior de que acusa a escrita. “Por explorar a lacuna entre significado e significante, a escrita fonética não é simplesmente um reflexo secundário da língua, mas um sintoma da falta de presença e de autossuficiência interior da própria língua.” (MILLER & LUPTON, 2011, p.12)

⁸ Kant inclui nessa categoria, que considera um componente fundamental das obras de arte, além das molduras de quadro, as colunas dos edifícios e os drapeados nas vestimentas das estátuas.

O significado, segundo Derrida, “está sempre e já na posição do significante”. Por esse viés, a escrita configura-se como uma forma ativa de discurso e não simplesmente como uma transcrição precária da palavra falada. A escrita, conforme Miller e Lupton, “invade o pensamento e a fala, transformando as esferas sagradas da memória, do conhecimento e do espírito.” (2011, p. 4). É nessa crítica que se inscreve a proposta de Derrida de uma ciência da escrita, do significante material, do traço: uma gramatologia ou desconstrução.

A adoção desconstrutivista no design e cinema: a janela polida e a taça de cristal se estilhaçam

A partir da teoria da desconstrução, posturas que explicitam o dispositivo, tanto tipográfico quanto cinematográfico, serão valorizadas. No design gráfico, segundo Miller e Lupton, as ideologias convencionais de solução de problemas e comunicação direta que constituíam a ‘ciência normal’ para os designers gráficos modernos serão rejeitadas, dando lugar a experimentações formais que propositalmente confundem a distinção estabelecida entre texto e ilustração e que procuram produzir uma leitura ambígua. A *grid* será ignorada e o uso de elementos gráficos inúteis incentivado, visando multiplicar as possibilidades expressivas e interpretativas tanto dos designers como dos leitores. Experiências radicais esgarçam até o espaço entre palavras, colocando o valor da legibilidade em cheque.⁹ Conforme Miller e Lupton, veremos estruturas que “dramatizam a intrusão da forma visual no conteúdo verbal, a invasão das ‘ideias’ por marcas, lacunas e diferenças gráficas.” (2011, p. 17) O design enuncia em alto e bom som que é discurso.

No cinema, o ilusionismo é atacado: regras de continuidade são quebradas, cenas da fatura do filme são exibidas, a narrativa é fragmentada, a relação som/imagem atende a outros imperativos que não só o naturalismo, a montagem atua de formar a abrir o sentido e não mais a serviço da transcendência da representação mimética. O cinema da desconstrução trabalha a favor da exposição dos códigos operativos do cinema dominante, alterando completamente a fruição espectral clássica e solicitando um espectador ativo.

Na apreciação que Miller e Lupton fazem da recepção da teoria da desconstrução no design gráfico, eles apontam que o termo se tornou comum nas revistas especializadas dos anos 1980 e que, junto a outras teorias pós-estruturalistas, ofereceu um escopo crítico para o pós-modernismo na área. A Cranbrook Academy of Art (EUA), sob comando de Katherine McCoy, é a escola de destaque, fomentando experimentações divulgadoras da ideia, embora a

⁹ Na edição *French Currents of the Letter*, do periódico *Visible Language* (design por Richard Kerr, Alice Hetch, Jane Kosstrin, Herbert Tompson e Katherine McCoy, Cranbrook Academy of Art, 1978), a relação convencional de figura e fundo do design editorial convencional é invertida na gradual expansão dos espaços entre palavras e entre linhas e na medida que as notas de rodapé disputam o lugar do corpo do texto. (MILLER & LUPTON, 2011)

desconstrução, conforme a designer afirma, não fosse uma metodologia unificada da instituição.

Segundo Miller e Lupton (2011), a inscrição da desconstrução na comunidade do design foi bastante celebratória, em certa medida indicando um esvaziamento político das teorias pós-estruturalistas. Em parte, isso é creditado a implicações da ligação do design com o consumo na sociedade capitalista.¹⁰ Miller e Lupton destacam também a “resposta alegre” ao tema da *morte do autor*, que vai motivar uma valorização da autoexpressão do designer. Segundo apontam, em vez de encarar a produção de sentido como uma questão particular, a teoria pós-estruturalista tende a ver o domínio do pessoal como algo estruturado por sistemas e tecnologias externos, sendo a invenção e a revolução resultados de “agressões táticas” dentro desses sistemas. Miller e Lupton defendem que a visão pós-estruturalista do poder dos signos é de crítica social e não uma celebração das noções humanistas de bom gosto e originalidade. (2011, p. 9)

Miller e Lupton apontam, por fim, a transformação da desconstrução em estilo, um rótulo utilizado atualmente para qualquer obra que favoreça a complexidade e dramatize as possibilidades formais da produção digital. O termo é utilizado também para designar uma lealdade genérica à Cranbook ou a CalArts, rotulação que McCoy também contesta: “O pós-estruturalismo é uma postura, não um estilo.” (1991 *apud* MILLER & LUPTON, 2011, p. 8)

Cauduro endossa essa inscrição da teoria derridiana no pós-modernismo do design. Mas sua visão é mais positiva e ele acolhe com entusiasmo as práticas pós-modernas tais como: ecletismo de fontes, sujeiras e impertinências visuais, hibridação de novas tecnologias da computação com mídias e técnicas mais antigas, opção por soluções aparentemente caóticas e anárquicas, trabalhadas em parte pelo acaso (fragmentos, deterioração, defeitos) e em parte por processos controlados pelo designer. São práticas que, a seu ver, contribuem ao minar o logocentrismo.

Xavier, paralelamente a Miller e Lupton, aponta também uma leitura particular na adesão cinematográfica da teoria da desconstrução, embora com viés ideológico substancialmente diferente. Segundo ele, ao ser transplantada para o cinema, a desconstrução também recebeu uma tradução que não corresponde exatamente à teoria de Derrida. Xavier destaca que a posição de Derrida é radical no descarte da ideia de que há um sentido primeiro nos elementos que compõem a linguagem, por oposição a um sentido figurado. Nesta senda, sua teoria abole *qualquer* hipótese que tome a linguagem como instrumento apto a restituir uma instância

¹⁰ Para ilustrar tal fato, Miller e Lupton transcrevem o trecho a seguir de uma entrevista de Jeffery Keedy e a relacionam com a postura de McCoy na Cranbook: “Era o aspecto poético de Barthes que me atraía, não a análise marxista. Afinal, como designers trabalhando em uma sociedade de consumo, e, embora o marxismo seja uma ideia interessante, eu não gostaria de colocá-la em prática.” (1991 *apud* 2011, p.8). É curioso como o desvio da teoria derridiana apontada pelos designers é exatamente o oposto do apontado por Ismail Xavier no cinema, como veremos logo na sequência.

originária que dá fundamento à produção do sentido. O anti-ilusionismo derridiano ataca toda a “falácia de uma origem fixa”, deslocando a noção de significado e redefinindo a concepção de leitura.

Contudo, segundo Xavier, os teóricos da *Cinéthique* e da *Cahiers du Cinéma* abordam a teoria de Derrida de maneira a torná-la compatível com seu referencial marxista. Assim a desconstrução cinematográfica torna-se um “colocar em evidência as regras do próprio discurso enquanto referidas a um solo histórico-social concreto, torna-se um desnudar o trabalho da representação, suas condições de produção no interior da luta de classes.” Os cineastas da desconstrução estavam mobilizados para o “rendimento político imediato de sua batalha contra o ilusionismo.” (2005, p. 172)

Na virada dos anos 1960 para os 1970, portanto, o cinema vive um momento de desencanto com a representação. A desconstrução, ligada ao cinema político, irá ignorar deliberadamente as convenções, criticar o “fetiche da imagem”, atacar a alienação operada pela manipulação do desejo do discurso ficcional. O objetivo será a sabotagem do prazer cinematográfico. No Brasil, o destaque será o cinema marginal da *Belair* de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

Desconstrução para além do viés historiográfico

Ao falar das possibilidades anti-logocêntricas do design pós-moderno, Cauduro retoma o design das vanguardas do começo do século XX. Se a desconstrução não é questão de estilo, conforme McCoy, posturas afins podem ser vislumbradas antes da sua emergência na filosofia e nas áreas aqui abordadas. Cauduro lista abordagens não logocêntricas antes da problematização de Derrida. No século XIX, ele aponta, com o aperfeiçoamento da litografia e o surgimento do *poster* de rua, o movimento *art nouveau* (cujos expoentes são Chéret, Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Will Bradley e os irmãos Beggstaff) produzirá tipografia com qualidades imagéticas integrada à ilustração, aproveitando a “ampla gama de possibilidades na criação de tipos que a litografia possibilitava, pois os caracteres não estavam mais sujeitos à tirania da grade tipográfica ou quaisquer outras restrições mecânicas.” (1998, p. 89) Cauduro também resgata o trabalho tipográfico revolucionário dos futuristas, dadaístas e surrealistas. O manifesto de Marinetti (1909) é exemplar da rejeição à postura logocêntrica no design:

Minha revolução é entre outras coisas, contra a assim chamada harmonia tipográfica da página do livro que está em oposição ao fluxo do estilo manifesto na página. Se necessário, usaremos três ou quatro cores diferentes e 20 diferentes estilos de tipo na mesma página. (*apud* CAUDURO, 1998, p.77)

Conforme vimos, Cauduro associa o modernismo, em sua forma mais minimalista, ao logocentrismo. Ele afirma que os movimentos funcionalistas (De Stijl, Suprematismo,

Construtivismo e Bauhaus) foram responsáveis por gradualmente domesticar as experiências da vanguarda, no seu cultivo da “elegância calculada e economia extrema de formas”, recalçando a ornamentação intuitiva e a disposição emotiva. (1998, p. 77). Contudo, o autor não deixa de fazer ressalvas a abordagens não logocêntricas modernistas. Exemplarmente cita Jan Tschichold. Não deixa de apontar também que a contestação de uma “pasteurização” modernista começará no interior da própria escola, nos anos 1960, com os suíços Odermatt & Tissi, em Zurique, e Weingart, em Basle, trazendo alternativas menos dogmáticas do movimento, com o retorno à ornamentação, ao simbolismo, ao humor e ao improviso. De outro lado, Cauduro aponta que o logocentrismo permanece atuante em muitas instituições de ensino¹¹ e em muitos modelos de comunicação social, nos quais a prática significativa é vista como meio material neutro e transparente.

Complexificando um pouco mais, Cauduro aponta ainda contradições dentro dos próprios posicionamentos tradicionais: em design de capas de livros ilustradas, livros infantis, livros de arte, catálogos, sem mencionar cartazes, marcas, etc. Segundo Cauduro, ao se considerar o design sob a ótica do marketing, como uma prática criativa possibilitadora de lucros a seus patrocinadores ao agenciar o desejo do consumidor, a tradição editorial pode ser reavaliada e o logocentrismo cai por terra. Por essa ótica, o design tipográfico deixa de ser encarado apenas como tecnologia e passa a ser visto como retórica. “Quando as questões gravitam em termos pragmáticos, contextuais, históricos, o design revela toda sua importância para solucionar problemas relacionados com o marketing, a moda, as tendências sociais, econômicas e culturais.”¹² (1998, p.95)

Por fim, Cauduro aponta que a tipografia clássica é apenas um tipo de retórica, uma das opções discursivas que a tipografia pode assumir:

Tal forma retórica que poderíamos chamar de ‘neutralismo tipográfico’, procura

¹¹ Cauduro analisa o manual de tipografia de Ruart McLean adotado nas politécnicas inglesas (1980) com seu explícito viés logocêntrico. Transcrevemos aqui um dos trechos citados por Cauduro: “embora as técnicas sejam agora diferentes, o propósito do design não tem mudado. É o de comunicar palavras: sem palavras, em primeiro lugar, a tipografia não existe. A tipografia é o meio pelo qual palavras, concebidas na mente de alguém e então postas no papel com uma pena ou lápis, são postas à disposição de todo mundo.” (1980 *apud* CAUDURO, 1998, p.92). Essa concepção é patente também no manual de Samara (2011): inúmeras vezes o autor defende que, em um primeiro nível, o papel do designer de livros é “transmitir a mensagem”. Esse abismo forma e conteúdo permeia toda sua teoria, mas ao mesmo tempo convive com uma postura mais ativa do designer que em outros níveis de comunicação pode atribuir sentidos que dizem respeito ao diálogo estabelecido com o público e ao viés de *branding* que se quer conferir à publicação.

¹² Cauduro não deixa de apontar também uma razão econômica do logocentrismo: quanto mais restrita e elitista for a classe de autores, menores os custos de publicação, *royalties*, honorários, salários. Ele defende que sempre houve tentativas de excluir impressores e outros trabalhadores manuais do domínio da produção cultural. Nas palavras de Raymond Williams: “De um lado da divisa estão aqueles que ‘escrevem’, do outro lado aqueles que ‘imprimem’.” (1981 *apud* CAUDURO, p.94)

preservar a ilusão da escrita como re(a)presentação da voz de um autor racional, controlado, sempre senhor de suas falas e ações (a escrita não hesita), que fala através de significantes gráficos transparentes, de maneira a reforçar o mito tradicional da transmissão de significados e sentidos (a informação) como se os significantes gráficos pudessem conter, transportar e difundir uniformemente tais efeitos, independentemente dos sujeitos interpretantes e seus contextos. (CAUDURO, 1998, p. 95)

Na mesma verve, Miller e Lupton defendem que podemos contrapor a uma história de cinco séculos da tipografia *oficial*, desenvolvendo-se no estabelecimento de estruturas formais transparentes, uma “contra-história da desconstrução” na mesma extensão de tempo. (2011, p.17). Uma história que contemple o processo como estruturas formais vêm explorando a fronteira interior e exterior dos textos.

Compilar um catálogo da micromecânica da editoração – sumários e folhas de rosto, legendas e colofões, fôlios e notas de rodapé, entrelinhamento e profundidade das linhas, margens e elementos marginais, espaçamento e pontuação – é uma atividade que contribuiria para o que Derrida chamou de *gramatologia*. O estudo da escrita como modo distinto de representação. Essa história poderia posicionar diversas técnicas tipográficas em relação à divisão entre forma e conteúdo, interior e exterior. Algumas convenções servem para racionalizar a apresentação de informações, erguendo ‘cálices de cristal’ translúcidos ao redor de um corpo de ‘conteúdo’ aparentemente independente e neutro. Algumas estruturas invadem o interior sagrado com tamanha profundidade que o texto é virado do avesso, enquanto outras ignoram ou contradizem a organização interna de um texto em resposta a pressões externas impostas por tecnologia, estética, interesses corporativos, adequação social, conveniência de produção e assim por diante. (MILLER & LUPTON, 2011, p.16)

O interesse de Miller e Lupton é desassociar a desconstrução de um período histórico para inseri-la como um processo permanente do design e da tipografia como modos de representação distintos, que aborde a interface material da escrita. Contudo, reconhecem que a desconstrução também pertence à cultura: trata-se de uma operação que assumiu um nome e teceu uma rede de influências em contextos sociais específicos. “A desconstrução já habitou uma série de mundos institucionais, dos departamentos de literatura de universidades a escolas de arte e design, passando pelo discurso do jornalismo popular, onde funcionou tanto como atividade crítica quanto como bandeira para uma vasta gama de estilos.” (2011, p. 23)

Xavier também problematiza uma visão monolítica da dicotomia até aqui expostas. Conforme avalia, as oposições apresentadas em seu livro – transparência/ textura, espetáculo/ discurso, representação/desconstrução, realismo/vanguarda, continuidade/descontinuidade – não expressam uma separação de traços mutuamente excludentes. As fronteiras nunca são tão nítidas. Não se trata de mergulhar num pólo para evitar o outro.

É necessário avaliar que conflitos entre tendências diferentes não significam que não haja pontos de intersecção entre elas. Há muitos realismos e muitas vanguardas (assim como há muitos modernismos, logocentrismos, pós-modernismos). “Um modo frequente de aplicar esses

conceitos, sutil em sua falsificação, é aquele em que se procura projetar no tempo, e de modo linear, tais oposições.” Tal referencial, aparentemente histórico, em perspectiva evolucionista, produz a falsa conclusão de que uma era se produziu e se esgotou.

Paralelamente a Miller e Lupton, Xavier concede que o fato de “certa postura ideológica se traduzir numa estratégia específica no plano do discurso cinematográfico tem consequências fundamentais no efetivo papel que cada proposta assume no processo cultural em que estamos envolvidos.” (2005, p.165)

Para concluir, a ciência dos repertórios de linguagem do design e cinema e suas formas de enunciação pode nos fornecer uma base para traçar paralelos entre as áreas e observar as estratégias utilizadas pelo designer para aderir ao tema cinematográfico. Assim podemos pensar, por exemplo, na relação estabelecida entre um cinema moderno com sua montagem quebrando as regras de *raccord* e a recusa do uso de uma *grid* regular. A relação estabelece uma ligação de analogia entre as maneiras de cada área já lidou em determinada época com o tema da desconstrução. A analogia não é absoluta, portanto, mas tem sua pertinência dentro da historiografia das áreas.

REFERÊNCIAS

- ALBERTINO, Simone. *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes e Design/PUC-Rio, 2008
- BAPTISTA, M. A. “*Design e cinema: Caminhos cruzados entre a pesquisa e a criação artística*”. In: SILVA, J. (org). *Design, arte e tecnologia: espaço de trocas*. São Paulo: Rosari, 2006.
- BRINGUSTH, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1992]
- CARDOSO, Rafael. “*Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*”. *Arcos: design, cultura material e visualidade*, v. 1, 1998.
- CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. “*Desconstrução e tipografia digital*.” In: *Arcos: design, cultura material e visualidade*, v. 1, 1998.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982 apud CAUDURO, Flávio Vinicius. “*Desconstrução e tipografia digital*.” In: *Arcos: design, cultura material e visualidade*, v. 1, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hpkins University Press: 1976 [1967] apud CAUDURO, Flávio Vinicius. “*Desconstrução e tipografia digital*.” In: *Arcos: design, cultura material e visualidade*, v. 1, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “*Diante do tempo: história da arte e anacronismo da imagens*.” In: *Revista Polichinello*, 2003. Disponível em: revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html. Acesso em: 11/07/2014.
- FAWCETT-TANG, Roger. *O livro e o designer I. Embalagem, navegação, estrutura e especificação*. São Paulo: Rosari, 2007
- HASLAM, Andrew. *O Livro e o designer II. Como criar e produzir livros*. Tradução Juliana A. Saad e Sergio Rossi Filho. São Paulo: Rosari, 2007 [2006]
- KRESS, Gunther R. e VON LEEUWEN, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Estados Unidos/Canadá: Routledge, 2006 [1996]
- LIVINGSTON, Alan & LIVINGSTON, Isabela. *The Thames and Hudson encyclopaedia of graphic design and designers*. Londres: Thames e Hudson, 1992 apud CAUDURO, Flávio Vinicius. “*Desconstrução e tipografia digital*.” In: *Arcos: design, cultura material e visualidade*, v. 1, 1998.
- LUPTON, Ellen & PHILLIPS, Jennifer C. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. Guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [2004].

- MACHADO, Arlindo. *Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus: 2007.
- MCCOY, Katherine. *Typography as a Discourse*. Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmccoy.htm>. Acesso em: 24/06/2014
- MELO, Chico Homem de e RAMOS, Elaine (orgs). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MILLER, Abbott e LUPTON, Ellen. *Design escrita pesquisa*. A escrita no design gráfico. Porto Alegre: Bookmn, 2011
- NAGIME, Mateus. *Curadoria e programação de filmes nas salas de repertório do Rio de Janeiro: 2006-2013*. Monografia. Departamento de Cinema e Vídeo/UFF, 2013.
- SAMARA, Timothy. *Grid*. Construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SAMARA, Timothy. *Guia de design editorial*. Manual prático para o design de publicações. Porto Alegre: Bookman, 2011
- SENADOR, Daniela Pinto. “Um roteiro ainda a ser escrito.” In: *Jornal da USP*. nº.657. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>. Acesso em: 24/06/2014
- SOUZA LEITE, João de. “O discurso do design gráfico como polifonia.” In: *Estudos em Design*, v5, n.1. Rio de Janeiro: AenD-BR, 1997, p .59-68.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: Opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005 [1977].

ANEXO 1 – Índice de agentes entrevistados

Todas as entrevistas foram realizadas entre agosto e dezembro de 2014. A relação das mostras de cada agente abrange apenas as que estão sobre avaliação no escopo deste trabalho. Muitos agentes realizaram ou realizam mostras para outras instituições, como a Caixa Cultural, por exemplo.

Alessandra Castañeda produtora executiva da Jurubeba Produções, egressa do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Começou a trabalhar com mostras de cinema em 2008 na produtora recém-formada. Ainda atuante no ramo, realiza muitos projetos de mostras em coprodução, destacando-se a parceria com a Zipper Produções. Alessandra diz que os trabalhos com mostras ajudaram a alavancar sua produtora e deram um portfólio para a realização de outros eventos culturais.

Mostras *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória* (2008), *As muitas vidas de Robert Altman* (2008), *Filmes libertam a cabeça. R. W. Fassbinder* (2009), *A elegância de Woody Allen* (2009), *Cinema da Geórgia: um século de filmes* (2009), *Cineastas e imagens do povo* (2010), *Guerreira das imagens. Monika Treut* (2010), *Emoção e poesia. O cinema de Yasujiro Ozu* (2010), *Hitchcock* (2011), *O cinema é Nicholas Ray* (2011), *Retrospectiva cinematográfica Maristela* (2011), *Ingmar Bergman* (2012), *Os múltiplos lugares de Roberto Farias* (2012), *Léa Pool. Mostra de cinema* (2012)

Amatraca estúdio de design sediado em São Paulo, atuante desde 2002. Formado pelos sócios Marcelo Sodré (que respondeu a entrevista) e Tadzio Saraiva, ambos formados em arquitetura. A relação com projeto de cinema vem do nascimento do estúdio, quando dividiam o espaço com a ZOI Filmes. Marcelo explica que a primeira mostra que fizeram (*Festival Jodorowsky*) surgiu de um contato pessoal, Vera Haddad. Junto com ela, na produção desse evento, estava o produtor e curador Rafael Sampaio, com quem trabalham desde então. As duas primeiras mostras do estúdio tiveram Joel Pizinni na curadoria, também entrevistado para este trabalho.

Mostras *Festival Jodorowski* (2007), *Estratégia do sonho: o primeiro cinema de Bertolucci* (2008), *Chris Marker: Bricoleur multimídia* (2009), *Péter Forgacs: arquitetura da memória* (2012), *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões*

Ana Luísa Scorel designer e escritora, formada na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ). Trabalhou como *designer junior* no escritório de Aloisio Magalhães. Formou o

escritório de design A3 com Evelyn Grumach e Heloisa Faria (1980), com quem posteriormente fundou e dirigiu o 19 DESIGN (1997). Em 2004 deu início à Ouro sobre Azul Design e Editora. Foi professora na Escola de Desenho EINA, em Barcelona (1970) e na PUC-Rio (de 1976 a 1980). Ana Luísa relata que era bastante experiente quando realizou os projetos de catálogo de mostra de cinema deste estudo.

Mostras *Leon Hirszman. É bom falar! Mostra Leon de Ouro* (1995), *Walter Lima: inocência e delírio* (2000)

Clara Meliande designer formada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em Comunicação Visual em 2003. Começou a trabalhar com catálogos de mostra de cinema em 2002, com a irmã gêmea, Marina Meliande, formada em Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF), ambas pouco experientes na época. Exceto pela mostra *Homenagem a Mario Carneiro*, sempre dividiu o projeto do material gráfico de mostras de cinema com uma parceira (Tânia Grillo, na maioria das vezes, e Nina Paim na mostra *Jovens, loucos e rebeldes*). É mestre em design pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ)

Mostras *Retrospectiva Julio Bressane: cinema inocente* (2002), *Miragens do sertão* (2003), *A tela aberta. Ilusões da democracia* (2004), *Assim canta Bollywood* (2005), *Rogério Sganzerla. Cinema do caos* (2005), *Homenagem a Mario Carneiro* (2007), *Jovens, loucos e rebeldes* (2009)

Daniel Real artista gráfico formado na Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ). Começou a trabalhar com mostras como web designer em 2006. Seu primeiro catálogo é de 2010 para a mostra *Clássicos brasileiros em p&b* (Caixa Cultural). Todos os seus trabalhos para mostras de cinema são feitos com os parceiros Ricardo Prema (designer) e Iuri Casaes (ilustrador). Anteriormente os três trabalhavam com publicações de fanzines. É casado com Alessandra Castañeda.

Mostras *Ingmar Bergman* (2012), *Os múltiplos lugares de Roberto Farias* (2012), *Tarantino* (2013)

Daniel Trench é arquiteto e mestre em design e arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP). Atua também como professor nas áreas de projeto e história do design. Desde 2007 divide com Celso Longo um escritório de design dedicado à área cultural. Os trabalhos para o CCBB, segundo Daniel, foram feitos quando era recém-formado e se lançou no mundo dos autônomos. Conheceu o produtor de mostras de cinema Francisco Cesar Filho, aproximadamente em 2003, e realizou muitos projetos com ele até cerca de 2008.

Mostras *Nossa gente de rua – Filmes, vídeos e debates sobre moradores em situação de rua* (2004), *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005)

Eduardo Ades produtor e curador da Imagem-Tempo Produções (fundada em 2003). Egresso do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), aproximou-se do universo das mostras via cineclubismo. Entre 2003 e 2004, participou da revista de cinema *Cinestesia*, que a convite de Hernani Heffner, formou o cineclube *Tela Brasilis* no espaço da Cinemateca do MAM-RJ. Em 2007, realizou sua primeira mostra: *Luz em movimento* para a Caixa Cultural. Todos os trabalhos foram realizados com o designer parceiro Thiago Lacaz. Atualmente não realiza mais mostras e dedica-se a produções audiovisuais.

Mostras *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema brasileiro* (2007), *Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública* (2007), *Homenagem a Hélio Silva* (2009), *Cineastas e imagens do povo* (2010, como coordenador editorial),

Hernani Heffner conservador-chefe da cinemateca do MAM-Rio. Foi professor de cinema da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Universidade Federal Fluminense (UFF), entre outras. Para a UFF, no início dos anos 2000, ofereceu voluntariamente o primeiro curso de Preservação e Restauração de Filmes em uma escola de cinema. É difícil precisar o alcance da participação de Heffner nas mostras de cinema. Em geral, todas passam pela Cinemateca do MAM em função do empréstimo de cópias. Conhecedor dos acervos de filmes, Heffner é constantemente apontado como um colaborador na produção dos eventos e é difícil encontrar um catálogo em que o nome do conservador não conste na parte de agradecimentos. Além disso, Heffner é autor de vários textos para os catálogos e presença recorrente nos debates.

Mostras *Miragens do sertão* (2003), *A tela aberta. Ilusões da democracia* (2004). Atuou nas duas como curador.

Joana Amador designer formada na Universidade Federal de Pernambuco em 2002. Mudou-se para São Paulo com 23 anos, ainda terminando a faculdade, para trabalhar na Editora Abril. Ficou durante sete anos na editora, nas funções de designer, editora e diretora de arte. Atualmente é designer autônoma e dedica-se a trabalhos na área cultural.

Mostras *O cinema de Naomi Kawase* (2011), *Douglas Sirk. O príncipe do melodrama* (2012), *O cinema de Pialat* (2014).

João Juarez Guimarães designer e curador, formado em Arquitetura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1983, e Comunicação Visual pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), em 1988. Começou a trabalhar como designer de material gráfico de mostras de cinema com o programa da mostra *Mercosul*. A partir da sua proposta de curadoria para o

evento seriado *Inéditos no Rio* (1996-2008) passou a atuar sempre como designer e curador nos eventos que realizou.

Mostras *Mostra Mercosul* (1994, apenas como designer), *Antes da fama* (2004), *Dreyer Essencial* (2005), *Robert Bresson e o cinema contemporâneo* (2007), *O melhor de Russ Meyer* (2010), *Odete Lara: atriz de cinema* (2011)

Joel Pizzini curador, documentarista e professor. Realizou os filmes *Olho nu* (2014), *Dormente* (2005), *500 almas* (2004), *Glauber Rocha* (2004), *Enigma de um dia* (1996), *Caramujo-Flor* (1988), entre outros. Foi professor da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e da PUC-Rio. Atualmente é professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Colabora com o Tempo Glauber, projeto de preservação da memória do cineasta baiano. O curador aponta que este trabalho de pesquisa o impulsionou para o trabalho com mostras. Em 2005, realizou a mostra do CCBB-SP *O cinema segundo Glauber e Pasolini*. Atualmente tem se dedicado mais a trabalhos de produção audiovisual, mas conta que gostaria de voltar a curar mostras de cinema, pois é um trabalho que alimenta sua atividade de pesquisador e educador.

Mostras *Faces de Cassavetes* (2006), *Festival Jodorowsky* (2007), *Estratégia do sonho. O primeiro cinema de Bertolucci* (2008)

Katia Chavarry analista de programação da área de cinema do CCBB-RJ. Possui formação em jornalismo (FACHA-RJ); MBN em comunicação na Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA-USP); pós-graduação em assessoria de imprensa na Universidade Estácio de Sá (UNESA-RJ); pós-graduação em fotografia na Universidade Candido Mendes (UCAM-RJ) e pós-graduação em design de moda na Unilasalle (RJ). Katia trabalhou durante 20 anos no CCBB. Começou como Assessora de Imprensa do centro cultural e depois foi para a gestão de programação da área de cinema. Alternou com a área de artes plásticas e retornou para a área de cinema até se aposentar em 2013. A gestora conta que sempre fez questão da confecção de catálogos de mostras de cinema, a despeito de algumas mudanças de orientação durante sua gestão.

Luiz Claudio Franca designer e professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ). Formado na Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza. Em 2006 abriu o escritório Foco Design. Realizou muitos trabalhos na área de cinema, como o material gráfico da série do CCBB *Encontros com o cinema brasileiro* e a identidade visual do cineclubes Cinesquina. Luiz conta que o trabalho com mostras o levou à academia: uma amiga que dava aula na ESPM pediu para os alunos escolherem um material gráfico atual que gostassem para

analisar em aula. Um dos alunos escolheu um *folder* que Luiz projetou para a mostra de cinema *Cinema noir* (Caixa Cultural). Isso motivou a primeira aula do designer, à convite da sua amiga professora. Após a experiência, Luiz passou a se dedicar à carreira acadêmica, além do seu escritório de design.

Mostras *Faces de Cassavetes* (2006)

Pantalones coletivo de design formado pelos membros Estevão Sarcinelli (web design), Gabriel Gomes (ilustração), Zé Vaamonde (animação), Igor Moreira (branding), Jandê Saavedra Farias (motion design) e Ricardo J. Souza (design editorial). Igor, Jandê e Ricardo formam o trio que costuma trabalhar com as mostras de cinema (os dois primeiros responsáveis pela identidade visual da mostra e o terceiro, pelo design editorial). O coletivo é formado por colegas de faculdade da Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), com a incorporação do colega de Comunicação Visual da PUC-Rio, Ricardo J. Souza. Os cinco se formaram entre 2008 e 2010. E formaram o coletivo no final de 2011. Os designers explicam que resolveram criara o coletivo em função da rede de contatos necessária para trabalhara como *freelancer*. Além disso, como cada um dos membros é especialista em uma área, o coletivo pode oferecer uma entrega de serviços mais completa. Os trabalhos com mostras de cinema surgiram pelos contatos de Jandê Saavedra, motion designer, com produtoras de cinema. Em 2010 projetaram o material gráfico de suas primeiras mostras na Caixa Cultural para a Vatapá Produções.

Mostras *Samuel Fuller Samuel Fuller: Se você morrer, eu te mato!* (2013), *Oscar Micheaux. O cinema negro e a segregação racial* (2013)

Thiago Lacaz designer formado na ESDI. O trabalho com mostras vem da parceria com a produtora Imagem-tempo de Eduardo Ades. O primeiro trabalho da dupla ocorreu em 2003, com o projeto para o site da revista de cinema *Cinestesia*, através do contato da parceira de Eduardo Ades, Mariana Kaufman (estudante tanto da ESDI, quanto do curso de cinema da UFF). A primeira mostra data de 2007 (*Luz em movimento*, Caixa Cultural), quando Thiago já era recém-formado. Toda a entrevista com Thiago é permeada por uma forte crítica do designer à respeito do seu trabalho: “é que eu sou muito criterioso, eu estudei na ESDI com o Goebel Weyne...” Embora o designer aponte que o trabalho com catálogos de mostras de cinema em geral tem uma relação remuneração/trabalho desfavorável para se prolongar durante muito tempo na carreira, tanto de produtores, quanto de designers, Thiago continua trabalhando em alguns projetos do campo. A relação de trabalho com a Imagem-tempo segue nos projetos audiovisuais da produtora (logos para programas, vinhetas, etc)

Mostras *Braguinha 100 anos. Homenagem do cinema brasileiro* (2007), *Arnaldo Jabor: 40*

anos de opinião pública (2007), *Nouvelle Vague Indiana* (2008), *Homenagem a Hélio Silva* (2009), *Cineastas e imagens do povo* (2010), *Fritz Lang* (2014)

Vera Bernardes designer e professora. Formada em 1973 na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ). Trabalhou no escritório de Aloísio Magalhães de 1971 a 1973. Em 1978 iniciou as atividades do Núcleo de Editoração da Funarte e em 1989 se transferiu para a Fundação Pró-Memória. Desde 2002 é professora do Departamento de Arte e Design da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Atuou na área do design gráfico até 2005 e atualmente dedica-se a construir uma trajetória como artista (conforme seu website).

Mostras Glauber Rocha. *Um leão ao meio dia* (1994)

ANEXO 2 – Índice de Catálogos de Mostras do CCBB

Conforme apontado na introdução, nosso levantamento dos catálogos de mostras de cinema do CCBB-RJ não é completo. Foi feito a partir do material disponível e recuperado no Acervo Histórico do CCBB-RJ. O levantamento contém as seguintes funções dos créditos dos catálogos: projeto gráfico, projeto editorial, curadoria e produção. Nem todos os catálogos possuem esses créditos completos. Os nomes das funções utilizados nos catálogos foram mantidos. Para a função de produção se deu prioridade para a indicação da empresa produtora no lugar das pessoas físicas. Algumas vezes os créditos não são tão fáceis de decodificar. Nesses casos, as funções podem se estender um pouco mais. As participações de Alessandra Castañeda (Jurubeba Produções) como produtora executiva foram mantidas no levantamento devido sua grande participação nesta produção. Um resumo dos temas das mostras também consta na catalogação. O asterisco assinala nesta catalogação a ocorrência dos agentes entrevistados

1991

SEMANA SÉRGIO RICARDO

Programação visual: Zivaldo / CCBB

Produção artística e executiva: Luis Felipe Rosenburg

Tema: Retrospectiva do artista brasileiro

JAPÃO CINEMA & LITERATURA

Produção gráfica: Pivô

Coordenação catálogo: Jo Takanashi (Fundação Japão)

Produção: Jo Takanashi (Fundação Japão)

Tema: Relação do cinema japonês com literatura.

1992

CATÁLOGO CINEMA RIO DE JANEIRO 1990-1992

Projeto Gráfico: Caê Rodrigues

Coordenação e pesquisa: Ailton Franco e Rossine A. Freitas

Organização: A. R. Empreendimentos artísticos e Culturais Ltda.

Tema: Retrospectiva da produção carioca nesses três anos, 1990-1992, entendida como medida de preservação de uma memória cinematográfica frente à “morte” do cinema brasileiro.

1994

GLAUBER ROCHA. UM LEÃO AO MEIO-DIA

Projeto gráfico: Quadratim – Vera Bernardes*

Idealização: José Carlos Avellar e Gisela Magalhães

Produção: Júlia Peregrino

Tema: Exposição de desenhos e filmes de Glauber Rocha a partir do acervo Templo Glauber

MOSTRA MERCOSUL

Design gráfico: João Juarez Guimarães*

Organização: Ângela José do Nascimento

Realização: Pulsar Artes & Produção

Tema: Imagens do Mercosul (na época: Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai).

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Projeto gráfico: Cristina Barbosa

Coordenação editorial: Ana Maria Galano

Curadoria: Alice de Andrade

Realização: Alô Vídeo, Filmes do Sêro

Tema: Retrospectiva completa do cineasta brasileiro.

CINEMA PORTUGUÊS ANOS 90. NO FIO DO HORIZONTE

Grafismo: Luciana Fina

Coordenação editorial: Luisa Ramos e Luciana Fina

Curadoria: Luisa Ramos e Luisa Fina

Produção: Dueto produções e publicidade

Tema: Mostra do cinema português da década. Portugal é capital cultural da Europa no ano.

1995

BRASIL COM Z

Projeto gráfico: Felipe Taborda

Realização: Neon Rio - Dulce Continentino, Flavio Somogyi

Tema: A imagem do Brasil no exterior. Mostra de portfólio da Neon Rio de documentários produzidos no Brasil para televisões da Europa e América do Norte.

CINEMA LATINO AMERICANO. OS PRÓXIMOS 100 ANOS

Projeto gráfico: Ruth Freihof

Curadoria: Cosme Alves Neto

Realização: Scena Filmes Ltda.

Tema: Filmes clássicos e recentes do cinema latino-americano.

FÓRUM SHAKESPEARE

Produtora: Contraband Productions

Tema: Shakespeare nas telas.

FILMES DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Projeto gráfico: CCBB

Curadoria: Silviano Santiago

Coordenação: Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC / UFRJ)

Tema: Retrospectiva do cineasta.

LEON HIRSZMAN. É BOM FALAR. MOSTRA LEON DE OURO

Identidade visual/projeto gráfico: A3 – Ana Luísa Escorel*

Edição e curadoria: Carlos Augusto Calil

Produtora: Alô Vídeo

Tema: Retrospectiva completa do cineasta brasileiro.

1997**MOSTRA VERA CRUZ**

Design: Débora Ivanov

Organização: Cinemateca Brasileira

Tema: Retrospectiva parcial da produtora paulista Vera Cruz.

ARTE E CINEMA – ANOS 60 E 70

Programação visual: 2D - Marcos Chaves, Raul Mourão, Sônia Barreto

Curadoria: Glória Ferreira e Ligia Canongia

Produção: MODO Projetos Culturais

Tema: Filmes de artistas plásticos no período dos anos 1960-1970

1998

RETROSPECTIVA RUI GUERRA

Design: João Alfredo T. Mangia

Curadoria: Marta Siqueira e Xuxo Lara

Produção: Estudios Barrozo Netto Ltda

Tema: Retrospectiva do cineasta.

100 OBJETOS. PETER GREENAWAY

Design gráfico: Nú-Dês/Billy

Curadoria: Marcelo Dantas

Produção: Magnetoscópio/Solar dos Oitis

Tema: Trabalho multimídia de Peter Greenaway, que redefine a fronteiras das artes visuais.

1999

VISÕES DA AMAZÔNIA

Realização: Fio Cruz, CCBB

Tema: Mostra sobre representação da Amazônia. Celebra o primeiro centenário da Fio Cruz e dos 500 anos do Brasil.

JEAN-LUC GODARD

Projeto gráfico: Wind Studio

Edição do catálogo: Carlos Albertto Mattos

Curadoria: Centro Cultural Banco do Brasil

Produção: Estudios Barrozo Netto Ltda

Tema: Retrospectiva do cineasta francês.

2000

INOCÊNCIA E DELÍRIO: O CINEMA DE WALTER LIMA JR

Projeto gráfico: 19 Design - Ana Luísa Escorel

Curadoria: Beth Formaggini e Carlos Alberto Mattos

Produção: Mariza Formaggini

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro. Comemoração dos 35 anos como autor de filmes.

2001

O OLHAR DAS ESTRELAS

Design: Lucina Fina

Curador: Jom Zob Azulay

Produção: Duetto Produções e Publicidade

Tema: Produção de países de língua portuguesa: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe

QUASE COMO ANTIGAMENTE

Projeto gráfico: Rocha & Assman Multimídia

Curadoria: Luis Carlos Pavan

Produção: Gangântua Prod. E Ed. Artísticas LTDA

Tema: Sessões com música ao vivo para filmes do cinema mudo brasileiro.

CINEMA BRASILEIRO. ANOS 90: 9 QUESTÕES

Projeto gráfico: Cristina Cavallo e João Alt

Edição catálogo: Ruy Gardnier

Curadoria: Eduardo Valente, João Luiz Vieira e Ruy Gardnier

Organização: Wset Produções

Tema: Retrospectiva do cinema brasileiro dos anos 1990 a partir de nove questões propostas pela curadoria.

2002

CINEMA MARGINAL E SUAS FRONTEIRAS

Direção de arte e ilustração: Pietro di Pietro

Edição do catálogo: Eugênio Puppo e Vera Haddad

Tema: Filmes marginais produzidos nas décadas de 1960-1970

IDENTIDADE SUÍÇA – CINEMA SUÍÇO PARA AMÉRICA LATINA

Diagramação: Rayuela

Tema: Cinema suíço de 2000 a 2002

RETROSPECTIVA JULIO BRESSANE: CINEMA INOCENTE

Projeto Gráfico: Clara Meliande* e Tânia Grillo

Curadoria e edição de catálogo: Ruy Gardnier

Organização: Núcleo da Idéia

Direção de produção e pesquisa: Felipe Bragança e Marina Meliande

Idealização: Contracampo – revista de cinema e Juliano Tosi

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro

2003

MIRAGENS DO SERTÃO

Projeto Gráfico: Clara Meliande* e Tânia Grillo

Edição de catálogo: Aurélio Aragão e Hernani Heffner*

Curadoria: Hernani Heffner*

Organização: Synapse Produções e Distribuição

Tema: Representação do sertão no cinema brasileiro

NOVOS RUMOS, NOVOS CINEASTAS

Projeto gráfico e web design: Renata Figueiredo

Curadoria: Ailton Franco Jr e Juan Carlos Zaldivar

Organização: A.R. Produções

Tema: Filmes *indies* norte-americanos

A NOITE ANTES DA IMAGEM: EM MEMÓRIA DA DRA. NISE DA SILVEIRA

Design: Eneida Oliveira Déchery

Curadoria: Fabian Remy

Produção: Kiron Filmes

Tema: Filmes que discutem a loucura. Exibição da trilogia de Leon Hirszman, *Imagens do Inconsciente*, feito sob supervisão de Nise da Silveira.

DAVID NEVES. MUITO PRAZER

Desenho gráfico, marca e catálogo: Fernando Pimenta e Vicente Falaschi

Curadoria: Ana Pessoa

Coordenação de produção: Nenem Kieger / Cia. Da Lona Promoções Culturais

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro

NOVÍSSIMO CINEMA DINAMARQUÊS

Design gráfico: Anne Hemp

Curadoria: Karl Erick Schollhammer

Produção: KMC - Estratégias e Produção em Comunicação

Tema: Produção cinematográfica dinamarquesa recente a partir da seleção do Instituto de Cinema Dinamarquês.

BUÑUEL MEXICANO

Design gráfico: Eneida Oliveira Déchery

Edição: Vania Guarize

Organização: Cena Brasil Produções Culturais

Tema: Filmes do período mexicano de Buñuel, na ocasião dos 20 anos da morte do cineasta.

FILME FASHION. GRANDES ESTILISTAS NO CINEMA

Projeto gráfico: Renato Lopes

Curadoria e realização: Alexandra Farah

Produção: Maria Emília Julieti e Jorge Wakabara

Tema: Atuação de grandes estilistas nos figurinos de cinema.

2004

A TELA ABERTA. ILUSÕES DA DEMOCRACIA

Projeto gráfico: Clara Meliande e Tânia Grillo

Edição do catálogo e produção: Aurélio Aragão, Ilana Feldman, Lia Mit Ono e Roberto Robalinho

Curadoria: Hernani Heffner*

Tema: Filmes sobre nosso passado recente que refletem o papel do artista na transição da ditadura para a democracia no Brasil. Painel histórico de meados dos anos 1970, ainda sob o regime militar, até os primeiros passos da redemocratização nos anos 1980.

RETROSPECTIVA CACÁ DIEGUES: UMA UTOPIA CHAMADA BRASIL

Concepção e projeto gráfico: Tatarana

Edição: Israel do Vale

Curadoria: Maurício Cardoso e Newton Cannito

Coordenação geral: Dolores Papa

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro Cacá Diegues.

ANTES DA FAMA

Design: Vladimir Wilson e João Juarez Guimarães*

Concepção e curadoria: João Juarez Guimarães*

Produção: Isabella Martins

Organização: Central das Artes

Tema: Mostra com filmes de antes da fama de diretores independentes e que foram consagrados.

NELSON RODRIGUES E O CINEMA: TRADUÇÕES, TRAIÇÕES

Projeto gráfico: Pedro di Pietro

Concepção editorial: Eugênio Puppo

Curadoria: Ismail Xavier e Eugênio Puppo

Projeto cultural: Heco Produções

Tema: Filmes inspirados ou baseados na obra de Nelson Rodrigues e filmes que o influenciaram o escritor e dramaturgo.

REPENSANDO KEN LOACH

Programação visual: Maurício Hirata

Edição do catálogo: Mauro Baptista e Paulo Santos Lima

Curadoria: Mauro Baptista

Direção de produção: Cinthia Zaccariotto

Tema: Retrospectiva do cineasta Ken Loach.

HECTOR BABENCO: UM OLHAR POÉTICO SOBRE A MARGINALIDADE

Programação visual: Karen Yoas - Artebiz

Curadoria e coordenação geral: Roberto Guimarães

Projeto e execução: Diálogo Produções Culturais Ltda

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro Hector Babenco.

NOSSA GENTE DE RUA. FILMES, VÍDEOS E DEBATES SOBRE MORADORES EM SITUAÇÃO DE RUA

Design gráfico: Daniel Trench* e Edu Marin Kessedijan

Curadoria: Francisco Cesar Filho

Organização: Associação Minha Rua Minha Casa

Tema: Representação cinematográfica de pessoas em situação de rua.

2005

OUTROS RUMOS. A REINVENÇÃO DO ROAD MOVIE

Design gráfico & web: www.casticare.com.br

Curadoria e textos: Gustavo Galvão

Produção: Tática Comunicação e Produção

Tema: Desdobramentos do gênero *road-movie*

EXPRESSIONISMO REVISITADO

Design gráfico: Ricardo Landim

Curadoria: Gustavo Galvão

Tema: Mostra de “mestres” do Expressionismo e diretores influenciados pelo movimento.

VLADIMIR 70: RETROSPECTIVA DOS 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO

Programação visual: Evandro Salles

Curadoria: Sérgio Moriconi

Idealização: Objeto Sim Projetos Culturais

Tema: Retrospectiva do documentarista brasileiro Vladimir Carvalho em homenagem aos seus 70 anos de. A mostra se coloca também como um tributo ao documentário.

CINEASTA DE ALMA CORSÁRIA: 40 ANOS DE CARLOS REICHENBACH

Design: Daniel Trench*

Curadoria: Marcelo Lyra

Produção: Luciana Gomide Vieira

Tema: Retrospectiva em homenagem aos 40 anos de carreira do cineasta brasileiro Carlos Reichenbach.

GRUPO DZIGA VERTOV

Design: estação

Coordenação editorial: Jane de Almeida

Curadoria: Jane de Almeida

Produção: Marília Perracini

Tema: Retrospectiva completa do grupo (anos 1960-1970).

PAULO JOSÉ. 40 ANOS DE CINEMA

Direção de arte gráfica: Gustavo Bittencourt

Coordenação geral: Gisella Cardoso e Pedro Maranhão

Produção: Fora do Eixo Filmes, Boteco Cinematográfico

Tema: Retrospectiva do ator brasileiro Paulo José em comemoração aos seus 40 anos de cinema.

POR TI AMÉRICA. TÃO PERTO, TÃO LONGE

Curadoria: Cléa Cury

Tema: Produção latino-americana recente. Reúne filmes de diretores premiados em festivais do mundo todo.

NOVÍSSIMO CINEMA NÓRDICO: DINAMARCA, FINLÂNDIA, ISLÂNDIA, NORUEGA, SUÉCIA

Design: Barbara Szaniecki

Curadoria: Karl Erik Schollhammer

Produtora: KMC- Estratégias e Produção em Comunicação

Tema: Filmes nórdicos recentes na época.

ROGÉRIO SGANZERLA. CINEMA DO CAOS

Projeto gráfico: Clara Meliande* e Tania Grillo

Curadoria e edição de textos: Ruy Gardnier

Idealização: Felipe Bragança, Marina Meliande e Ruy Gardnier

Organização: Associação Cultural Contracampo

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla.

2006

MOSTRA SEIJIN SUZUKI - O COREÓGRAFO DA VIOLÊNCIA

Programação visual: Jarbas Delani

Curadoria: Sergio Moriconi

Produção: Objeto Sim Projetos Culturais

Tema: Retrospectiva do cineasta.

MOSTRA MAURICE CAPOVILLA

Direção e produção de arte: Roberto Yanez

Curadoria: Newton Cannito

Projeto cultural: MD Produções

Tema: Retrospectiva do cineasta brasileiro

AGNÈS VARDA – O MOVIMENTO PERPÉTUO DO OLHAR

Programação visual: Sylvia Cardim

Curadoria e produção: Cristian Borges, Gabriela Campos, Ines Aisengart, Abajour Lilás

Realização: Abbas Filmes

Tema: Retrospectiva completa da cineasta francesa Agnès Varda. Mostra acompanhada de exposição de fotos da Varda.

FACES DE CASSAVETES

Design: Luiz Cláudio Franca* – Foco Design

Curadoria: Joel Pizzini*

Produção: Paloma Cinematográfica

Tema: Retrospectiva do cineasta

2007

BRAGUINHA 100 ANOS. HOMENAGEM DO CINEMA BRASILEIRO

Design visual: Thiago Lacaz*

Coordenação: Imagem-Tempo Produções

Curadoria e produção: Eduardo Ades* e Matheus Carvalho Ramalho

Tema: Homenagem ao compositor brasileiro

ROBERT BRESSON E O CINEMA CONTEMPORÂNEO

Projeto gráfico: b design

Curadoria: João Juarez Guimarães

Organização: Central das Artes

Tema: Retrospectiva do cineasta Robert Bresson.

ANALÓGICO DIGITAL

Design e produção gráfica: Anticorp Design

Concepção e curadoria: Gustavo Galvão

Produção: Lavoro Produções Artísticas

Tema: Mostra com filmes exibidos/finalizados em 35mm mas realizados em vídeo ou gerados por computador. Mote para discussão digital x analógico em momento de transição analógico-digital nas redes produtivas e exibidoras.

HOMENAGEM A MARIO CARNEIRO

Programação visual: Clara Meliande*

Edição de catálogo: Daniel Caetano

Curadoria: Daniel Caetano

Organização: Duas Mariola Filmes

Co-produção: Associação Cultural Contracampo

Tema: Retrospectiva do diretor de fotografia brasileiro Mario Carneiro.

TV E GRANDES AUTORES

Projeto gráfico: Erik Pires

Curadoria: João Marcelo F. de Mattos

Realização: Instituto de Estudos de Televisão

Tema: Produção de “grandes autores do cinema” para TV.

ARTE EM MOVIMENTO. A FOTOGRAFIA NO CINEMA

Design gráfico: Ricardo Landim

Curadoria: Gustavo Galvão

Edição de catálogo: Gustavo Galvão

Tema: Mostra de 19 filmes que revelam a importância da fotografia no cinema.

A IDADE DA INOCÊNCIA

Projeto gráfico e arte final: Jarbas Delani

Curadoria: Sérgio Moriconi

Concepção e produção: Objeto Sim Projetos Culturais

Tema: Representação da infância no cinema.

ARNALDO JABOR: 40 ANOS DE OPINIÃO PÚBLICA

Design visual: Thiago Lacaz*

Curadoria e organização do catálogo: Eduardo Ades* e Mariana Kaufman

Coordenação: Imagem-Tempo Produções

Tema: Retrospectiva completa do cineasta brasileiro Arnaldo Jabor.

FESTIVAL JODOROWSKY

Projeto gráfico: amatraca desenho gráfico*

Curadoria: Guilherme Marback e Joel Pizzini*

Organização: BG Produção e Comunicação

Co-organização: Vermelho Filmes

Tema: Retrospectiva do cineasta.

2008

AS MUITAS VIDAS DE ROBERT ALTMAN

Design: Bruno Sá

Projeto gráfico e editoração: Bruno Sá e Cristiano Terto

Edição de catálogo: Fabiana Comparato e Angelo Defanti

Curadoria e coordenação de produção: Angelo Defanti

Coordenação: Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Robert Altman.

RETROSPECTIVA ALAIN RESNAIS: A REVOLUÇÃO DISCRETA DA MEMÓRIA

Programação visual: Sylvia Cardim e Priscila Sá

Coordenação editorial: Cristian Borges, Gabriela Campos, Ines Aisengart

Curadoria e produção: Cristian Borges, Gabriela Campos, Ines Aisengart

Realização: Abajour Lilás e Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Alain Resnais nos 60 anos de carreira

ORIENTE DESCONHECIDO

Direção de arte, design e ilustrações: Glauco Diógenes Studio

Edição do livreto: Gustavo Galvão

Curadoria: Gustavo Galvão

Produção: Lavoro Produções Artísticas

Tema: Produção cinematográfica recente na época do Sudeste Asiático e Extremo Oriente.

POEMAS VISIONÁRIOS DE F. W. MURNAU

Designer e coordenação gráfica: Cristiano Terto

Curadoria: Arndt Roskens

Empresa produtora: Zipper Produções

Tema: Retrospectiva completa do diretor com os 12 filmes que resistiram.

Comemoração dos 120 anos de Murnau.

NOUVELLE VAGUE INDIANA

Design Visual: Thiago Lacaz*

Coordenação de produção e curadoria: Gisella Cardoso

Produção: Casa Cinco

Tema: Filmes da *Novelle Vague* Indiana. Produção dos anos 1960-1970.

ESTRATÉGIA DO SONHO. O PRIMEIRO CINEMA DE BERTOLUCCI

Projeto gráfico: amatraca desenho gráfico*

Coordenação editorial: Joel Pizzini* e Vera Haddad

Curadoria: Joel Pizzini*

Organização: Klaxon Cultura Audiovisual

Tema: Primeiro cinema do Bertolucci: filmes dos anos 1960 e 1970, contemporâneos aos cinemas novos.

2009

JOVENS, LOUCOS E REBELDES

Projeto gráfico: Clara Meliande* e Nina Paim

Curadoria e edição: Felipe Bragança

Organização: Duas Mariola Filmes

Tema: Mostra que propõem repensar o jovem e sua posição. Pensa o cinema como um dos principais porta-vozes dos anseios da juventude.

O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Direção de arte e projeto gráfico: Marilá Dardot

Curadoria e organização catálogo: Carla Maia

Organização: Associação Filmes de Quintal

Tema: Retrospectiva parcial da cineasta Chantal Akerman.

CHRIS MARKER: BRICOLEUR MULTIMÍDIA

Projeto gráfico e diagramação: amatraca desenho gráfico*

Produção editorial: Vera Haddad

Curadoria: Francisco Cesar Filho, Rafael Sampaio

Tema: Retrospectiva do cineasta e artista multimídia.

HOMENAGEM A HÉLIO SILVA

Design visual: Thiago Lacaz*

Pesquisa e coordenação editorial: Luis Alberto Rocha Melo

Curadoria: Eduardo Ades*

Produção: Associação Cultural Tela Brasilis

Tema: Homenagem ao fotógrafo de cinema brasileiro Hélio Silva.

NO CREPÚSCULO DE WINNIPEG – O CINEMA DE GUY MADDIN

Design e coordenação gráfica: Cristiano Terto

Curadoria: Tatiana Leito, Arndt Roskens

Empresa produtora: Zipper Produções

Tema: Retrospectiva completa do diretor canadense.

DO NOVO AO NOVO CINEMA ARGENTINO: BIRRA, CRISE E POESIA

Projeto gráfico e diagramação: See Design - Marcos Gomes e Marcelo Tristão

Catálogo-edição: Priscila Miranda

Curadoria: Fabián Núñez e Priscila Miranda

Organização: Ginja Filmes e Primi Produção Cultural e Editorial

Tema: Panorama da produção cinematográfica argentina, buscando comparar os dois “nuevos cines” argentinos, o de 1960 e o que se iniciou em 1997.

LIMA DUARTE: PROFISSÃO ATOR

Programador visual: Melissa Lagôa

Curadoria e organização do catálogo: Amilton Pinheiro

Organização: Catraca Produções Culturais

Tema: Retrospectiva dos 60 anos de carreira do ator brasileiro Lima Duarte.

FILMES LIBERTAM A CABEÇA. R.W. FASSBINDER

Design: Cristiano Terto

Empresas produtoras: Jurubeba Produções* e Zipper Produções

Curadoria: Arndt Roskens

Tema: Retrospectiva do cineasta alemão Fassbinder.

A ELEGÂNCIA DE WOODY ALLEN

Projeto gráfico: Radiográfico – Olivia Ferreira e Pedro Garavaglia

Edição de catálogo: Ines Aisengrat Menezes e Angelo Defanti

Curadoria: Angelo Defanti

Empresa produtora: Sobretudo Produção

Co-produção: Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Woody Allen.

HORROR NO CINEMA BRASILEIRO

Designer gráfico: Pietro di Pietro

Concepção editorial: Eugênio Puppo

Curadoria: Eugênio Puppo

Projeto cultural: Heco Produções

Tema: Filmes de horror no cinema brasileiro.

2010

CINEMA DA GEÓRGIA: UM SÉCULO DE FILMES

Designer gráfico: Helbert Coutinho

Ilustrações: Iure Casares

Curadoria: Teo Khatiashvili e Nágila Guimarães

Empresa produtora: Jurubeba Produções*

Tema: Cinematografia da Geórgia.

GUERREIRA DAS IMAGENS. MONIKA TREUT

Design: Cristiano Terto

Edição do catálogo: Rachel Ades

Curadoria: Arndt Roskens

Empresa produtora: Zipper Produções

Produção executiva: Alessandra Castañeda*

Tema: Retrospectiva completa da cineasta Monika Treut.

CINEASTAS E IMAGENS DO POVO

Design visual: Thiago Lacaz*

Coordenação editorial: Eduardo Ades*

Curadoria: Simplício Neto

Empresa produtora: Jurubeba Produções*

Tema: Inspirada no livro homônimo de Jean-Claude Bernardet, a mostra é uma antologia do documentário brasileiro moderno.

DESCOBRINDO O CINEMA FILIPINO

Design visual: Miguel Nóbrega e Nina Paim

Curadoria e produção: Leonardo Levis e Raphael Mesquita

Organização: Blum Filmes

TEMA Cinematografia filipina.

EMOÇÃO E POESIA. O CINEMA DE YASUJIRO OZU

Design: Cristiano Terto

Curadoria: Arndt Roskens e Tatiana Leite

Coordenação de produção: Fábio Savino

Produção executiva: Alessandra Castañeda*

Tema: Retrospectiva com 35 dos 36 filmes existentes de Ozu. Exibe também filmes inspirados pela obra do cineasta.

FAROESTE SPAGHETTI: O BANGUE-BANGUE À ITALIANA

Projeto gráfico: Gianna Larocca

Curadoria e edição do catálogo: Fábio Andrade

Produção: Segunda-feira Filmes

Tema: Produção de cinema do gênero *faroeste spaguetti*.

O MELHOR DE RUSS MEYER

Projeto gráfico: João Juarez Guimarães

Curadoria: João Juarez Guimarães*

Organização: Ginja Filmes & Produções, Tucuman Filmes

Tema: Retrospectiva do cineasta Russ Meyer.

O CINEMA DE PEDRO COSTA

Projeto gráfico: Marilá Dardot

Organização do catálogo: Daniel Ribeiro Duarte, Carla Maia e Patrícia Mourão

Curadoria: Daniel Ribeiro Duarte

Organização: Associação Filmes de Quintal

Tema: Retrospectiva integral do cineasta português Pedro Costa nos seus 20 anos de produção.

JOHN FORD

Projeto gráfico: Miguel Nóbrega e Quinta-feira

Coordenação editorial: Leonardo Levis e Raphael Mesquita, Ruy Gardnier

Curadoria: Leonardo Levis e Raphael Mesquita

Organização: Blum Filmes

Tema: Retrospectiva do cineasta americano John Ford.

2011

HOU HSIAO-HSIEN E O CINEMA DE MEMÓRIAS FRAGMENTADAS

Projeto gráfico: Gianna Larocca

Organização e edição catálogo: Luisa Marques

Curadoria: Eduardo Cerveira e Maria Amália Coutinho

Empresa produtora: Instituto de Cultura e Cidadania Femina

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Hou Hsiao-Hsien.

LUC MOULLET, CINEMA DE CONTRABANDO

Projeto gráfico: amatraca desenho gráfico*

Organização editorial: Remier Lion, Pedro Maciel Guimarães e Rafael Sampaio

Curadoria: Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio

Produção: Klaxon Cultura Audiovisual

Tema: Retrospectiva do cineasta

O CINEMA DE NAOMI KAWASE

Projeto gráfico: Joana Amador*

Curadoria e organização do catálogo: Carla Maia e Patrícia Mourão

Organização: Aroeira

Colaboração: Associação Filmes de Quintal

Tema: Retrospectiva integral da cineasta Naomi Kawase.

ODETE LARA, ATRIZ DE CINEMA

Curadoria e projeto gráfico: João Juarez Guimarães*

Coordenação editorial: Leonardo Luiz Ferreira

Organização: Ginga Filmes & Produções, Tucumán Distribuidora

Tema: Retrospectiva da atriz brasileira Odete Lara

KENNETH ANGER: O FETICHISTA POP

Projeto gráfico: Marcellus Scnell

Coordenação editorial e curadoria: Betch Cleinman

Produção: Imagem-tempo* e Solar das Metamorfoses

Tema: Retrospectiva do cineasta

HITCHCOCK

Design: Cristiano Terto

Organização e edição: Mariana Pinheiro

Curadoria: Arndt Roskens

Empresa produtora: Zipper Produções

Produção executiva: Alessandra Castañeda, Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Alfred Hitchcock.

VINCENTE MINNELLI

Identidade visual: Élcio Miazaki

Organização do catálogo: Liciane Mamede e Luiz Carlos Oliveira Jr

Curadoria: Luiz Carlos Oliveira Jr

Produção: Vai e Vem Produções Culturais e Cinematográficas

Tema: Retrospectiva do cineasta

O CINEMA É NICHOLAS RAY

Projeto gráfico: Gianna Larocca

Coordenação editorial: Eduardo Cantarino e Thiago Brito

Curadoria: Eduardo Cantarino e Thiago Brito

Organização e produção: Dilúvio produções

Coprodução: Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva completa do cineasta Nicholas Ray no ano do centenário do diretor.

TELA NEGRA. CINEMA DO BLAXPLOITATIO

Design: Cristiano Terto

Edição: Vik Birkbeck, Cristiano Terto, Arndt Roskens

Curadoria: Arndt Rosken e Vik Birbeken

Empresa produtora: Zipper Produções

Produção executiva: Jurubeba Produções*

Tema: Retrospectiva do cinema afro-americano dos anos 1970

RETROSPECTIVA CINEMATOGRAFICA MARISTELA

Projeto gráfico e diagramação: João Mario Goulart

Coordenação editorial: Tela Brasilis

Curadoria: Rafael de Luna Freire

Empresa produtora: Jurubeba Produções Artísticas*

Coprodução: Tela Brasilis

Tema: Retrospectiva da produtora paulista com significativa produção na década de

1950.

CINEMA BRASILEIRO ANOS 2000 – 10 QUESTÕES

Concepção visual, web e projeto gráfico: amatraca desenho gráfico*

Edição do catálogo: Eduardo Valente

Curadoria: Eduardo Valente, Cléber Eduardo e João Luiz Vieira

Organização: Revista Cinética

Produção: Enquadramento Produções

Tema: Retrospectiva do cinema brasileiro da década de 2000

2012

PÉTER FORGACS. ARQUITETURA DA MEMÓRIA

Concepção visual e projeto gráfico: amatraca desenho gráfico*

Organização editorial: Patrícia Rebello e Rafael Sampaio

Curadoria: Patrícia Rebello

Organização: Francisco Cesar filho, Patrícia Rebello, Rafael Sampaio

Produção: Klaxon Cultura Audiovisual, Associação do Audiovisual

Tema: Retrospectiva parcial do artista multimídia e cineasta independente húngaro Péter Forgacs.

ABEL FERRARA

Projeto Gráfico-Editorial: BRtipo, Bernardo Faria, Pablo Blanco

Idealização do catálogo: Julio Bezerra Ruy Gardnier

Curadoria: Julio Bezerra

Produção: Firula Filmes

Tema: Retrospectiva do cineasta

LÉA POOL. MOSTRA DE CINEMA

Design: Cristiano Terto

Curadoria: Célia Gambini

Cocuradoria: Arndt Roskens

Empresa produtora: Zipper Produções

Produção executiva: Arndt roskens e Alessandar Castañeda*

Tema: Retrospectiva da cineasta suíço-canadense Léa Pool

INGMAR BERGMAN

Projeto gráfico e site: Daniel Real* e Ricardo Prema

Coordenação editorial: João Cândido Zacharias

Curadoria: Giscard Luccas

Empresa produtora: Jurubeba Produções*

Empresa coprodutora: FJ Cines

Tema: Retrospectiva do cineasta Ingmar Bergman

DOUGLAS SIRK. O PRÍNCIPE DO MELODRAMA

Projeto gráfico: Joana Amador*

Curadoria e organização catálogo: Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães

Organização: Aroeira

Tema: Retrospectiva do cineasta Douglas Sirk.

OS MÚLTIPLOS LUGARES DE ROBERTO FARIAS

Projeto gráfico: Daniel Real* e Ricardo Prema

Ilustrações: Iuri Casaes

Coordenação editorial: Hadija Chalupe (caradua produções) e Simplicio Neto

Curadoria: João Luiz Vieira e Tunico Amâncio

Empresa produtora: Jurubeba Produções*

Coprodução: Cinemateca Brasileira

Tema: Retrospectiva completa dos longas-metragens do cineasta brasileiro Roberto Farias acompanhada de outros títulos de sua filmografia além da função de diretor.

Comemoração 80 anos de Roberto Farias.

ETERNAMENTE JOVEM – RETROSPECTIVA JAMES DEAN

Projeto Gráfico Catálogo Fernando Muller Hargreaves e Guilherme Lopes Moura

Produção Editorial: Leonardo Luiz Ferreira

Curadoria: Mario Abbade

Organização: Central das Artes

Tema: Retrospectiva do ator

