

A COR COMO VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO

O DESIGN GRÁFICO COMO FERRAMENTA
DE VISUALIZAÇÃO DA COR NA FILMOGRAFIA
DE PEDRO ALMODÓVAR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM **DESIGN DE COMUNICAÇÃO**

—

HELENA DA COSTA MORAIS SOARES
ORIENTADORA **ANA BASTOS RAPOSO**

—

[2016]

A COR COMO VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO

O DESIGN GRÁFICO COMO FERRAMENTA
DE VISUALIZAÇÃO DA COR NA FILMOGRAFIA
DE PEDRO ALMODÓVAR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM **DESIGN DE COMUNICAÇÃO**

—

HELENA DA COSTA MORAIS SOARES
ORIENTADORA **ANA BASTOS RAPOSO**
ARGUENTE **JOSÉ CARNEIRO**

—

[2016]





RESUMO

A presente dissertação reflete acerca da cor enquanto meio de comunicação não-verbal, capaz de transmitir significados, mensagens, ideias e valores. Concretamente, este tema é explorado numa área específica da comunicação visual — o cinema — tendo, como objeto de estudo, as longas-metragens de Pedro Almodóvar e, como meio de investigação e análise, o design de comunicação. Para tal, desenvolvem-se métodos de visualização da cor nos filmes, com o recurso a programas informáticos criados para o efeito.

Através de uma exposição de diferentes linhas teóricas, faz-se uma abordagem geral acerca da cor e da sua função no cinema, assim como uma contextualização da obra filmográfica de Pedro Almodóvar. Posteriormente, propõe-se uma reflexão sobre estas questões com o desenvolvimento de exercícios gráficos, que consistem na representação visual do uso da cor nas 19 longas-metragens do realizador. Com a atribuição de uma nova forma visual aos filmes — representados individualmente numa única imagem, que permite a observação das suas paletas cromáticas — sugere-se o design como ferramenta de apoio à análise fílmica. Assim, através dos mapeamentos da cor, pode-se interpretar os filmes a nível cromático — isolados ou no seu conjunto — articulando-os com o enquadramento teórico previamente estabelecido e confirmar a cor como elemento narrativo e veículo de comunicação em Almodóvar. Verifica-se, então, que a cor está relacionada com os temas/tipo de filme, evoca sentimentos e atmosferas e identifica momentos da carreira do autor. Paralelamente, através de linguagens de programação, estabelece-se um método de leitura cromática dos filmes automatizado, passível de ser aplicado a outros contextos.

PALAVRAS-CHAVE:

Cor; Cinema; Pedro Almodóvar; Representação Visual; Mapeamento

ABSTRACT

The present work is an insight about color as a means of non-verbal communication, capable of transmitting meaning, messages, ideas, and values. Specifically, this topic is explored in a precise area of visual communication – cinema – with Pedro Almodóvar's feature films as object of study, and communication design as means of research and analysis. Thus, methods of visualization of color in movies are developed, with the aid of programs, specially created for this purpose.

Through a display of different theoretical lines, a general approach to color and its functions in cinema is here presented, as well as a contextualization of Pedro Almodóvar's filmographic work. Posteriorly, a reflection about these questions is proposed, with the development of graphic exercises, which consist on the visual representation of the use of color in the director's 19 feature films. By giving the films a new visual form – represented individually in a single image, which allows the observation of their color palettes – design is suggested as a supporting tool to film analysis. Thus, through color mapping, the films can be interpreted on a chromatic way – either isolated or taken together – articulating them with the theoretical framework previously established. Color can be then confirmed as a narrative element as well as a means of communication in Almodóvar. It can be then verified that color is associated with the topics/kind of film; it evokes feelings and environments, and identifies different periods in the author's career. Simultaneously, through programming language, a method of chromatic film reading is established, which is automatized and can be applied to other contexts.

KEYWORDS:

Color; Cinema; Pedro Almodóvar; Visual Representation; Mapping

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação não teria sido possível sem o apoio de algumas pessoas, a quem dedico os meus sinceros agradecimentos.

À minha família, por estar presente em todos os momentos e por me fazer sentir que as minhas conquistas também lhe pertencem. Aos meus avós, pelo privilégio de crescer perto deles e por juntarem à mesa as dez pessoas que sempre tornaram tudo possível e real. Aos meus pais, pelo apoio incondicional, pela motivação, pela formação, a todos os níveis, e por todas as oportunidades ao longo do meu percurso. Por me levarem ao cinema, desde que me lembro. Aos meus tios, por seguirem de perto e contribuírem para a minha educação e por, tal como os meus pais e avós, me ensinarem tanto. Aos meus irmãos, Matilde e Miguel, e ao meu primo João (irmão emprestado), por todas as partilhas, pelo acompanhamento musical, ritmo e incentivo.

À Sara, pelo prazer da partilha, por ser a melhor companhia em todos os momentos. Pela paciência, pelo suporte e pela boa disposição constantes. Obrigada por tudo.

Aos meus amigos, por tornarem as caminhadas mais fáceis e aprazíveis. Aos Saltincontos — Andreia, Ângelo e Sara — pela amizade, aventuras e histórias partilhadas. Pelo trabalho de equipa e tantas horas divididas, numa mesa de café ou à volta de uma ideia. À Jessica, à Mariana e à Tânia por estarem sempre presentes e disponíveis: por representarem os melhores momentos de convívio.

À professora Ana Raposo, pela orientação, disponibilidade e apoio prestados ao longo dos dois anos de Mestrado.

Ao João, o meu especial agradecimento, por tornar possível a existência deste projeto, tal como é apresentado neste documento: por todo o conhecimento, tempo, atenção e rigor, por ouvir e responder a todas as minhas dúvidas. O meu agradecimento, também, ao Filipe, que contribuiu para o desenvolvimento de um dos exercícios apresentados na dissertação.

À minha tia Carmo, pela revisão exaustiva dos textos produzidos, pela paciência e disponibilidade de sempre, por todo o apoio, em todas as circunstâncias. À minha mãe, que também reviu o que foi escrito. À Matilde, pelo Abstract. À Isabel, pela cedência de conteúdos e por me ter levado a ver “Volver”, o primeiro filme de Pedro Almodóvar a que assisti. À Andreia, à Mariana e à Sara, pelo apoio prestado na paginação deste documento. À Catarina e ao Sr. Carvalho, pelo apoio técnico na concretização prática deste documento.

Sem vocês, teria sido muito mais complicado.

ÍNDICE

13	1	INTRODUÇÃO
17	2	METODOLOGIAS

[I] ENQUADRAMENTO TEÓRICO

23	1	A COR
25	1.1	Introdução
27	1.2	A percepção da cor
34	1.3	A interação da cor
39	1.4	A interpretação da cor
41	1.5	Fenómeno cultural
46	1.6	A cor na comunicação visual
51	1.7	Síntese conclusiva

53	2	A COR NO CINEMA
55	2.1	Introdução
57	2.2	Uma abordagem geral
61	2.3	Os avanços tecnológicos
65	2.4	Cromofobia
70	2.5	A cor como elemento narrativo
74	2.6	A cor como marca de autoria
91	2.7	Síntese conclusiva

93	3	PEDRO ALMODÓVAR
95	3.1	Introdução
99	3.2	Contextualização
99		A Guerra Civil Espanhola
103		O Regime Ditatorial Franquista
108		Cinema entre a Guerra Civil e o Regime Franquista
111		La Movida Madrileña
117		Maturidade artística
125	3.3	Temáticas de uma identidade nacional
127		Género
128		Sexualidade
129		Família
130		Morte, desejo, religião
131	3.4	Estilo visual — A cor
137		Preferência pelo vermelho
145	3.5	Síntese conclusiva

[II] DESENVOLVIMENTO DE PROJETO

151 1 INTRODUÇÃO

153 2 ANÁLISE DE PROJETOS JÁ DESENVOLVIDOS

155 2.1 Pertinência da análise

157 2.2 Frames isolados

161 2.3 Vídeo

167 2.4 Filme como um todo

178 2.5 Tridimensional

181 2.6 Conclusão da análise

183 3 REPRESENTAÇÃO VISUAL DE INFORMAÇÃO

185 3.1 Uma abordagem geral

189 4 REPRESENTAÇÃO DA COR NA FILMOGRAFIA DE PEDRO ALMODÓVAR

191 4.1 Definição de uma base de dados

199 4.2 Definição de um método

205 4.3 Mapeamento I: Frame inteiro

214 Barcode

222 Cores agrupadas por tonalidade

229 4.4 Mapeamento II: Regra dos terços

241 4.5 Mapeamento III: Frames tripartidos verticalmente

248 4.6 Mapeamento IV: Frames tripartidos horizontalmente

255 4.7 Aplicação do método

371 4.8 Análise da cor na filmografia de Pedro Almodóvar

397 4.9 Apreciação e desenvolvimentos futuros

401 CONSIDERAÇÕES FINAIS

407 BIBLIOGRAFIA

413 FILMOGRAFIA

417 ÍNDICE DE FIGURAS

O presente documento surge do interesse de refletir sobre como os elementos de comunicação visual — especificamente a cor — transmitem significados, mensagens, ideias e valores. Enquanto designers, somos desafiados a produzir suportes visuais, idealmente dotados de significado ao alcance do público. Para que a comunicação se estabeleça e seja bem-sucedida, temos ao nosso dispor um vasto conjunto de ferramentas que podemos utilizar: suportes gráficos, elementos geométricos ou orgânicos, tipografias, materiais, técnicas, cores, etc. Nas escolhas que fazemos, para a conceção de um produto final, deverá estar patente a noção de que, cada uma delas, atuará ativamente na transmissão da mensagem, provocando impacto no observador. Neste sentido, a cor enquanto elemento determinante para a perceção e entendimento daquilo que nos rodeia surge, nesta dissertação, com especial destaque, constituindo uma das motivações orientadoras do nosso estudo. Concretamente, exploramos esta questão numa área específica da comunicação visual — o cinema — tendo, como objeto de estudo, as longas-metragens de Pedro Almodóvar e, como meio de investigação e reflexão, o design de comunicação. Para tal, desenvolvem-se métodos de visualização da cor nos filmes, com o recurso a programas informáticos criados para o efeito.

< [FIGURA 1] As cores do espectro visível.

Parte integrante de tudo aquilo que nos rodeia, a cor é um “atributo da experiência visual”, um “fenómeno que constitui uma experiência primária para a maioria de nós” (Gage, 1999). Talvez por esta razão — pelo facto de ser algo tão natural e universal, enraizado no nosso quotidiano —, a atenção que lhe prestamos seja muitas vezes negligenciada. Contudo, vários são os estudos que, ao longo dos tempos e nas mais diversas áreas, se têm dedicado à cor — tema “longe de ser inteiramente compreendido” (Gage, 1999). Se, por um lado, teóricos procuram responder a questões mais objetivas — relacionadas com as leis da química, da física e da fisiologia —, outros dedicam-se ao entendimento mais subjetivo da cor, tendo em conta conceitos encontrados na psicologia, por exemplo (Feisner, 2014). Como resultado destes estudos, podemos afirmar que, para a utilização da cor, ambos os pontos de vista devem relacionar-se: importa não só conhecer os mecanismos científicos da perceção da cor, como também a realidade em que ela surge, conscientes do seu carácter ilusório, variável e influenciável, dependente do meio envolvente.

Além disso, a um nível mais subjetivo e psicológico, é necessário considerar o modo como reagimos às cores depois de as percebermos. Neste campo, não dispomos de verdades absolutas que possamos aplicar universalmente: a interpretação que fazemos da cor é relativa, intrinsecamente relacionada com a nossa identidade individual e/ou coletiva — na qual estão implícitos valores socioculturais.

Se o ser humano não reage passivamente às cores — uma vez que estas não se formam apenas no sistema visual, mas também no “eu”, através de memórias, códigos e símbolos que lhes vamos associando — podemos dizer que, além de um fenómeno visual, a cor é também um “fenómeno cultural” (Pastoureau, 1993): é informação, tem significado e molda as nossas emoções. Ter consciência disto torna-se especialmente relevante na área da comunicação visual, permitindo-nos utilizá-la com maior assertividade: “usar as cores de maneira bem direcionada significa poupar tempo e esforço” (Heller, 2014). Constata-se, então, que mais do que elemento estético, a cor é também funcional: quer num sentido mais explícito (estabelecendo contrastes, equilíbrios, destaques, por exemplo), quer mais implícito (interferindo psicologicamente no recetor). Deste modo, a cor revela-se um instrumento da comunicação, interferindo e constituindo, ela mesma, um veículo de transmissão de mensagens.

Esta questão tem sido o foco de atenção de diversos autores — Feisner e Reed (2014), Fraiser e Banks (2004), Heller (2014), Pastoureau (1993, 2014), etc. —, ainda que a abordagem seja feita de um modo bastante abrangente e generalizado. Contudo, denota-se ainda uma grande lacuna no que diz respeito ao seu estudo a um nível mais particular, restringido a um âmbito específico. Por este motivo, elegemos o cinema, como área da comunicação visual, oportuna e pertinente, para o desenvolvimento desta investigação. De facto, embora a bibliografia relacionada com a cor no cinema seja numerosa, as suas preocupações prendem-se mais com questões como a história e estudo de técnicas e processos (Technicolor, por exemplo) ou o restauro e arquivo da cor nos filmes, do que propriamente com o seu carácter funcional — isto é, enquanto elemento narrativo e parte significativa de um filme.

Uma das razões que pode explicar a escassez de estudos teóricos segundo este ponto de vista é, precisamente, a polivalência da cor: o facto de ser suscetível a várias perceções e interpretações impede que se estabeleçam códigos gerais, um sistema fixo ou um entendimento universal da cor no cinema, que nos permitam responder, indubitavelmente, a como é que a cor atua ou funciona enquanto elemento narrativo (Price, 2006). Assim, para a análise e compreensão mais eficaz de como a paleta cromática de um filme pode determinar a sua atmosfera, criar metáforas visuais, fornecer pistas e constituir camadas de informação subliminares, é necessária a existência de um contexto específico.

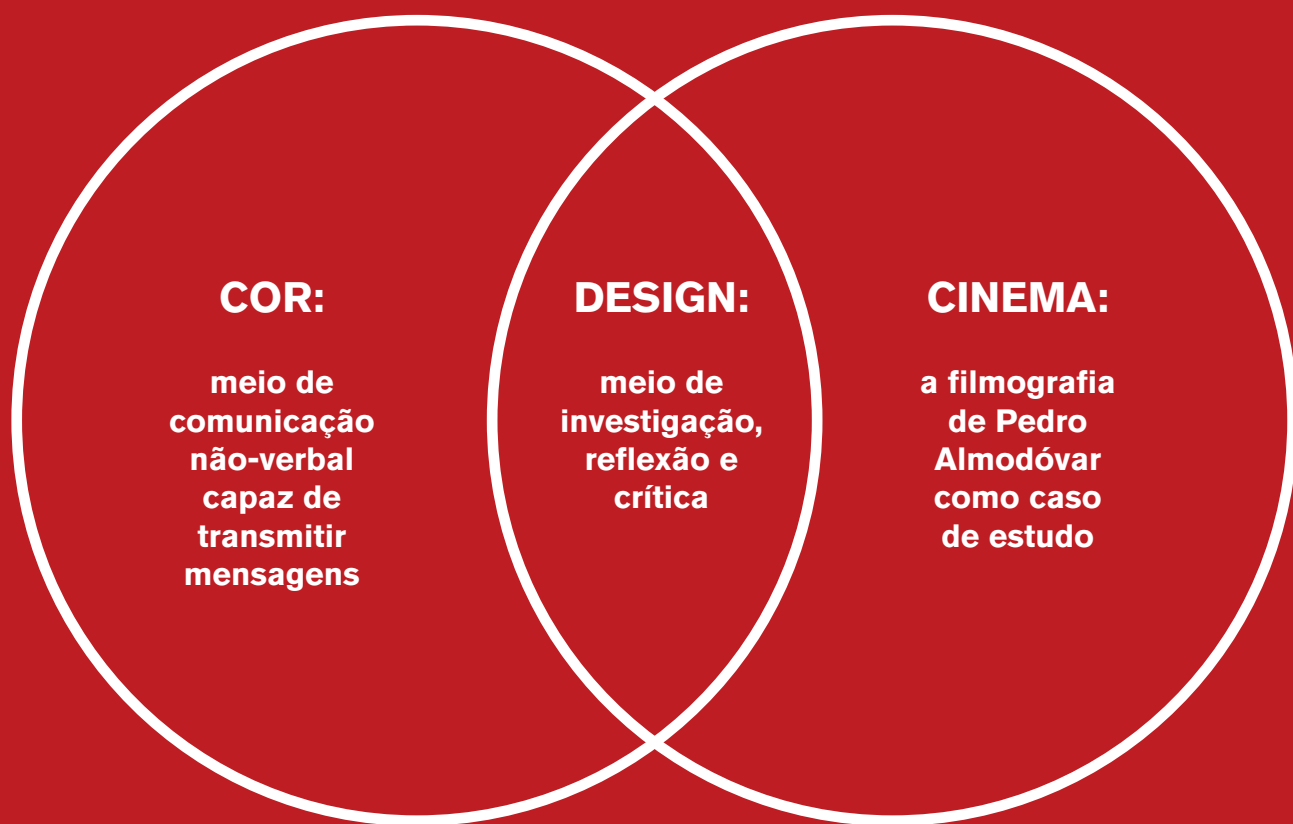
Esse contexto não tem, obrigatoriamente, de se limitar a *um* filme, podendo abarcar conjuntos maiores: várias obras de um realizador, de um género, de uma época. Definido o objeto de estudo, poderemos então detetar códigos ou símbolos semelhantes, que se vão repetindo e são consistentes nos vários filmes. Aliás, no corpo de trabalho de um realizador, essa persistência e consistência cromáticas podem levar a que a cor seja identificada não só como elemento narrativo, mas também como marca de autoria (Rennett, 2012).

É neste sentido que elegemos a filmografia de Pedro Almodóvar como caso de estudo desta dissertação, considerando existir nela um grande potencial a ser explorado, no que diz respeito ao uso da cor. A escolha deste realizador não é aleatória nem se prende apenas com o facto de, pessoalmente, apreciarmos o seu trabalho. Pedro Almodóvar é reconhecido, entre outros aspetos, pelo uso que faz da cor nos seus filmes — não só pela recorrência de tons vibrantes e, especialmente, do vermelho, mas também pela consistência que lhe atribuí, sendo um dos elementos que mais contribuem para o seu controlo da *mise-en-scène*^[1]. Apoiados em autores como Allinson (2001), Rennett (2012) e Sotinel (2010), abordamos a cor como elemento narrativo e autoral em Almodóvar, referimos algumas das suas influências/motivações, e incidimos sobre a confluência entre as opções cromáticas e as temáticas mais recorrentes dos seus filmes.

Posto isto, propomos uma reflexão em torno destas questões através do design de comunicação. Ou seja, é nosso objetivo explorar métodos da comunicação visual, com o desenvolvimento de experiências gráficas, que nos permitam representar e analisar o uso da cor nas 19 longas-metragens de Almodóvar. A representação gráfica dos filmes — neste caso, com foco na cor — permite novas leituras e visualizações, despertando o observador para questões que, de outra forma, seriam aparentemente “invisíveis”. Assim, com a atribuição de uma nova forma visual aos filmes, sugerimos o design gráfico/de informação como ferramenta de apoio à análise fílmica. Apesar da nossa demonstração ser feita através de um caso específico — a obra de Pedro Almodóvar — pretendemos o desenvolvimento de um método de representação e análise suscetível de ser aplicado a outros contextos.

Esclarecemos, então, que, no âmbito da componente prática que acompanha esta dissertação, o design é entendido como meio de investigação, reflexão e crítica — mais do que segundo a sua aceção mais comum, “relacionada com a solução de problemas ou com a resposta a um pedido de um cliente” (Noble & Bestley, 2005). Não é nosso objetivo alcançar uma resposta final ou uma solução ideal para um problema específico, mas sim contribuir para o alargamento do estudo da cor no cinema e no trabalho deste realizador em específico, fomentando a reflexão e — possivelmente — o levantamento de mais questões em torno do tema.

[1] Mise-en-scène: “Diretamente traduzido como ‘colocar em cena’, para a maioria dos teóricos, a mise-en-scène refere-se ao cenário, à iluminação, ao vestuário, à maquilhagem, ao cabelo e à posição dos atores na cena. Alguns estudiosos usam o termo de forma mais ampla incluindo, também, o trabalho de câmara. A mise-en-scène é da responsabilidade dos designers de produção, dos construtores de cenários, dos departamentos do guarda-roupa, maquilhagem e cabelos, do diretor de fotografia (que supervisiona a iluminação do filme) e do realizador (que controla toda a produção). A mise-en-scène contribui para o estilo visual e para o conteúdo narrativo do filme” (Lewis, 2014, p.55, tradução livre).



O método adotado para a concretização desta dissertação assenta na premissa “stay in the same place and dig deeper”, enunciada por Andrew Howard em “A Manifesto for Higher Learning” (2013). Por outras palavras, para possibilitar a reflexão que nos propomos desenvolver e alcançar progressivamente os objetivos definidos, fazemos uma abordagem ao tema de estudo partindo do geral para o mais particular. Deste modo, a pesquisa teórica e visual, realizada nesse sentido, constitui a atividade central e definidora do nosso trabalho, fundamentando a reflexão, bem como a base do processo da comunicação visual (Noble & Bestley, 2005).

Numa primeira fase, dedicámo-nos à recolha e tratamento de informação, de cariz teórico e visual, que nos permitisse estabelecer uma base de sustentação para a posterior componente projetual da dissertação. Foi nosso interesse, então, começar por reconhecer a nossa área de estudo: identificar, selecionar e comparar diversos autores e publicações teóricas que se debruçam sobre o tema da cor, e da cor no cinema em específico (Bellantoni, 2005; Hanssen, 1999; Kalmus, 1935; Mills, 2015; Price, 2006, etc.). Paralelamente, direcionámos a nossa atenção para o que se tem vindo a desenvolver, a um nível mais prático, em relação à representação visual do uso da cor no cinema (Dawes, 2004; Kaneria, 2014; Maloney, 2008; Radulescu, 2013; Willis, 2012, etc.). Ainda no enquadramento teórico, focámos o nosso objeto de estudo — as longas-metragens de Pedro Almodóvar — formulando a sua contextualização histórica, social e cultural, e caracterizando-a temática e visualmente.

Reunidas todas estas informações, procedemos ao desenvolvimento da vertente prática que integra a presente investigação. Nesta segunda fase, foi determinante a identificação e análise crítica de projetos já desenvolvidos no contexto do nosso estudo — constituindo um ponto de partida, crucial para o desenvolvimento das experiências gráficas que se seguiriam. Tendo então esses projetos como base, demos início à produção de exercícios de representação visual da cor nos filmes de Pedro Almodóvar, posterior análise e interpretação.

< **[FIGURA 2]** Diagrama: análise da cor na filmografia de Pedro Almodóvar através do design de comunicação.

O processo e o método de execução dessas experiências são detalhadamente apresentados ao longo dos capítulos que lhes dizem respeito — contudo, será importante referir que uma das metodologias adotadas nesta fase, devido à quantidade de informação com que nos deparamos, foi o recurso a linguagens de programação, permitindo-nos incorrer em procedimentos automatizados. Para a interpretação mais consciente e eficaz dos dados, foi também pertinente a visualização dos filmes em questão, de uma forma atenta e com o nosso objetivo em mente. Ainda que as formas de representação possam valer por si mesmas, o conhecimento dos filmes em análise cria condições para que a associação *cinema-design* se torne mais vantajosa, promovendo uma reflexão e análise mais aprofundadas.

Posto isto, a organização do presente documento procura também espelhar a metodologia e o processo de trabalho em que incorremos. Com o objetivo de expor e articular, com clareza, todas as informações tratadas e o trabalho desenvolvido para a concretização da nossa dissertação, definimos, então, uma estrutura que divide este documento em duas partes: *enquadramento teórico* (I) e *desenvolvimento de projeto* (II). Tal como os próprios títulos sugerem, primeiro expomos as diferentes linhas teóricas e contextualizações sobre o nosso tema. Seguidamente, numa segunda parte, apresentamos o que, a nível prático, tem sido desenvolvido por outros profissionais, bem como as experiências que realizámos ao longo da nossa investigação e estudo. Por fim, na análise e interpretação que fazemos dos dados obtidos, reunimos e articulamos, num mesmo momento, as duas componentes da dissertação — a teórica e a prática.

[I]

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

[1]

A COR

INTRODUÇÃO

Antes de nos dedicarmos exclusivamente ao tema principal que orienta o presente documento — a representação e a observação do uso da cor na filmografia de Pedro Almodóvar —, terá relevância abordar outros assuntos paralelos, que poderão contribuir para um melhor enquadramento do estudo que nos propomos fazer, assim como para a compreensão do processo de trabalho e das conclusões obtidas.

Um dos grandes objetivos desta dissertação é demonstrar, através de exemplos e exercícios gráficos, que a cor tem um papel determinante no modo como vemos e entendemos o que nos rodeia. Em qualquer meio de comunicação, a cor é usada não apenas como um elemento estético, mas também como um elemento prático, que atua na transmissão da mensagem e tem um impacto no recetor. A cor é, por si só, um instrumento da comunicação e podemos afirmar que, por essa característica ser uma das motivações deste projeto, a cor é o ponto de partida e um dos temas-chave que acompanha a dissertação. Assim sendo, neste primeiro capítulo incidiremos sobre a definição da cor, a sua perceção e o modo como a interpretamos.

percepção

s.f. ato ou efeito de perceber

- 1 faculdade de aprender por meio dos sentidos ou da mente
- 2 obsl. percepção interna (p. opos. à percepção através dos sentidos); consciência
- 3 função ou efeito mental de representação dos objetos; sensação, senso
- 4 consciência dos elementos do meio ambiente através das sensações físicas <p. da temperatura> <p. das texturas>
- 5 ato, operação ou representação intelectual instantânea, aguda, intuitiva
- 6 frm. Consciência (de alguma coisa ou pessoa), impressão ou intuição, esp. Moral
- 7 sensação física interpretada através da experiência <p. da dor e do prazer>
- 8 capacidade de compreensão

^ [Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Instituto António Houaiss), 2001]

[1.2]

A PERCEÇÃO DA COR

É através dos sentidos que nos relacionamos com o que nos rodeia. Os órgãos sensoriais captam as informações do mundo exterior, transmitindo-as ao cérebro, que as processa, descodifica e entende. Ou seja, quando o cérebro atribui significado aos impulsos que os olhos lhe enviam, por exemplo, está a ver/compreender — a perceber visualmente: como afirmou Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês que se debruçou sobre o estudo da percepção, “the body is our general medium for having a world”^[2]. De facto, é através dos sentidos e, consequentemente, da percepção, que tomamos conhecimento da realidade: devido a esta capacidade podemos realizar ações tão simples como identificar, captar a forma e localizar objetos, orientarmo-nos, movermo-nos, ter noção da profundidade e ver a cor. Este último ponto, um dos fenómenos mais básicos da percepção, constitui parte deste estudo e é o que nos interessa compreender.

A percepção da cor pode ser abordada segundo duas perspetivas diferentes: a fisiológica e a psicológica. Se a percepção não se limita apenas à atividade sensorial e é, além disso, “o ato ou efeito de perceber”, não nos basta conhecer os mecanismos do sistema visual e as teorias científicas da cor para a entendermos. Para a percepção da cor, importará também expor o modo como a interpretamos ao nível psicológico e no qual estão implícitos valores socioculturais^[3]. Ainda assim, embora sejam vários os teóricos, filósofos ou investigadores que, ao longo dos tempos, se tenham dedicado ao seu estudo, a cor continua a ser objeto de análise, “longe de ser inteiramente compreendida” (Gage, 1999):

Pode parecer curioso que um fenómeno que constitui uma experiência sensorial primária para a maioria de nós — e que tem atraído tantos teóricos com tão diferentes pontos de vista — esteja longe de ser inteiramente compreendido. A ‘cor’, na sua definição padrão, ‘é o atributo da experiência visual que pode ser descrito como tendo dimensões quantitativamente especificáveis de matiz, saturação e brilho’. Isto introduz quer o elemento subjetivo na experiência visual, quer o objetivo — estímulos quantificáveis que produzem essa experiência, explicando o motivo pelo qual a cor tem sido, por tanto tempo, matéria de investigação e de experimentações, tanto nas artes como nas ciências.

[2] “O corpo é o meio universal para se ter um mundo” (Merleau-Ponty, 1945, tradução livre).

[3] Segundo Feisner e Reed (2014), “A cor pode ser descrita através de dois métodos ou pontos de vista muito diferentes — objetivamente, referindo-se às leis da química, da física e da fisiologia; subjetivamente, tendo em conta os conceitos encontrados na psicologia. Da mesma forma, a nossa percepção dos objetos depende quer de fatores físicos — como as suas cores reais (o nome de uma cor: vermelho, amarelo, azul), a sua luminosidade ou escuridão em relação ao ambiente (valor ou tonalidade) — quer de fatores mais psicológicos e culturais” (p. 3, tradução livre).

Contudo, é pouco para mostrar como os aspetos subjetivos e objetivos da cor estão relacionados. As dificuldades inerentes na tentativa de quantificar as sensações, têm feito com que a ‘cor’ — o resultado subjetivo de um processo de estimulação objetivo — seja raramente abordada de um modo abrangente. Desde Newton, a ciência e a arte da cor têm sido entendidas como se fossem completamente distintas, o que faz com que se percam muitos dos seus aspetos mais intrigantes (Gage, 1999, p. 11, tradução livre).



^ **[FIGURA 3]** A imagem ilustra o exemplo enunciado por Feisner e Reed (2014): quando olhamos para qualquer coisa, a cor é o primeiro aspeto que percebemos. Neste caso, se atentarmos à floresta representada na imagem, antes de distinguirmos as formas ou identificarmos as espécies das árvores, notamos a abundância da cor verde.

[4] O primeiro registo de uma formulação teórica sobre a cor pertence ao filósofo grego Empédocles (492-431 a.C.). Através da observação do que o rodeava, chegou à conclusão de que a cor não é uma propriedade dos objetos, mas sim uma percepção do olho. Empédocles categorizou os quatro elementos que fazem toda a estrutura do mundo (fogo, ar, água e terra), considerando que também as cores eram formadas por eles. Deste modo, a cor de um objeto resultava da combinação dos quatro elementos que equivaliam às cores primárias: vermelho, ocre, branco e preto (segundo Ierodiakonou (2005), o branco seria associado ao fogo e o preto à água, não sendo claro a que elementos correspondiam o vermelho e o ocre). Seguiram-se depois, ainda durante a Idade Antiga, estudos de Demócrito, Platão, Aristóteles, Euclides, Sêneca, Plínio, Ptolomeu, Pitágoras e Plotino, entre outros (Gage, 1999).

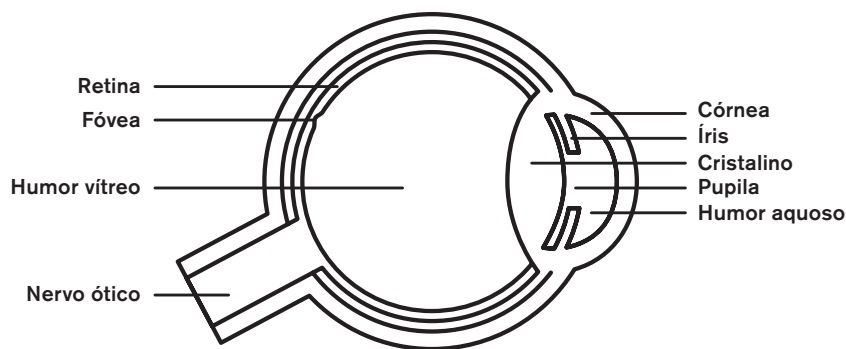
> **[FIGURA 4]** Em 1666, o físico inglês Isaac Newton, numa sala escurecida, deixou penetrar, por uma fresta, raios de luz solar fazendo-os incidir sobre um prisma de vidro. O que observou foi que a luz branca se decompunha em sete cores-luz (as cores do espectro solar). As cores-luz surgem nesta ordem: violeta, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho. Através de outro prisma, Newton conseguiu inverter o processo, passando do espectro para a luz branca. Chegou assim à conclusão de que, afinal, a cor é também luz — e adicionando as diferentes cores-luz, se recompõe a luz branca (Rivero, 1996).

No entanto, existem diversos estudos realizados que nos permitem enumerar uma série de factos sobre a cor. Um deles é que a cor é o primeiro aspeto que percebemos quando olhamos para qualquer coisa. Antes de identificar a forma, os contornos, a posição ou a textura, o que vemos é a cor:

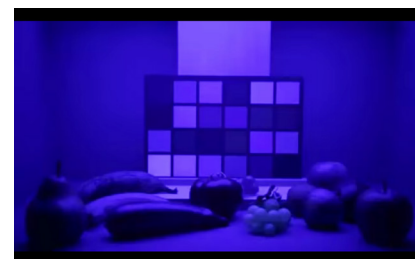
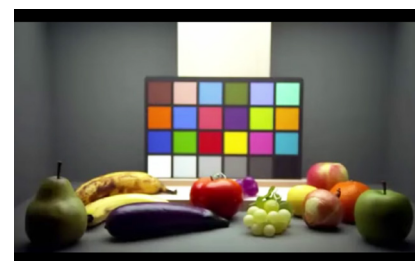
A cor define o nosso mundo e as nossas emoções. Aliás, é habitualmente percebida antes dos restantes elementos. Os nossos olhos são atraídos para a cor de tal modo que a cor é percebida antes dos detalhes transmitidos pelas suas formas e linhas. Num primeiro olhar, não nos apercebemos das diferentes espécies de árvores presentes numa floresta, mas sim da preponderância de verde (Feisner & Reed, 2014, p. 2, tradução livre).

Este exemplo **[FIG.3]**, referido por Feisner e Reed (2014), leva-nos a refletir sobre os mecanismos da visão e o próprio fenómeno da cor. *O que é e como vemos a cor?*

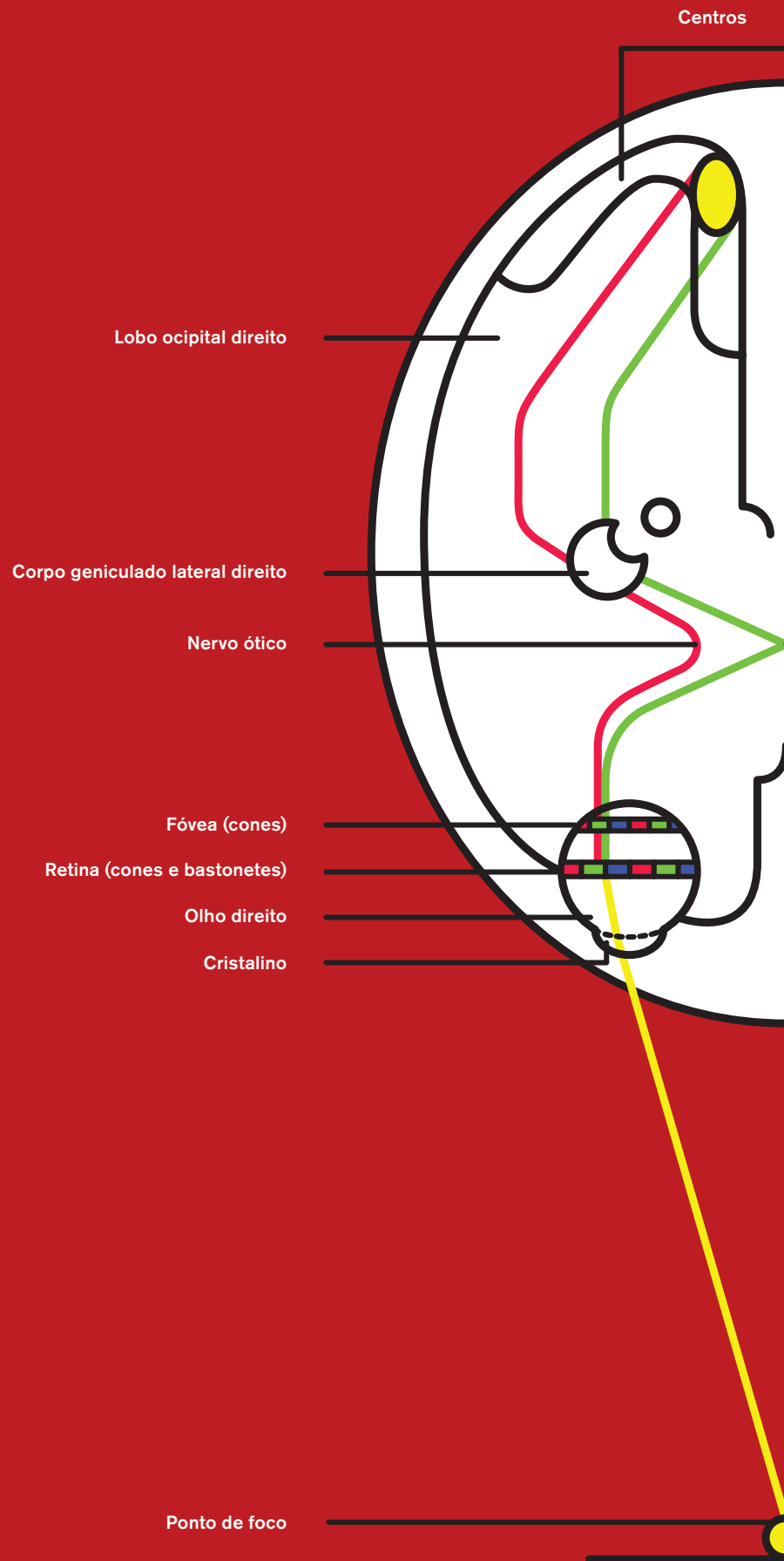
Esta questão tem preocupado muitos pensadores desde a Antiguidade **[4]**. Contudo, foi em 1666, com a experiência do físico inglês Sir Isaac Newton **[FIG.4]**, que se estabeleceu a teoria que, ainda hoje, representa a base científica da métrica das cores (Rivero, 1996). Atualmente, sabemos que a cor é uma sensação visual, dependente da luz, e não uma propriedade dos objetos, superfícies ou espaços. Um objeto que nos parece colorido, não o é na realidade. No entanto, a sua matéria é composta por uma substância que absorve todas as cores-luz (violeta, azul ultramarino, azul ciano, verde, amarelo, laranja e vermelho) descobertas por Newton na luz branca, exceto a componente que corresponde à sua cor. Esta é refletida, atingindo a nossa visão **[FIG.5]**. Assim, a percepção da cor depende da capacidade da matéria para refletir um determinado comprimento de onda da luz branca e não outro. Por exemplo, uma banana iluminada por luz branca — que contém todos os comprimentos de onda do espectro luminoso — parece-nos amarela. Se a qualidade da luz incidente variar, certos comprimentos de onda desaparecem e as cores parecem-nos completamente diferentes **[FIG.6/7]**. Podemos afirmar, então, que luz e cor são indissociáveis e que “todo o aspeto visual deve a sua existência à luminosidade e à cor” (Rivero, 1996, p. 149, tradução livre).

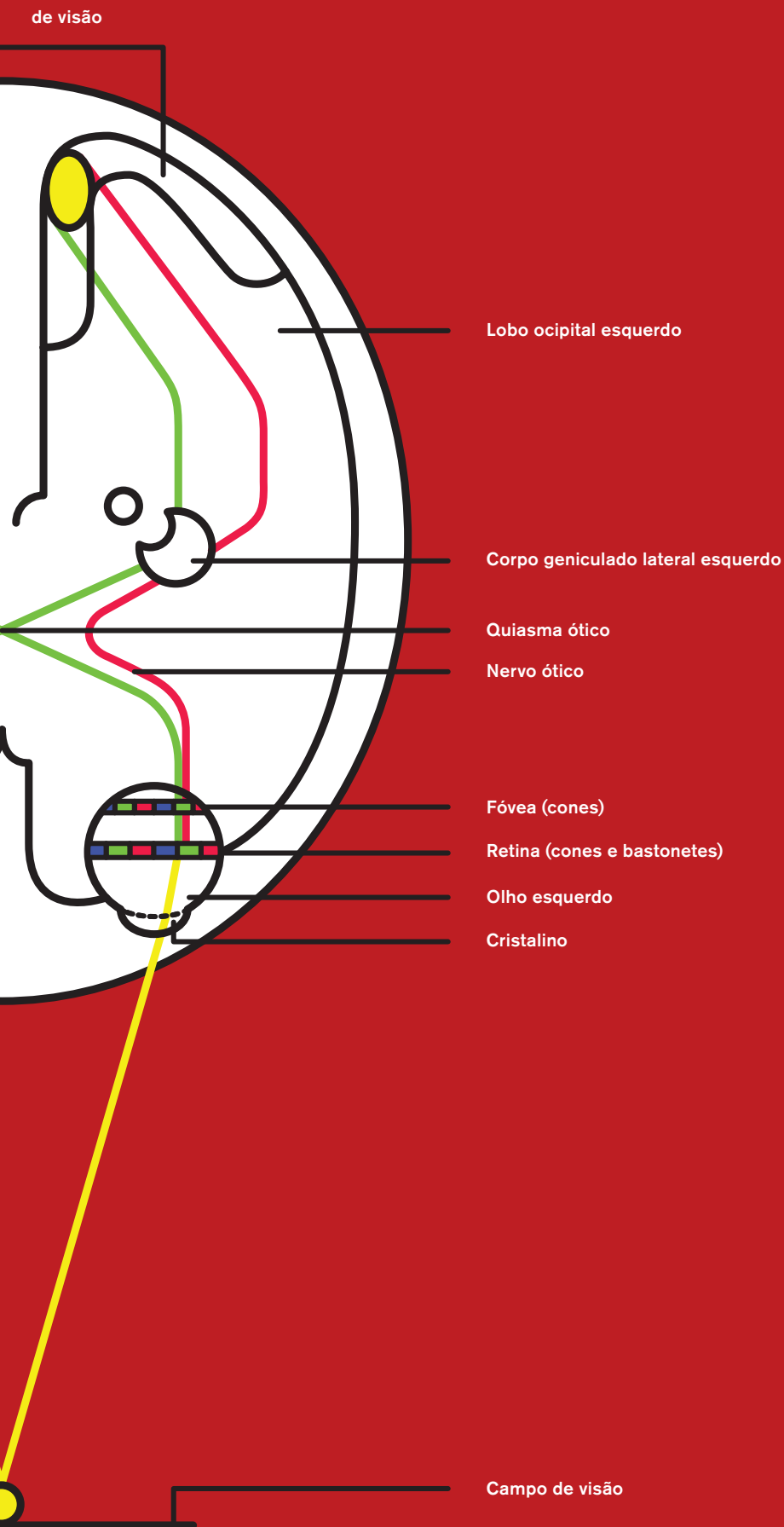


< **[FIGURA 5]** Esquema do olho humano, desenhado a partir de Feisner e Reed (2014). "Distinguimos o mundo das cores depois da luz passar através da córnea e da pupila e atingir a retina, sendo a fóvea — constituída pela camada de células fotoreceptoras, os cones, extremamente sensíveis à cor — o segmento da retina que melhor reconhece a cor. Depois os fotorreceptores transmitem esta informação até ao cérebro, através de neurónios, via nervo ótico" (Feisner & Reed, 2014, p. 4, tradução livre).



^ **[FIGURAS 6/7]** Frames do documentário "Do you see what I see?" (Robinson, 2011), através dos quais podemos ver a cor ser alterada devido à luz incidente. "Quando o material está iluminado possui, dependendo da sua estrutura molecular, uma capacidade variável de absorção de uma parte do espectro. O resto do espectro, que não é absorvido pela estrutura molecular da matéria, converte-se em 'estímulo de cor' (...). Portanto, 'estímulo de cor' é o resto da luz que não foi absorvida. As radiações de luz não são, senão, transmissoras de informação, assim como o estímulo de cor não é 'cor'" (Rivero, 1996, p. 13, tradução livre).





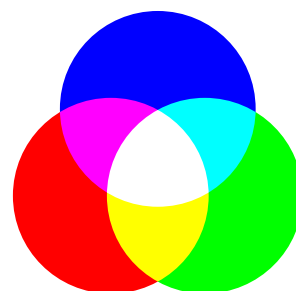
< [FIGURA 8] “A cor do mundo real é reconstruída pelo olho e cérebro humanos a partir de comprimentos de onda aos quais as células fotorrecetoras — cones (vermelhos, verdes e azuis) — são sensíveis. Por exemplo, a luz vermelha e verde, em iguais proporções, produz amarelo; vermelho e azul, magenta; verde e azul, ciano. Diferentes proporções produzem variações infinitas. Combinar as três cores na mesma proporção, resulta num cinza neutro que, no seu ponto mais luminoso, é branco” (Fraser & Banks, 2004, p. 25, tradução livre). Na imagem ao lado, podemos ver um esquema do olho/cérebro a processar a cor amarela, desenhado a partir de Feisner e Reed (2014). “A sensação de amarelo passa através do cristalino e, na retina (fóvea), é convertida para as componentes vermelho e verde. A partir da retina, estas componentes são transmitidas para o cérebro que, por sua vez, mistura o vermelho e o verde, criando o amarelo que vemos” (Feisner & Reed, 2014, p. 4, tradução livre).

Esta descoberta, que nos expõe a luz branca como sendo o resultado da união de todas as outras cores-luz, levou a que se atribuísse um nome a este processo de mistura direta de feixes luminosos coloridos: *síntese aditiva da cor*. Neste sistema de combinação de cores, baseado no funcionamento dos nossos olhos^[5], acrescenta-se energia luminosa ao fluxo emitido em direção ao olho pela fonte luminosa e a cor misturada é sempre mais clara que a mais luminosa das componentes. Se projetarmos, num ecrã, os três comprimentos de onda — vermelho, verde e azul (as cores captadas pelas células sensíveis dos olhos — cones — e que correspondem, igualmente, às três cores primárias entendidas na síntese aditiva) —, obteremos luz branca no espaço onde estiverem sobrepostos. Quando nos referimos ao sistema RGB (red, green, blue), utilizado nos ecrãs e na iluminação de espetáculos, estamos, precisamente, a falar deste processo de mistura de luz^[FIG.9].

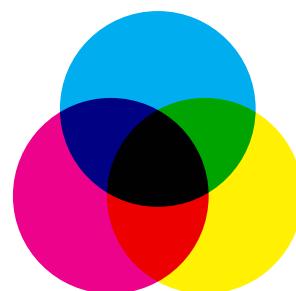
Pelo contrário, quando se trata de combinar cores-pigmento (matéria), trabalhamos com a *síntese subtrativa da cor*. Neste caso, sobrepomos cores transparentes, como as aguarelas, que atuam como filtros de luz — cada tipo de pigmento, devido à matéria que o compõe, absorve determinados comprimentos de onda da luz branca. Assim, quanto maior for a quantidade de pigmentos que sobrepomos, menor será o número de radiações refletidas e, por isso, mais escura será a cor obtida. Em oposição à síntese aditiva, em que a soma dos tons primários proporciona a cor branca, na síntese subtrativa é gerado o preto como resultado. Isto acontece porque, neste sistema, as cores primárias correspondem às cores secundárias do sistema da síntese aditiva: azul ciano, amarelo e magenta, que são como filtros das cores primárias da síntese aditiva. Ou seja, um objeto de tom azul ciano, quando exposto a luz branca (a soma das luzes do espectro visível, formada pelas cores básicas vermelho, azul e verde) absorve a luz vermelha e reflete a verde e a azul; um objeto de tom amarelo, absorve a luz azul, e reflete a verde e a vermelha; e um objeto magenta, absorve a luz amarela e reflete a azul e vermelha. Este é o processo que corresponde, portanto, ao sistema que se utiliza na impressão de cores, o CMYK (cyan, magenta, yellow e key — black)^[FIG.10].

A par destes dois sistemas, existe ainda outro, que diz respeito ao modo como reagimos às cores quando estão posicionadas lado a lado: *síntese partitiva*. A pintura pontilhista é um exemplo de quando este sistema ocorre. Neste caso, o que acontece é uma mistura ótica: as imagens são formadas por pontos, cujos tamanho e densidade fazem com que, opticamente, consigamos captar e distinguir as intensidades das cores.

[5] Ver as duas páginas anteriores: “O espectador recebe, através do olho, (...) as diferentes sensações de cor: azul, verde e vermelho, que correspondem às cores primárias captadas por umas células sensíveis — chamadas ‘cones’ — às radiações de três comprimentos de onda (as que correspondem às três cores primárias). Juntamente a estas células existe outro tipo de células denominadas ‘bastonetes’, que são as que recebem as diferenças de luminosidade” (Rivero, 1996, p. 13, tradução livre).



^ [FIGURA 9] Síntese aditiva da cor/RGB (red, green, blue). A combinação de cores neste sistema, baseado no funcionamento dos nossos olhos, acrescenta energia luminosa ao fluxo emitido em direção ao olho pela fonte luminosa: a cor misturada é sempre mais clara.



^ [FIGURA 10] Síntese subtrativa da cor/CMYK (cyan, magenta, yellow, key — black). Neste sistema, não lidamos com cor-luz, mas sim com cor-pigmento: quanto maior for a quantidade de pigmentos que sobrepomos, menor será o número de radiações refletidas e, por isso, mais escura será a cor obtida.



< [FIGURA 11] O círculo cromático é uma representação visual das cores percebidas pelo ser humano. No círculo mais tipicamente utilizado — o que trata de cores-pigmento — podemos observar as 3 cores primárias entendidas na síntese subtrativa da cor (magenta, azul ciano e amarelo), as cores secundárias (verde, laranja e violeta) e as cores terciárias. Através de um círculo como este, podemos ver que cores devem ser misturadas para produzir outras cores, quais são as cores quentes ou frias, se a sua relação é harmônica ou contrastante, assim como as cores que podem funcionar bem em conjunto, criando esquemas análogos, complementares, monocromáticos, triádicos, etc. (Feisner & Reed, 2014).

Conforme foram surgindo novas teorias sobre a cor, os seus autores procuraram representar graficamente estes sistemas. Vários diagramas foram apresentados para mostrar a relação existente entre as cores e como funcionam quando misturadas umas com as outras. A partir deles, podemos facilmente observar as cores primárias, secundárias e complementares, assim como ter uma ideia mais clara de como criar harmonias ou contrastes, por exemplo [FIG.11/12]. Contudo, como Feisner e Reed (2014) reparam, apesar de poderem demonstrar a evolução do estudo da cor ao longo dos tempos, estas representações revelam-se pouco eficazes: utilizamos as cores em tantas e de tão variadas formas que não é possível que apenas um desses sistemas responda a todas as necessidades.

Conforme a tecnologia foi progredindo, também o envolvimento dos seres com a cor evoluiu, de modo que, atualmente, teóricos se debruçam sobre a reação que a cor tem no olho (observação), no cérebro (percepção) e na memória (consciência). Teóricos da cor têm tentado conter todas estas variáveis num único sistema. Contudo, nenhum sistema pode cumprir isto porque os seres humanos veem e usam a cor de muitas formas — na pintura, natureza, fotografia, iluminação cénica, impressão, cerâmica, têxtil, gráficos de computador, televisão, arquitetura, design de interiores e nos inúmeros dispositivos eletrónicos e digitais atualmente disponíveis. (...). Com o desenvolvimento de novos meios eletrónicos, temos de nos empenhar para alcançar apresentações mais adequadas da cor (...). Como é que, então, podemos dizer que um único sistema responde a todas as necessidades da teoria da cor? Não podemos — pelo contrário, temos de adaptar o nosso conhecimento da cor a cada projeto individual (Feisner & Reed, 2014, pp. 29-30, tradução livre).



^ [FIGURA 12] Na imagem, podemos ver três esquemas cromáticos diferentes: *esquema complementar* (em cima) — duas cores situadas em pontos opostos no círculo cromático; *esquema análogo* (ao centro) — duas ou mais cores adjacentes no círculo cromático; *esquema triádico* (em baixo) — três cores espaçadas uniformemente no círculo cromático.

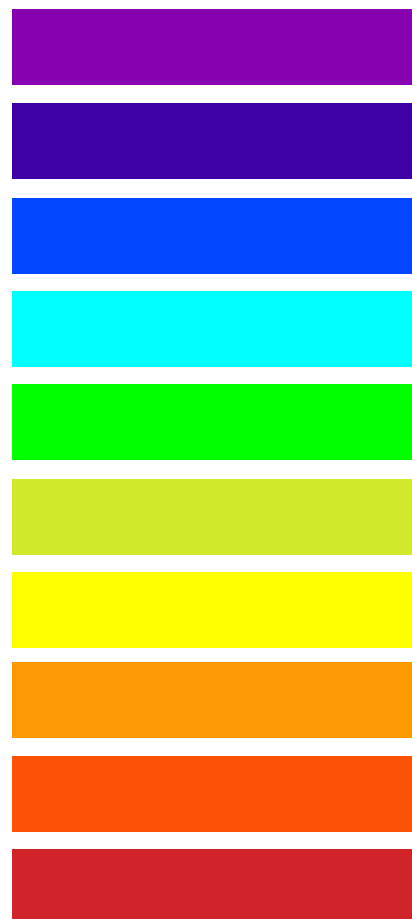
[1.3]

A INTERAÇÃO DA COR

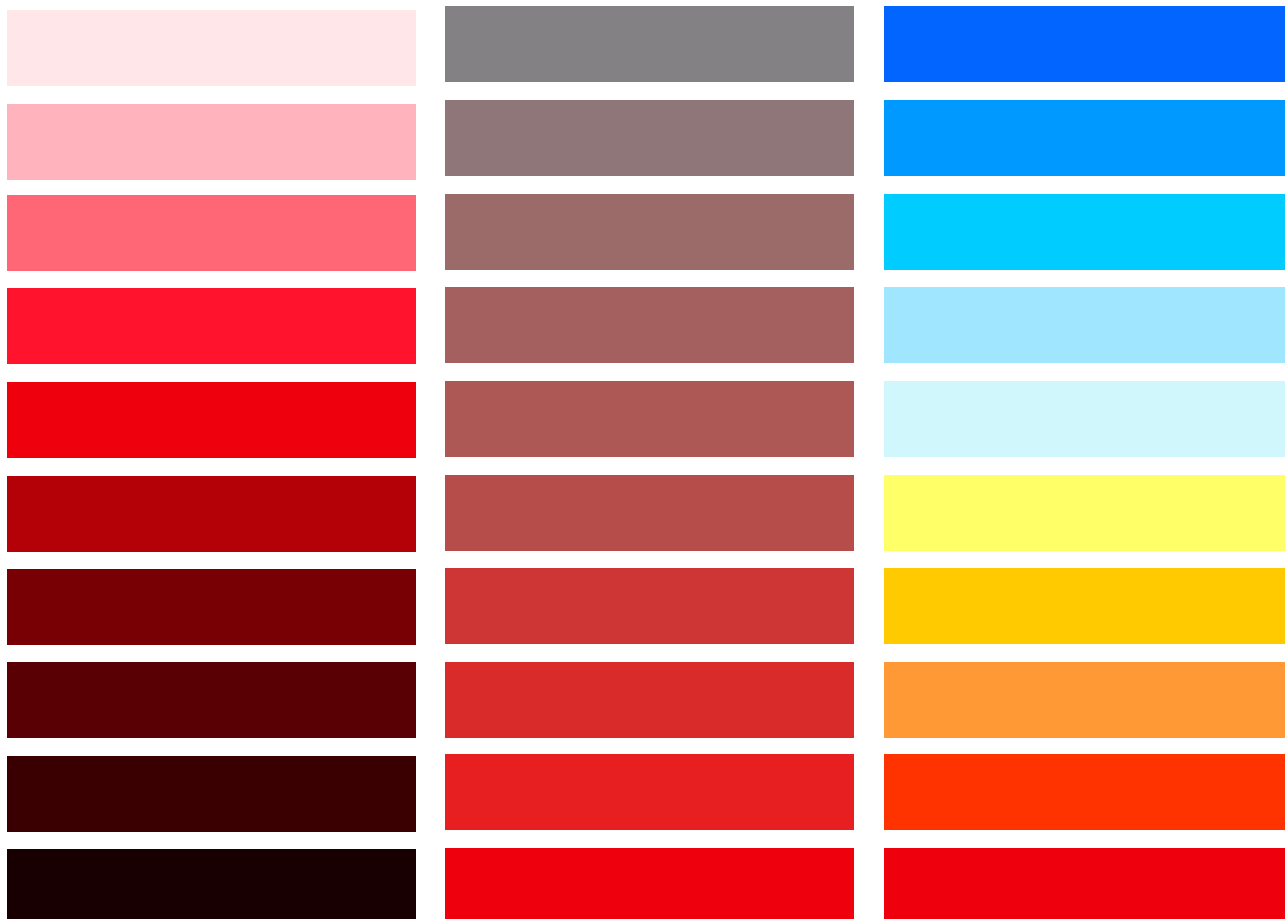
Assim como o conhecimento da acústica não chega para desenvolver um sentido musical — quer em termos produtivos ou apreciativos — também nenhum sistema de cores, por si só, desenvolve a sensibilidade para o entendimento da cor. Este princípio é paralelo ao reconhecimento de que nenhuma teoria da composição conduz, por si só, à produção de música ou de arte (Albers, 1994, p. 13, tradução livre).

Ainda a um nível objetivo/científico, e no seguimento daquilo que referimos anteriormente, podemos atribuir a cada cor características próprias que contribuem para a sua perceção, descrição e identificação. Matiz^[FIG.13], luminosidade^[FIG.14] e saturação^[FIG.15] são as três constantes de todas as nossas sensações de cor, podendo acrescentar-se, segundo alguns autores, a temperatura^[FIG.16]. Estes três atributos funcionam como coordenadas nos diagramas que, ao longo dos tempos, foram desenvolvidos para ordenar e relacionar as cores de forma sistemática. Uma vez conjugados, permitem-nos assinalar e definir qualquer cor do espectro visível.

Apesar destas características estarem sempre presentes e nos ajudarem a definir as cores e a saber utilizá-las, não são, como Josef Albers afirma no excerto transcrito acima, e assim como as tentativas de imposição de uma lógica ao seu funcionamento, o suficiente para as entendermos — pelo menos sensivelmente. Contudo, é importante conhecê-las para que possamos avançar na abordagem de outros aspetos, mais subjetivos e inconstantes, que muito influenciam o modo como interpretamos as cores.



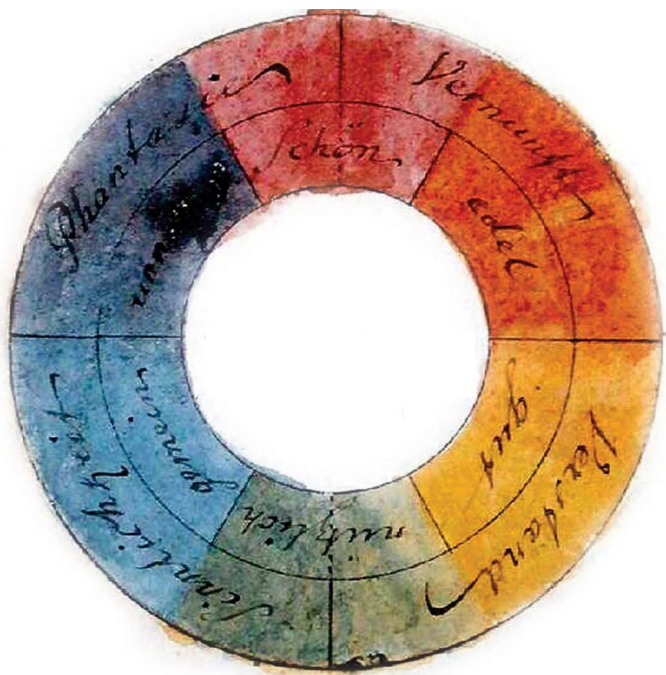
^ [FIGURA 13] O *matiz*, será possível dizer, é o que responde à pergunta “que cor é esta?”. Se respondermos “azul”, poderemos imaginar uma infinidade de tons (azuis), com mais ou menos luminosidade e, ainda assim, o matiz é o mesmo. Esta é a característica que situa a cor no espectro visível, sendo definida pelo comprimento de onda — daí “confundir-se” com o nome que atribuímos à cor em questão. Os matizes puros são identificados por nomes familiares como “vermelho”, “violeta”, “verde”, “roxo”, “amarelo”.



^ **[FIGURA 14]** A *luminosidade*, por vezes denominada “valor”, é a característica que estabelece a relação da cor com o branco e o negro, ou seja, a claridade de um matiz. Cada matiz pode ter diferentes valores — desde o preto (0%) ao branco (100%) —, dependendo do grau de claridade/ quantidade de luz que reflete: um azul escuro tem um valor menor do que um azul claro. A luz altera a luminosidade dos diferentes matizes: a luz forte intensifica os matizes mais claros e a luz fraca intensifica os matizes mais escuros. Numa composição, esta característica é bastante influenciada pelos outros valores que a rodeiam: é possível fazer com que uma cor pareça mais clara do que o que realmente é, se a colocarmos ao lado de uma cor mais escura — quanto maior for a diferença de luminosidade entre os elementos, maior será o contraste entre eles.

^ **[FIGURA 15]** A *saturação* refere-se ao grau de pureza ou intensidade de um dado matiz. No ponto máximo de saturação (100%) encontram-se todos os matizes puros, o que significa que estão no seu grau ótimo de saturação, sem nenhum tom cinzento adicionado ao matiz. Por oposição, quando a saturação é nula (0%), a cor é equivalente a um tom médio de cinzento, pertencendo ao eixo neutro da luminosidade, que varia entre o preto e o branco. Deste modo, quanto mais saturada uma cor for, mais vívida ou brilhante é, enquanto que as menos saturadas são mais esbatidas. Assim como acontece com a luminosidade de um matiz, também a aparência do nível de saturação de uma cor depende da cor que está a seu lado. Por exemplo, um matiz saturado a 50% que esteja ao lado de um saturado a 25%, irá parecer mais vivo do que se estivesse posicionado à beira de outro com 75%.

^ **[FIGURA 16]** Por fim, a *temperatura* tem a ver com a sensação de calor ou frieza que as cores nos transmitem. Segundo a tradição ocidental, no grupo das cores quentes estão os vermelhos, os laranjas e os amarelos, enquanto que no das cores frias situam-se os verdes, os azuis e os violetas. As cores escuras são mais quentes do que as cores claras, uma vez que absorvem mais luz incidente. Sendo assim, dentro de um mesmo matiz, a temperatura pode variar conforme a luminosidade. Pesquisas efetuadas demonstram que cores quentes nos fazem sentir mais aconchegados, aumentando ligeiramente a temperatura do corpo humano, enquanto que as cores frias acalmam e relaxam. Tal como a luminosidade e a saturação, a temperatura de uma cor pode ser relativa: se colocarmos uma cor quente ao lado de outra ainda mais quente, a primeira vai parecer mais fria do que o que realmente é. Pelo contrário, se essa mesma cor estiver posicionada ao lado de uma mais fria, isso não sucede.



< **[FIGURA 17]** Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), artista e poeta alemão, publicou, em 1810, "Theory of Colors". Aí, explora a natureza, função e psicologia da cor, revelando-se um forte oponente da teoria de Newton sobre o espectro da cor: para Goethe, a luz branca não pode ser constituída por cores, cada uma delas mais escura que o branco, assim como a escuridão/preto é um ingrediente ativo e não a mera ausência de luz — "Luz e sombra, brilho e obscuridade ou, se é preferível uma expressão mais geral, a luz e a sua ausência são necessárias para a produção de cor... A cor é, ela mesma, um grau da escuridão". Nas suas experiências, em que usava a observação como única ferramenta, concluiu que a cor surge quando a luz interage com a escuridão, e que as duas cores extremas, azul e amarelo, integram segundo um processo, *Steigerung* (aumento), para formar a terceira cor principal, vermelho. Assim, o círculo cromático desenvolvido por Goethe é baseado nestas três cores primárias, com as secundárias a funcionar como complementares das principais. Ainda que o seu tratado sobre a cor tenha sido pouco considerado no meio científico e pouco tenha ferido a teoria de Newton — devido aos seus argumentos pouco satisfatórios e à ausência de método científico para provar a sua tese —, vários autores realçam o seu estudo sobre o impacto emocional e psicológico que a cor provoca no ser humano.

[6] Wassily Kandinsky (1866-1944), artista plástico, pioneiro do abstracionismo e professor da Bauhaus entre 1922 e 1933, defende uma teoria que se assemelha à de Goethe, no sentido em que acredita que a cor, além de um fenómeno físico, é também um fenómeno fisiológico e psíquico. Profundamente ligado à espiritualidade, Kandinsky entendia o artista como um "profeta" e a arte como uma "religião", cujo objetivo era atingir a alma: através da forma e da cor (objeto e perspectiva não tinham qualquer importância), o artista seria capaz de expressar a sua subjetividade porque é na espiritualidade que se firma a obra. Para Kandinsky, "as cores são um meio para exercer uma influência direta sobre a alma" e atribui-lhes personalidade: podem ser frias ou quentes, lisas ou rugosas, duras ou macias, escuras ou claras.

Johannes Itten (1888-1967) e Josef Albers (1888-1976), membros da Escola Bauhaus (Weimar, Alemanha), foram dois artistas e teóricos que dedicaram grande parte do seu trabalho ao estudo da cor. Não se limitando a examinar a cor segundo um ponto de vista exclusivamente científico, as suas publicações são, ainda hoje, obras de referência. Seguindo a teoria iniciada por Goethe **[FIG.17]** e de acordo, também, com o trabalho de Wassily Kandinsky **[6]**, Itten defendia a tese de que as cores provocam efeitos espirituais e psicológicos em nós, influenciando o que sentimos. Deste modo, incentivava os seus alunos a observar a cor de forma mais abrangente e não puramente lógica: a harmonia da cor deveria ser apreciada, "não no sentido de uma cor influenciar a outra, mas em termos de 'balanço, uma simetria de forças'" (Fraser & Banks, 2004, p. 44, tradução livre). Para Itten, a harmonia da cor é inteiramente subjetiva e, por isso, cada pessoa pode, através da experimentação, alcançar a sua própria paleta de cores. Ao tentar verificar esta teoria através dos seus alunos, Itten concluiu que, de facto, cada um deles utilizava uma paleta de cores diferente, e repetidamente.

Um dos seus alunos, Josef Albers — que em 1923 viria a ser o principal responsável do curso preliminar de cor e design (Vorkurs) da Bauhaus —, desenvolveu também um extenso trabalho teórico, no qual propunha que a cor, mais do que a forma, é o meio primordial da linguagem pictórica. No seu livro "Interaction of Color" (1963), obra considerada crucial sobre

a teoria da cor, Josef Albers parte de uma constatação sobre o modo como a cor surge aos nossos olhos, para investigar o que acontece quando ela se interrelaciona ou interage com o meio envolvente, provocando e sofrendo alterações:

Podemos ouvir um som isolado, mas quase nunca (isto é, sem aparatos especiais) vemos uma cor isolada, desconectada ou desligada de outras. As cores apresentam-se dentro de um fluxo contínuo, constantemente relacionadas com as contíguas e em condições alteráveis. Consequentemente, isto aplica à leitura da cor aquilo que Kandinsky referia várias vezes em relação à leitura da arte: o que importa não é o ‘quê’, mas sim o ‘como’ (Albers, 1994, p. 17, tradução livre).

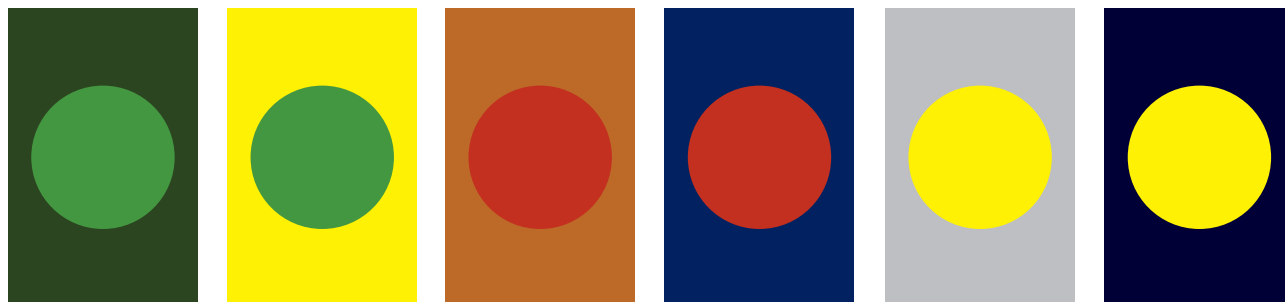
De facto, muito dificilmente podemos ver uma cor isolada — quer de outras cores, quer do meio ambiente. Numa imagem, ainda que apenas uma cor esteja destacada, há sempre outros elementos, outras formas, naturalmente coloridos, que a rodeiam. Aliás, até numa imagem composta por uma única cor, plana, haverá outras, exteriores, que podem interferir quando a observamos. Sendo a cor, já de si mesma, relativa e bastante instável^[7], é possível que a presença simultânea de várias cores numa determinada situação, faça com que elas se alterem mutuamente. Mais genericamente, Albers (1994) enumera uma série de outros fatores que também podem levar a alterações: a luz variada/variável ou a incidência de luzes simultâneas, a direção e a sequência da leitura, a apresentação em materiais diferentes, a justaposição constante/alternada de objetos próximos ou não.

Em “Interaction of Color”, através de experiências práticas que conduzem à teoria, são abordadas as noções de contraste e de harmonia^[8], e outros efeitos especiais, ilusões óticas, provocadas pela cor. Albers (1994) demonstra como a mesma cor pode ter uma aparência muito diferente quando colocada sobre fundos distintos, como duas cores podem parecer iguais quando justapostas sobre bases diferenciadas, ou, ainda, como podem variar de acordo com a dimensão de área que ocupam. Além das variações a nível do matiz, a cor pode ser influenciada em termos de luminosidade, saturação e temperatura, dependendo das outras cores que a rodeiam. A esse efeito dá-se o nome de *contraste simultâneo*, ou seja, a ilusão visual de que o brilho percebido de uma zona depende da intensidade da área circundante. Segundo Albers (1994), o fenómeno da persistência da imagem/contraste simultâneo, causa de toda a ilusão cromática, comprova que “nenhum olho normal, nem o mais treinado, está a salvo da *deceção cromática*. Aquele que afirme ver as cores independentemente das suas *alterações ilusivas*, só se enganará a si mesmo” (p. 36, tradução livre).

[7] “A forma é muito mais identificável do que a cor, além de oferecer muitas mais classes de diferenças qualitativas: é assim porque as características diferenciais das formas suportam muito melhor as variações ambientais. A forma, habitualmente, não se vê afetada pelas mudanças de luminosidade ou de cor do meio envolvente, ainda que a denominada ‘constância da forma’ não seja tão indefetível como frequentemente se pensa. Pelo contrário, sabemos que a cor dos objetos é extremamente variável” (Rivero, 1996, p. 150, tradução livre).

[8] Fala-se de *contraste* quando existe uma oposição acentuada entre duas ou mais cores, e uma delas sobressai. Pelo contrário, há *harmonia* quando não existe competição entre as cores, mas sim um equilíbrio. De uma maneira geral, são consideradas harmónicas as reuniões de cores quentes, de cores frias, de cores complementares, ou de variantes monocromáticas, por exemplo. Contudo, estas apreciações são subjetivas uma vez que dependem de quem as vê — não têm carácter científico. O contraste constitui um dos mais eficazes critérios de composição com a cor, assim como as afinidades de cor também geram harmonias poderosas. “No círculo cromático, vemos como as cores opostas — as que estão nos extremos do diâmetro — são pares harmónicos, além de complementares. Um tom, enquanto sensação cromática, não se equilibra senão com a sensação oposta e, por isso mesmo, é *harmónico*. A harmonia cromática é uma relação justa de duas ou mais cores. Já Goethe lhe chama de cor “exigida” (...) Estes pares harmónicos (opostos) estão em relação justa, de modo que se neutralizam mutuamente. Ou seja, produzem cinzento ao misturar-se” (Rivero, 1996, p. 127, tradução livre).

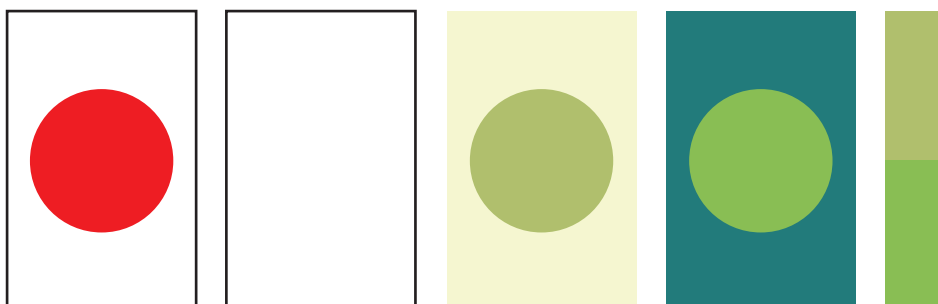
As experiências que constituem a base de análise em “Interaction of Color” são os resultados obtidos ao longo de um curso completo desenvolvido na Bauhaus, pelo que seria inviável retratar, no presente documento, todas as possibilidades que esta questão oferece. Contudo, pretendemos deixar claro que, para a utilização da cor, não importa apenas conhecer os mecanismos mais científicos de como a percebemos, mas também a realidade em que ela surge: dentro de uma “continuidade”, relacionada com o meio envolvente e com outras cores, em condições variáveis e alterando-se reciprocamente.



^ **[FIGURA 18]** Dois círculos com cor idêntica, parecem variar em tom e luminosidade quando posicionados sobre fundos de cores diferentes. O fundo verde escuro absorve o verde do círculo esquerdo, fazendo com que este pareça mais amarelado e luminoso. Pelo contrário, o fundo amarelo absorve o amarelo do círculo direito, deixando-o mais azulado e escuro.

^ **[FIGURA 19]** Os dois círculos vermelhos (iguais) parecem diferentes sobre fundos diferentes. O fundo mais quente, laranja, faz com que o círculo esquerdo pareça mais frio, enquanto que o fundo do lado direito, de uma cor fria, faz com que o círculo em cima pareça mais quente.

^ **[FIGURA 20]** Apesar dos dois círculos terem a mesma cor, o fundo mais luminoso faz com o que círculo esquerdo pareça menos brilhante do que o do lado direito, que está posicionado sobre um fundo mais escuro.



^ **[FIGURA 21]** Se olharmos fixamente o círculo vermelho, durante cerca de um minuto, e depois desviarmos o olhar para o quadrado branco ao lado, veremos a cor complementar (neste caso o verde) por alguns segundos. Isto acontece devido à *persistência da imagem/contraste simultâneo*. A persistência da imagem é um mecanismo de correção que, de acordo com as leis próprias do funcionamento do olho, leva a cabo processos de adaptação.

^ **[FIGURA 22]** Duas cores diferentes podem parecer a mesma quando interagem com outras. Na imagem, os dois círculos parecem ter a mesma cor, quando na realidade correspondem às cores representadas nos retângulos, ao lado. Isto acontece porque a luminosidade e tonalidade das cores dos fundos reduz visualmente a tonalidade/luminosidade das cores do meio.

[1.4]

A INTERPRETAÇÃO DA COR

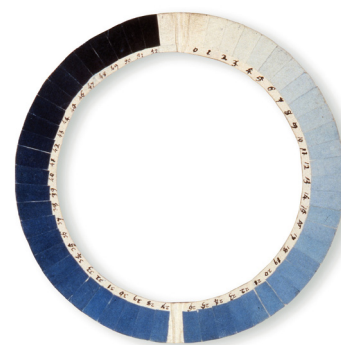
A cor influencia tudo o que encontramos, moldando a nossa percepção, por acidente ou propositadamente. Poderá comunicar interações complexas de associação e simbolismo, ou uma simples mensagem transmitida mais claramente do que em palavras. Se vais assistir a um jogo de futebol sem perceberes nada da modalidade, certifica-te que não és o único a usar uma camisola vermelho num mar de azul. A cor é um assunto tão sensível quanto a religião ou a política, e está, muitas vezes, ligada a ambas. Existem verdades universais sobre a nossa interpretação das cores, ou é tudo relativo? A semiótica, a psicologia e o misticismo contam histórias contraditórias (Fraser & Banks, 2004, p. 6, tradução livre).

Ainda que resulte de uma ilusão dos nossos olhos, de uma tradução feita pelo nosso cérebro, a cor está presente em todo o lado. Se há pessoas que são incapacitadas de a ver, ou a veem de forma diferente^[9], para a maioria o funcionamento do olho é igual, o que faz com que um mesmo estímulo produza uma resposta semelhante no sistema visual de toda a gente. Contudo, o modo como reagimos às cores, depois de as vermos, não tem a ver com questões científicas ou objetivas, aplicadas universalmente. Pelo contrário, está intrinsecamente relacionado com cada um de nós ou com o contexto sociocultural em que estamos envolvidos — a nossa identidade individual e/ou coletiva. Por este motivo, a interpretação da cor é relativa, dependente de uma rede complexa em constante evolução, que faz de nós seres humanos e indivíduos com características próprias.

Existem várias experiências que demonstram esta subjetividade da cor. Quando propuseram a Jessica Helfand^[FIG.23] lecionar um seminário cujo tema fosse algo que pudesse ter vários significados para cada pessoa — como a água — Helfand imediatamente pensou na cor azul:

Adoro a ideia de que o azul possa ser tantas coisas para pessoas tão diferentes. É a cor do céu, do mar, da Terra vista do espaço (...). É a cor preferida da América, ubíqua no gesto mas ambígua na natureza, praticamente ausente como cor natural na horticultura e, na maior parte das vezes, venenosa se associada à alimentação. Gosto da ambiguidade, dos paradoxos persistentes, das tensões

[9] O daltonismo é uma perturbação da percepção visual caracterizada pela incapacidade de diferenciar todas ou algumas cores. Os três cones (células sensíveis à cor) presentes num olho normal são os que reconhecem maioritariamente comprimentos de onda longos (vermelho), médios (verde) e curtos (azul). Dentro das formas de daltonismo, existem a *protanopia* (quando o cone vermelho é afetado), a *deuteranopia* (se for o cone verde o prejudicado) e a *tritanopia* (quando o cone azul é inexistente). Estima-se que, no mundo inteiro, cerca de 8% dos homens são daltónicos, enquanto que, nas mulheres, a percentagem desce para 0,5% (Fraser & Banks, 2004).



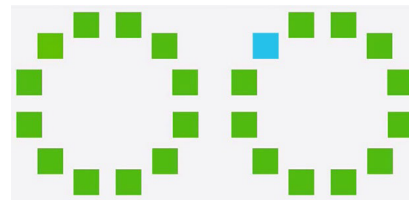
^ [FIGURA 23] Jessica Helfand é designer, autora, professora e uma das fundadoras do *website* Design Observer. Durante a nossa investigação tivemos oportunidade de assistir, na ESAD — Escola Superior de Artes e Design (Matosinhos), à conferência/workshop “Blue”, na qual Jessica Helfand explora os inúmeros significados que um tema, à partida tão simples, como a cor azul, pode ter. Um dos pontos centrais de “Blue” baseia-se no instrumento *Cyanometer* (na imagem), criado em 1789, por Horace-Bénédict de Saussure e Alexander von Humboldt, para medir o tom azul do céu.

misteriosas implícitas em algo tão simples e, ainda assim, enorme, tão aparentemente inofensivo mas rico e complexo e, para mim, infinitamente fascinante (Helfand cit. Rosenthal, 2014).

Talvez pudéssemos dizer que obtemos respostas tão variadas porque, neste caso, a cor azul foi abordada de um modo muito geral: a palavra “azul” pode suscitar-nos imagens bastante diferentes e, conseqüentemente, várias hipóteses de significados. No entanto, o mesmo acontece se fizermos um exercício semelhante com uma cor específica, do conhecimento de todos:

Se dissermos ‘vermelho’ (o nome de uma cor) e há cinquenta pessoas a escutar-nos, resta-nos esperar que haja cinquenta vermelhos nas suas mentes. E podemos ter a certeza de que todos esses vermelhos serão muito diferentes. Pede a um grupo de pessoas para imaginar o vermelho da Coca-Cola e toda a gente vai imaginar uma cor diferente. Enquanto somos capazes de repetir uma melodia que só ouvimos uma ou duas vezes, temos muita dificuldade em reproduzir uma cor que já vimos centenas de vezes (Albers, 1994, p. 15, tradução livre).

Destes dois exemplos podemos depreender que uma única cor, ou a combinação de várias numa composição, pode significar algo muito diferente para cada pessoa — o que nos leva a considerar que a cor não se forma apenas no sistema visual, mas também no “eu”, através de memórias, códigos e símbolos que vamos absorvendo e associamos a determinada cor. Aliás, até aspetos mais diretos como a idade, o sexo e a língua que falamos contribuem para o entendimento da cor^[FIG.24]. Em “Do You See What I See”, documentário da BBC realizado por Sophie Robinson (2011), sobre a cor e o seu impacto, ouvimos especialistas concluírem que “a idade, o sexo e, até, o estado de espírito podem afetar o modo como experienciamos as cores. Os cientistas têm vindo a desvendar o poder oculto que a cor pode exercer sobre o nosso dia-a-dia — como o vermelho nos pode fazer vencedores, como o azul pode acelerar o tempo, etc.”. Não reagimos passivamente à cor, assim como a nada que nos é exterior e que recebemos através dos sentidos. Segundo Merleau-Ponty, filósofo francês já anteriormente referido, “ver” é um duplo fenómeno — um encontro com o mundo e um encontro com nós mesmos: “*interior e exterior* são inseparáveis. O mundo está inteiramente dentro e eu estou totalmente fora de mim mesmo” (Merleau-Ponty cit. Reynolds).



[^] [FIGURA 24] Em “Do You See What I See” (Robinson, 2011), a Dra. Anna Franklin, investigadora da Universidade de Sussex (Inglaterra) nas áreas da percepção e cognição (com foco na cor), afirma que as palavras estruturam o cérebro para vermos as cores de determinada maneira e para as categorizar — o que sugere que o modo como processamos a cor e a forma como aprendemos a linguagem estão conectados. Na nossa cultura, temos várias palavras para categorizar e descrever a cor, enquanto que a Tribo Himba, da Namíbia, por exemplo, tem apenas quatro: *zoozu* (vermelhos, roxos, azuis e verdes escuros), *vapa* (branco e amarelo), *borou* (alguns verdes e azuis) e *dumbu* (outros verdes, vermelhos e castanhos). Para confirmar esta teoria de que a forma como nomeamos as cores interfere efetivamente na nossa capacidade de as perceber, fizeram-se dois testes: em cada um deles, pretendia-se que de entre vários quadrados coloridos, se identificasse aquele cuja cor diferia do conjunto. No primeiro (esquema à esquerda), todos os quadrados eram verdes, à exceção de um, minimamente mais claro: se para nós, ocidentais, seria, à partida, complicado reconhecer a cor diferente desse conjunto — dado que incluiríamos todos os tons na categoria de “verde” —, para os membros da tribo, que têm várias palavras para essa cor, foi uma tarefa rápida, sem qualquer dificuldade. No entanto, quando todos os quadrados eram verdes à exceção de um, azul (esquema à direita), a tribo Himba não conseguia distinguir a cor diferente ou demorava muito mais tempo do que nós, que possuímos duas palavras distintas para classificar estas cores.

Vivemos num mundo muito visual, em que a cor tem um papel dominante na forma como o compreendemos. Se, cientificamente, é uma propriedade da luz ou dos pigmentos, culturalmente, a cor é informação, tem significado e molda as nossas emoções.

(...) a cor é um fenómeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza nem na sua perceção. Por isso mesmo, não acredito, de todo, na possibilidade de um discurso científico unívoco sobre a cor, unicamente fundado nas leis da física, da química e da matemática. Para mim, uma cor que não é vista é uma cor que não existe (...). O único discurso possível sobre a cor é de natureza antropológica (Pastoureau, 1993, p. 15)^[10].

Segundo Michel Pastoureau, não podemos falar do significado das cores dos dias de hoje sem efetuarmos alguns recuos e referirmos as três grandes fases de mutação na história ocidental da cor. A primeira situa-se na Idade Média (séc. X-XII), quando os três polos (branco, vermelho e preto) são substituídos por seis cores que passam a ter um papel preponderante (branco, preto, vermelho, azul, verde e amarelo). A segunda, no início dos Tempos Modernos, em que a difusão da imprensa e da imagem gravada, a reforma protestante e as novidades morais, sociais e religiosas, fazem com que o preto e o branco saiam da ordem das cores, “preparando o terreno para as experiências de Newton e para a valorização do espectro solar”. Por fim, a terceira fase, correspondente aos finais do séc. XVIII e sobretudo a partir da revolução industrial, quando a facilidade de reproduzir qualquer cor vem acabar com o domínio de umas cores em relação a outras.

Estas diferentes fases, estas diferentes transformações, estes diferentes sistemas, deixaram traços profundos e numerosos nas nossas conceções e definições da cor, nas utilizações que são hoje as nossas, nos nossos códigos e nos nossos rituais, no nosso vocabulário, na nossa imaginação, na nossa sensibilidade (Pastoureau, 1993, p. 14, tradução livre).

[10] Como exemplo desse “fenómeno cultural” que é a cor (“difere no espaço e muda com o tempo”), Pastoureau dá o exemplo da representação cromática da água: “A água não é azul, mas toda a forma de água (desde a água das torneiras à água do mar, lagos, etc.) é representada com a cor azul. Na Idade Média, pelo contrário, era representada com verde, pois o céu/ o ar é que é azul. Sendo a água um dos quatro elementos de que se compõem as coisas (água, ar, terra e fogo), a mesma cor não pode convir a dois elementos diferentes. A água é, pois, verde, o ar azul, a terra preta e o fogo vermelho. Entre os séculos XV e XVII operou-se a passagem do verde ao azul para codificar a cor da água. A representação cartográfica teve, sem dúvida, neste domínio, um papel preponderante. (...). Seria porque o verde era já solicitado para assinalar, nessas mesmas ou noutras cartas, uma outra entidade: as florestas? De alguma forma, foi uma escolha por exclusão de partes” (Pastoureau, 1993, p. 17).

Desde tempos remotos, utilizamos a cor como forma de codificar, representar e identificar. O modo como o fazemos poderá variar ao longo da História, mas é certo que não existe cor destituída de significado, embora este não seja um atributo estanque, preso a determinada cor independentemente da situação observada. Pelo contrário, “a impressão causada por cada cor é determinada pelo seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor será avaliada de modo diferente num traje, num ambiente, num alimento ou na arte” (Heller, 2014, p. 18). Tomemos a cor verde como exemplo: presente numa paisagem normalmente evocará vitalidade e saúde, mas, associada a um alimento como a carne, apenas nos remeterá para o seu estado de podridão e outros aspetos negativos. Neste caso, é perceptível que a mesma cor pode conter vários significados, contrários até, mas que nos fazem entender melhor o que nos rodeia. Podemos dizer, então, que “o contexto é o critério que irá revelar se uma cor será percebida como agradável e correta ou errada e destituída de bom gosto” (Heller, 2014, p. 18). Como já referimos anteriormente, a cor nunca surge isolada, estando sempre em contacto com outra(s). Esta associação permanente também contribui para o seu “contexto” e, por isso, é um dos aspetos que determina as sensações e/ou significados que as cores nos transmitem. Heller (2014) chama aos conjuntos de cores “acordes cromáticos”: o verde com azul e amarelo tem outro efeito do que o verde com amarelo e violeta, por exemplo ^[FIG.25].

A semiótica, ciência que estuda como o ser humano interpreta os vários elementos da linguagem utilizando os seus sentidos e quais as reações que esses elementos provocam, teve como figura importante para o seu desenvolvimento o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Para Saussure, os signos são arbitrários, ou seja, a partir do momento em que todas as partes comunicantes concordam e aceitam um determinado sistema sógnico, vão poder compreender-se. Se aplicarmos esta ideia à cor, podemos afirmar que todos os significados/valores que cada cor encerra em si, foram-lhes atribuídos por nós (Fraser & Banks, 2004). Um bom exemplo é o código da estrada, que Pastoureau considera ser “um dos mais bem sucedidos produtos da cultura ocidental” e “um campo de investigação exemplar no que diz respeito à cor”, onde se cruzam “a história, a sociologia, a psicologia, a semiologia e a linguística” (Pastoureau, 1993, p. 63). Sabemos que o azul nos diz o que fazer e o vermelho o que não fazer, que o amarelo nos aconselha a ser prudentes e que o verde, num sinal luminoso, nos permite avançar. Isto acontece, e é internacionalmente compreendido, porque “uma vez estabelecidos, os significados arbitrários das cores persistem” (Fraser & Banks, 2004, p. 19, tradução livre).



^ **[FIGURA 25]** Na imagem podemos ver dois pares de acordes de efeitos opostos apontados por Heller (2014): “frieza/caloroso” (em cima), “ódio/amor” (em baixo). “Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião. O mesmo vermelho pode ter efeito erótico ou brutal, nobre ou vulgar. O mesmo verde pode atuar de modo salutar ou venenoso, ou ainda calmante. O amarelo pode ter um efeito caloroso ou irritante. Em que consiste o efeito especial? Nenhuma cor está ali sozinha, está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores — um acorde cromático. Um acorde cromático é composto por cada uma das cores que esteja mais frequentemente associada a um determinado efeito. (...). Um acorde cromático não é uma combinação aleatória de cores, mas um efeito conjunto imutável. Tão importantes quanto a cor mais frequentemente citada são as cores que a cada vez a ela se combinam. O vermelho com amarelo e laranja tem outro efeito do que o vermelho com preto ou violeta; o verde com preto age de modo diferente do que o verde com o azul. O acorde cromático determina o efeito da cor principal” (Heller, 2014, pp. 17-18).

No entanto, ao contrário do código da estrada, que deve comunicar coletivamente e com clareza, nem sempre a simbologia da cor é aplicada “universalmente”. Por exemplo, a cor do luto é um ato cultural muito diversificado: enquanto que entre os ocidentais, o preto é normalmente a cor que se lhe associa, entre os orientais, sobretudo na China e no Japão, é o branco. Ainda assim, há outras situações, como a África do Sul (vermelho), o Egito (amarelo), a Índia (castanho ou branco), a Tailândia (roxo) ou o Irão (azul). A cor que indica “autoridade” também pode variar conforme as sociedades. Na Roma Antiga, só o imperador tinha o direito de usar cor púrpura, pois era o símbolo da sua autoridade sagrada, elevando-o ao estatuto de deus. Já na China, era o amarelo a cor do imperador.

Estes exemplos servem para nos demonstrar como a interpretação das cores pode variar consideravelmente entre as diferentes culturas. Contudo, mais do que símbolos com a função de nos informar (como os casos acima referidos), a cor tem também a capacidade de provocar em nós sentimentos. A um nível mais psicológico, sabemos que as cores podem afetar as nossas emoções, mas, sobre se isso resulta de uma associação que fazemos ou de uma ligação mais profunda e direta entre as cores e o nosso cérebro, há várias teorias. Enquanto alguns cientistas que defendem que as respostas emocionais à cor têm sempre como base uma associação linguística, outros afirmam que as cores possuem certos “significados naturais” que nos afetam, independentemente de qualquer condicionamento social ou cultural^[11]:

O facto de muitas cores serem tratadas de forma semelhante por diferentes culturas, pode sugerir que as cores possuem algum significado intrínseco ou coletivo. Se isso for verdade, os significados podem advir de um fenómeno natural. O vermelho é uma cor associada ao sol — que dá a vida, mas que também pode tirá-la — e é também a cor do sangue. Já na natureza, o vermelho geralmente significa perigo. Deste modo, talvez não precisemos da semiótica para explicar o porquê desta cor nos fazer sentir ansiosos, apaixonados ou com raiva (Fraser & Banks, 2004, p. 20, tradução livre).

[11] No livro *The Complete Guide to Colour*, Fraser e Banks (2004) dedicam uma secção às associações tradicionais das cores, que deixamos aqui transcrito (p. 21, tradução livre):

Prateado: luz da lua, alquimia, poderes espirituais, qualquer coisa fluida e misteriosa. Intelecto, auto-conhecimento.

Dourado: uma das cores associadas ao sol e a cor tradicional do dinheiro. Uma cor preciosa e ostensiva, que evoca segurança e abundância. Uma cor quente que faz as pessoas sentirem-se relaxadas.

Vermelho: paixão, perigo, raiva, amor, sexo, poder — o vermelho evoca sentimentos poderosos de qualquer tipo.

Verde: natureza, sorte, renovação, novos começos, oxigénio, dinheiro, prosperidade, saúde, fertilidade, sucesso, harmonia.

Azul: calma, frieza, serenidade, introspeção, sabedoria, solidão, espaço, verdade, beleza.

Castanho: terra, madeira, solidariedade, estabilidade, calor.

Colours In Culture



< **[FIGURA 26]** Colours in Culture, David McCandless e Always With Honor, 2009. Através desta infografia podemos ver as associações ou simbologias atribuídas às cores nas diferentes culturas.

A Western / American	1 Anger	19 Desire
B Japanese	2 Art / Creativity	20 Earthy
C Hindu	3 Authority	21 Energy
D Native American	4 Bad Luck	22 Erotic
E Chinese	5 Balance	23 Eternity
F Asian	6 Beauty	24 Evil
G Eastern European	7 Calm	25 Excitement
H Muslim	8 Celebration	26 Family
I African	9 Children	27 Femininity
J South American	10 Cold	28 Fertility
	11 Compassion	29 Flamboyance
	12 Courage	30 Freedom
	13 Cowardice	31 Friendly
	14 Cruelty	32 Fun
	15 Danger	33 God
	16 Death	34 Gods
	17 Decadence	35 Good Luck
	18 Deceit	36 Gratitude
37 Growth	55 Luxury	73 Royalty
38 Happiness	56 Marriage	74 Self-cultivation
39 Healing	57 Modesty	75 Strength
40 Healthy	58 Money	76 Style
41 Heat	59 Mourning	77 Success
42 Heaven	60 Mystery	78 Trouble
43 Holiness	61 Nature	79 Truce
44 Illness	62 Passion	80 Trust
45 Insight	63 Peace	81 Unhappiness
46 Intelligence	64 Penance	82 Virtue
47 Intuition	65 Power	83 Warmth
48 Religion	66 Personal power	84 Wisdom
49 Jealousy	67 Purity	
50 Joy	68 Radicalism	
51 Learning	69 Rational	
52 Life	70 Reliable	
53 Love	71 Repels Evil	
54 Loyalty	72 Respect	

	Yellow		Grey
	Gold		Silver

source: Pantone, ColorMatters & web sources

[1.6]

A COR NA COMUNICAÇÃO VISUAL

Independentemente da nossa idade, ocupação, sociedade ou cultura, a cor faz — salvo raras exceções — parte do nosso dia-a-dia. Como vimos até agora, nos tópicos anteriores, a cor está constantemente presente e, ter conhecimento das suas imensas capacidades — ou, pelo menos, ter a noção de que é um mundo de possibilidades (muitas ainda por descobrir) — ajuda-nos a compreender melhor aquilo que nos rodeia. Contudo, ter esta consciência torna-se ainda mais relevante se trabalharmos sistematicamente com a cor e produzirmos conteúdos com o intuito de serem vistos e entendidos pelo público. Dentro dos vários meios de comunicação visual é essencial ter algum conhecimento no que a isto diz respeito: se soubermos como a cor funciona e como pode ser interpretada, também saberemos utilizá-la com maior assertividade, e os nossos objetivos e mensagens serão atingidos mais eficazmente^[12].

Equipado com o conhecimento e com uma boa compreensão da física e da psicologia da cor, o designer terá, mais cedo ou mais tarde, de decidir a paleta cromática para o projeto que está a desenvolver. Nessa fase, as tendências atuais poderão ser tão significantes quanto as verdades universais. O produto final não só deverá possuir uma boa composição cromática, como também deverá ser apelativo e credível para o seu público-alvo (Fraser & Banks, 2004, p. 62, tradução livre).

Antes de nos chegarem às mãos (ou ao olhar), os suportes de comunicação com que temos contacto regularmente — livros, jornais, revistas, cartazes, álbuns de música, embalagens de vários tipos, etc. — passaram por um designer que fez escolhas e tomou decisões para que o produto final se concretizasse. Quando um trabalho/projeto gráfico é desenvolvido, os elementos que o compõem devem ser cuidadosamente pensados — e a cor não é exceção^[FIG.27/30]. Como elemento funcional, e não apenas estético, a cor revela-se uma característica determinante na composição de uma imagem, podendo atribuir-lhe ritmo, equilíbrio, contraste, proporção, escala, ênfase e hierarquias visuais, por exemplo. Além disso, acarretará implicitamente outros significados ou sensações (próprios de cada cor), como vimos anteriormente. Deste modo, vemos que a escolha da cor terá consequências a vários níveis no produto final.

[12] “O esquema cromático utilizado numa variedade de itens pode manipular a nossa percepção de modo subtil ou agressivo. Conforme a aplicação da cor a cada produto seja feita de modo a significar algo ou, simplesmente, a diferenciar, o efeito global poderá ser o de atrair, de excitar ou, até, de tranquilizar” (Fraser & Banks, 2004, p. 130, tradução livre).



^ **[FIGURA 27]** Floresta Gráfica, Andrew Howard, 2008. “Hoje em dia, os produtos (...) precisam de ter ‘presença na prateleira’. A escolha da cor pode ajudar a assegurar que eles não só chamam a atenção do cliente mas que também transmitem a mensagem correta” (Fraser & Banks, 2004, p. 134, tradução livre).



< **[FIGURAS 28/30]** Floresta Gráfica, Andrew Howard, 2008. A série de exposições "Idiomas", originariamente concebida como parte de um programa desenvolvido pela Fundação de Serralves para a Silo — Espaço Cultural, do Norteshopping (Matosinhos), decorreu entre Janeiro de 2006 e Junho de 2008 e foi orientada pelo designer Andrew Howard. "Idiomas" era "uma exploração do mundo do design gráfico através da observação das formas e linguagens visuais que os designers utilizam e o impacto que estas têm nas mensagens que exprimem" (Howard, 2010). A última exposição/instalação da série foi "Floresta Gráfica" (2008), que refletia sobre o carácter global do design, omnipresente no nosso quotidiano. Através de uma série de fotografias de supermercados, onde dezenas de produtos competem, nas prateleiras, pela nossa atenção, era possível apercebermo-nos, com clareza, da forte presença que, não só o design, mas também a cor, ocupam no nosso dia-a-dia. Deste modo, percebemos que ambos estão (ou deveriam estar) intrinsecamente relacionados quando se pretende comunicar. "Todo o design de comunicação implica uma pesquisa de formas visuais, de modo a transmitir mensagens e ideias. Cada imagem escolhida, cada combinação gráfica, cada solução visual, tornam-se numa forma de dizer algo, numa linguagem visual que torna parte do nosso diálogo cultural — um meio para expressar ideias, sejam elas triviais ou profundas, para descrever a forma como compreendemos o mundo que nos rodeia e que reflita as nossas realidades em mutação e as nossas aspirações" (Howard, 2010). No caso de "Floresta Gráfica", o exemplo é dado a partir de variados produtos de supermercado, mas esta premissa poderia ser aplicada a qualquer outro suporte de comunicação que tem como objetivo transmitir uma ideia/mensagem — ou vender.



< [FIGURAS 31/40] Alguns exemplos de marcas que facilmente reconhecemos através da sua cor. Da esquerda para a direita, de cima para baixo, podemos ver os logotipos de Coca-Cola, Pepsi, Facebook, YouTube, Shell, BP, McDonald's, Burger King, Starbucks e IKEA. Segundo Fraser e Banks (2004), "vermelho, amarelo, verde e azul são as cores mais utilizadas em logotipos. O vermelho é forte e arrojado, significando tudo e nada, mas sempre a parecer sólido e inovador. O azul transmite autoridade e eficiência mas precisa da sua cor complementar, o amarelo, para se tornar mais amigável. O vermelho e o azul juntos — fundindo calor e frieza, excitação e calma — são patrióticos em alguns países e autoritários em todos. O verde indica natureza e vitalidade, independentemente das qualidades logicamente associadas às marcas que representa" (p. 148, tradução livre).

Uma das áreas do design em que tal se torna mais nítido talvez seja o branding. Na construção da imagem corporativa de uma marca, a cor é um elemento-chave que nos permite identificá-la e distingui-la das demais. Se pensarmos numa qualquer marca bastante conhecida, é provável que, automaticamente, nos ocorra(m) a(s) cor(es) que a compõem. Por exemplo, sabemos que a *Coca-Cola* é vermelha, e a *Pepsi* é azul. Apesar de se tratar de produtos semelhantes, com formatos de embalagens equivalentes, a cor é uma das razões que não nos deixará pegar na lata de refrigerante errada quando quisermos uma *Coca-Cola* de entre várias *Pepsi*.

Mais do que identificar o produto em si, a cor, muitas vezes (como no caso da *Coca-Cola*, por exemplo) representa uma atitude, difundida e vincada através de um longo historial de marketing e publicidade^[13]. O vermelho, clássico e icónico, da *Coca-Cola* é, portanto, uma cor que “vende” prazer e felicidade — esta é a mensagem principal de todas as campanhas publicitárias da marca. Aliás, um dos seus slogans dos últimos anos (2009-2015) deixava isso bem claro: “open happiness” (“abre a felicidade”)^[FIG.41].

A publicidade de uma marca — a do género que vende uma atitude mais do que um produto — funciona através da evocação de um mundo cuidadosamente construído para o qual o público é convidado a entrar. Depois dos cheiros, as cores são, provavelmente, o estímulo sensorial que, de modo mais imediato, consegue manipular os nossos sentimentos, mesmo antes de começarmos a ler ou a ouvir o que nos é dito sobre a marca — ou de decidir se vamos acreditar numa única palavra que nos é dita (Fraser & Banks, 2004, p. 144, tradução livre).

Deste modo, podemos concluir que a cor deve atuar segundo um propósito, previamente definido pelo designer, num determinado projeto. Uma boa utilização da cor, aliada aos outros princípios do design, permitirá transmitir corretamente a mensagem do projeto, diminuindo a hipótese de provocar efeitos contrários aos pretendidos.

[13] “A publicidade, em todas as suas aceções, depende muito da cor para transmitir a sua mensagem. Sobretudo agora, em que a mensagem já não é tanto ‘Compre isto agora!’, mas sim ‘Compre o estilo de vida que este produto representa!’, o uso da cor pode ser guiado mais subtilmente a nível psicológico, do que propriamente para provocar o máximo impacto visual” (Fraser & Banks, 2004, p. 142, tradução livre).



^ [FIGURA 41] Apesar da cor vermelha e a *Coca-Cola* serem indissociáveis desde há décadas, no Verão de 2014 a marca quebrou algumas regras e lançou uma campanha em que as latas apresentavam outros tons. Tratando-se de uma estratégia de marketing, numa tentativa de aproximar a marca de públicos mais jovens, uma edição limitada de 5 latas de *Coca-Cola* com cores diferentes (laranja, rosa, verde, azul, roxo) surgiu na Austrália, sob o título de “Color Your Summer”. Para uma marca cuja identidade é tão icónica e enraizada na sociedade, poderá ser um grande risco lançar uma campanha deste género, em que se substitui a cor que mundialmente a identifica. Contudo, mesmo neste caso, a *Coca-Cola* mantém-se um bom exemplo de como a cor é relevante na conceção de uma marca e na transmissão de uma mensagem: “com esta campanha não tentamos ser apenas sensacionalistas, mas também causar alguma perturbação no mercado e adicionar vibração ao mundo adolescente durante o verão, através do uso da cor” (Joe Tripodi — diretor de marketing oficial da Coca-Cola — como citado em Baker, 2014). Esta campanha, acompanhada por uma forte divulgação em plataformas online, viu o seu sucesso alcançado, com um resultado de vendas 27% superior ao previsto (Riches, 2015).

SÍNTESE CONCLUSIVA

Ao longo deste capítulo demos primazia ao tema da cor, entendendo-o como um dos pontos-chave desta investigação, podendo reter algumas informações essenciais, indicadoras iniciais da pertinência do presente documento.

Começámos pelo campo da percepção, deixando claro que pode ser entendido de duas formas distintas: a fisiológica e a psicológica. Assim, introduzimos, primeiro, o modo como recebemos a cor fisiologicamente, enunciando algumas definições científicas da cor, e ainda teorias estabelecidas sobre o fenómeno da cor e da visão. No seguimento desta aceção mais objetiva do tema, diferenciámos a cor-luz da cor-pigmento e fizemos referência aos diagramas de representação da cor, assim como aos sistemas RGB e CMYK, que poderão ser úteis no decorrer deste projeto.

A partir daí, demos ênfase ao facto de as cores surgirem sempre num fluxo contínuo, em constante relação com as outras e em condições variáveis. O livro “Interaction of Color”, de Josef Albers, foi o apoio teórico principal que usámos para demonstrar como as cores se podem alterar mutuamente, fazendo com que uma mesma cor mude de aparência, dependendo do contexto em que surja. Esta característica representa uma das bases fundamentais para o entendimento da cor e é um dos aspetos a ter em conta quando analisamos uma imagem.

Numa segunda abordagem, mais subjetiva, realçámos que o modo como reagimos às cores não tem a ver com questões científicas, mas sim com a nossa identidade individual e/ou coletiva. Desta forma, a mesma cor ou a combinação de várias, pode assumir diferentes significados para cada um de nós. Assim, vimos que a cor, mais do que uma propriedade da luz ou dos pigmentos, é informação, tem significado e molda as nossas emoções. Seguindo esta linha de raciocínio, explorámos o conceito da cor como “fenómeno cultural” (Pastoureau, 1993), através de alguns exemplos que nos demonstram como a interpretação das cores pode variar consideravelmente entre as diferentes culturas.

Por fim, tendo em consideração todos os fatores referidos, concluimos este capítulo com a afirmação da importância da cor na comunicação visual, onde assume uma função estética e, sobretudo, prática. Enquanto designers, trabalhamos com a cor e, por isso mesmo, este deverá ser um tema de relevado interesse e uma preocupação a ter quando desenvolvemos um projeto: “usar as cores de maneira bem direcionada significa poupar tempo e esforço” (Heller, 2014, p. 17). Aliás, como vimos, poderá significar, também, o sucesso de um projeto, com o impacto desejado.

Esta última parte, sobre a cor na comunicação visual — campo em que o design e o cinema (área de interesse para este projeto) se encontram — estabelece, também, a ponte de transição para o capítulo seguinte. Deste modo, focaremos a nossa atenção na utilização da cor num meio visual específico: o cinema.

[2]

A COR NO CINEMA

INTRODUÇÃO

Após analisarmos os pressupostos teóricos inerentes à cor propriamente dita, explorarmos o modo como a interpretamos a um nível mais psicológico e subjetivo, e realçarmos a função prática que pode assumir (com especial destaque na comunicação visual), focaremos a sua utilização no cinema — uma vez que este é o meio visual que ganha pertinência no contexto desta investigação.

A cor pode ter conotações políticas, religiosas e culturais, pode ser representativa do género e, segundo alguns teóricos e investigadores (como vimos no capítulo anterior), pode provocar efeitos emocionais e psicológicos, assim como despertar memórias. Além disso, pode influenciar decisões de compra, indicar significados, transmitir mensagens e *contar histórias*. Este último ponto é o que mais nos interessa explorar no seguimento desta investigação: a cor (ou a sua ausência) como parte fundamental da estrutura fílmica, que contribui para a narrativa.

Começaremos este capítulo, então, por aludir ao aparecimento da cor no cinema e a como a transição do preto e branco para a cor foi recebida. De seguida, a partir de textos e publicações escritas por diversos autores, com trabalho reconhecido na área, evidenciaremos o entendimento da cor como elemento narrativo e estrutural da imagem que, a par da luz e do som, por exemplo, contribui para o controlo da *mise-en-scène* de um filme. Por fim, daremos ênfase à cor como elemento que pode identificar uma autoria em cinema — como é o caso do realizador Pedro Almodóvar.

*“You can
tell a story
with color”*

^ [Natalie Kalmus, 1935]

[2.2]

UMA ABORDAGEM GERAL

Depois de verificarmos a capacidade da cor como veículo de transmissão de mensagens, sensações e, até, sentimentos, talvez não seja surpreendente que a estética e a paleta visual de um filme possam determinar a sua atmosfera ou tom emocional. Aliás — tal como acontece com o design —, as escolhas e decisões cinematográficas e de realização serão cruciais para a aparência global do filme e para que este obtenha o impacto desejado. Patti Bellantoni (2005), autora do livro “If It’s Purple, Someone’s Gonna Die — The Power of Color in Visual Storytelling”, afirma que, ter conhecimento das possibilidades da cor, é uma ferramenta indispensável quando se realiza um filme: “Cada cor afeta-nos de uma forma diferente. Até a mais pequena variação de uma única cor pode ter uma profunda influência sobre o nosso comportamento. Em mãos sábias, a cor pode tornar-se uma ferramenta poderosa para os realizadores atribuírem camadas subliminares à história” (Bellantoni, 2005, p. 28, tradução livre).

É possível que, por vezes, alguns cineastas criem filmes visualmente extravagantes e com excesso cromático, sem outra intenção para além de serem chamativos. Contudo, realizadores como Stanley Kubrick, Peter Greenway, Wes Anderson ou Pedro Almodóvar são reconhecidos pelo uso cuidadoso da cor, demonstrando que, quando usada inteligentemente e de acordo com a história, pode adquirir significado(s) e comunicar com a audiência de um modo que as palavras não conseguem. Nestes casos, existe sempre uma razão por detrás de cada escolha de cor, que pode servir vários propósitos como a marcação de ritmos, a definição de uma atmosfera ou de uma personagem, a delimitação de espaços físicos e temporais, a construção de metáforas visuais, etc. Quer se trate de uma longa ou curta-metragem, ou até de um anúncio televisivo, a cor constitui uma das várias camadas de informação que compõem o filme, podendo representar uma parte significativa do seu conteúdo^[14].

[14] O realizador (e, às vezes, o escritor) normalmente irá decidir e controlar o que será transmitido através da cor, embora os efeitos sejam realizados pelo diretor de arte e pelo diretor de fotografia. Que cores serão identificadas com as personagens, como o verde da Madeleine de *Vertigo* (Hitchcock)? Quais serão enfatizadas nas paisagens, fundos e interiores? E em relação aos pequenos detalhes? Até a cor de um saleiro pode estar imbuída de significado. Nada num filme está lá por acaso — embora o vislumbre de uma *Coca-Cola* vermelha possa apenas indicar o pagamento da colocação do produto, em vez de simbolismo. Repare-se no trabalho de realizadores como Michael Powell, Peter Greenway e Stanley Kubrick para se ver como tudo numa cena é significativo (Fraser & Banks, 2004, p. 96, tradução livre).

Isto pode parecer curioso, já que a cor atua sobre nós, e nos manipula, de uma forma que, na maioria das vezes, não conseguimos reconhecer de imediato. Como sabemos, as cores não têm, anexados a si, sentimentos ou significados como se fossem sua propriedade. Por isso mesmo, não existem regras predefinidas ou fórmulas rígidas sobre como usar a cor, nem nos é indicado, antes de vermos um filme, a sua suposta função ou sentido — isso vai sendo comunicado ao longo da narrativa. Não podemos estar à espera, nem tomar por garantido que, de filme para filme, a simbologia de uma cor se mantenha — nem pretendemos com isto dizer que a cor pode significar o que nós quisermos^[15]. Pelo contrário, tencionamos realçar que as conotações de uma cor estão sempre relacionadas com o contexto em que está inserida^[FIG. 42/43].

[15] "Há alturas em que ouço cineastas dizerem 'a cor pode ser o que tu quiseres'. A minha experiência diz-me que isso é um equívoco perigoso. Aliás, é 'pôr o carro à frente dos bois'. Na verdade, a minha pesquisa sugere que não somos nós que decidimos o que a cor pode ser. Depois de duas décadas de investigação sobre como a cor afeta o nosso comportamento, estou convencida de que, queiramos ou não, é a cor que determina o modo como pensamos e o que sentimos" (Bellantoni, 2005, p. 27, tradução livre).



< [FIGURA 42] Um dos filmes mais frequentemente citados quando se trata do uso da cor no cinema é "The Schindler's List", de Steven Spielberg (1993). Apesar do filme ser a preto e branco, há um elemento que se destaca, colorido — o casaco vermelho de uma menina — representando a maior aproximação possível de um sentimento de esperança, de possibilidade de escapatória. Contudo, segundo as próprias palavras de Spielberg, a simbologia dessa cor, naquele contexto, vai mais além: "a América, a Rússia e a Inglaterra sabiam do Holocausto quando aconteceu e, ainda assim, não fizeram nada a respeito. Não se fez nada para parar a marcha em direção à morte. Havia uma grande mancha de sangue, um vermelho puro no radar de todos, mas ninguém fez nada. Esse é o motivo por que quis trazer a cor vermelha para o filme" (Spielberg como citado em Mills, 2015).



< [FIGURA 43] O filme "The Sixth Sense", de M. Night Shyamalan (1999) é outro filme que utiliza o vermelho como cor simbólica, representando "qualquer coisa do mundo real que foi contaminada pelo sobrenatural". Segundo Robert Mills, "as referências são numerosas e assim como noutros casos, se o público não se aperceber do quão simbólico é o vermelho não vai sair defraudado. No entanto, se a simbologia for percebida, vai acrescentar algo à história" (Mills, 2015, tradução livre).

Porém, se analisarmos o trabalho de um mesmo autor/realizador no seu conjunto, talvez possamos deparar-nos com um uso consistente da cor em que os mesmos códigos e simbologias são recorrentes, fornecendo pistas à audiência para a percepção da narrativa^[16]. A filmografia de Pedro Almodóvar é um exemplo onde se pode verificar isso, como se a cor fosse uma espécie de assinatura pessoal do realizador: “Pedro Almodóvar utiliza perpetuamente uma paleta de vermelhos consistente para expressar os temas importantes dos seus filmes. Ao longo da sua carreira, Almodóvar tem feito do vermelho o aspeto central e predominante da *mise-en-scène* dos seus filmes” (Rennett, 2012, pp. 68-69, tradução livre). Nas páginas seguintes, abordaremos esta questão mais pormenorizadamente.

[16] Para ilustrar o uso recorrente da mesma simbologia atribuída à mesma cor, no trabalho de um autor/produtor, podemos dar o exemplo dos filmes de animação da Disney. Desde “A Branca de Neve e os Sete Anões”, até aos mais recentes, como “A Princesa e o Sapo”, há uma cor que, invariavelmente, nos indica que está — ou vai acontecer — algo de maléfico. A cor verde-lima dos olhos dos vilões, do líquido venenoso da maçã, da luz ou do fumo envolvente dos objetos, locais e personagens, dá-nos pistas e antecipa a nossa percepção dos maus acontecimentos da narrativa (Oh My Disney, 2015).



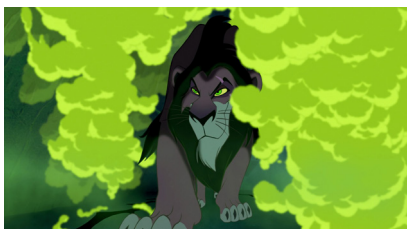
< [FIGURAS 44/45]

Esq.: Frame de “A Branca de Neve e os Sete Anões”, Disney (1937).
Dir.: Frame de “Cinderela”, Disney (1950)



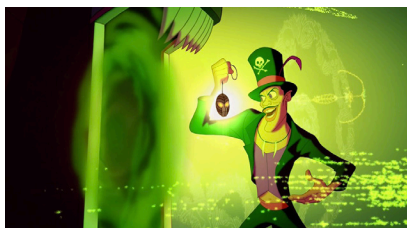
< [FIGURAS 46/47]

Esq.: Frame de “A Bela Adormecida”, Disney (1959). Dir.: Frame de “Os 101 Dálmatas”, Disney (1961).



< [FIGURAS 48/49]

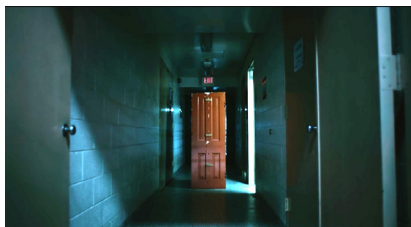
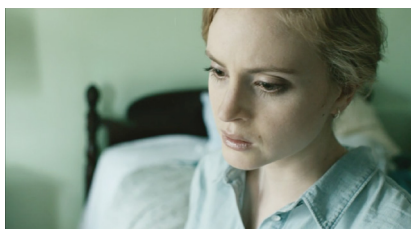
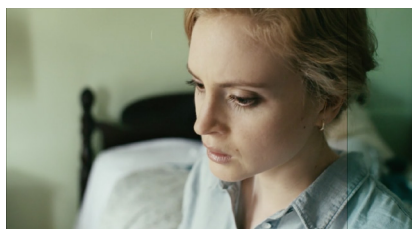
Esq.: Frame de “A Pequena Sereia”, Disney (1989). Dir.: Frame de “O Rei Leão”, Disney (1994).



< [FIGURAS 50/51]

Esq.: Frame de “Hércules”, Disney (1997). Dir.: Frame de “A Princesa e o Sapo”, Disney (2009).

Mesmo depois da exposição destas teorias acerca do uso da cor no cinema, é possível que nos interroguemos sobre se este será sempre um aspeto cuidadosamente planeado. Segundo Bellantoni (2005), “a resposta não é um simples *sim* ou *não*. A cor pode assumir um papel nas semanas de planeamento e de pré-produção. Contudo, os planos podem ser suplantados por decisões de gosto em relação a que cor simplesmente ‘parece bem’ na cena” (p. 30, tradução livre). Aliás, é normal que o processo possa balançar entre o que é planeado e o que acaba por ser intuitivo, por várias razões: as condições do espaço e do tempo aquando das filmagens, situações em que o planeado não resulta como o desejado quando posto em prática, etc. De qualquer modo, “cada vez mais, as cores são digitalmente alteradas para enfatizarem a emoção de uma cena. Por isso, sim, a cor é frequentemente planeada, não só aquando das filmagens, mas também na pré e na pós-produção. Considerações sobre como a cor se vai manifestar no filme é essencial” (Bellantoni, 2005, p. 31, tradução livre).



< **[FIGURAS 52/59]** Alguns *frames* retirados do vídeo “Color Reel — The House on Pine Street”, desenvolvido por Grade (2014). Neste vídeo, podemos assistir ao “antes e depois” da colorização do filme “The House on Pine Street” (Aaron and Austin Keeling), percebendo as alterações que a cor pode trazer às cenas, enfatizando emoções, criando atmosferas, etc. Através deste exemplo, podemos também verificar um caso em que “a cor (...) é digitalmente alterada (...), planeada não só aquando das filmagens, mas também na pré e na pós-produção” (Bellantoni, 2005). O vídeo pode ser visto aqui: <https://vimeo.com/116019668>

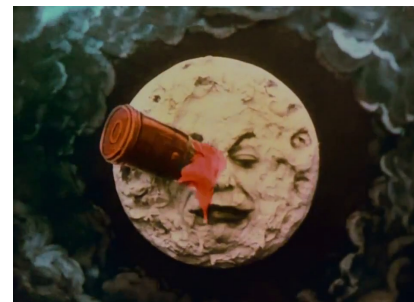
[2.3]

OS AVANÇOS TECNOLÓGICOS

O cinema, tal como hoje o conhecemos, é fruto de um longo processo de sucessivas descobertas e inovações tecnológicas, pelo que estabelecer marcos históricos pode ser um pouco perigoso e arbitrário. Desde o domínio fotográfico à invenção de jogos óticos que procuravam sintetizar o movimento, muitos foram os fatores que contribuíram para o nascimento do cinema. Contudo, é a data de 28 de dezembro de 1895 que marca esse acontecimento. Nesse dia, os Irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, fizeram a primeira exibição pública de vários filmes, com duração aproximada de um minuto cada, no Salão Grand Café, em Paris, naquela que foi a primeira sessão de cinema paga de que há registo. Os filmes eram mudos e a imagem cinzenta (“preto e branco”, como se diz convencionalmente), apesar do cinematógrafo ser posterior às primeiras tentativas da fotografia a cores — Frederik Ives desenvolveu o primeiro sistema de fotografia a cores em 1892.

Ao contrário do som, cuja tecnologia apenas se difundiu a partir de 1927 com o filme “O Cantor de Jazz”, realizado por Alan Crosland e produzido pela Warner, pode dizer-se que a cor faz parte do cinema quase desde as suas origens, tendo aparecido antes de 1900, sob a forma de coloração. Apesar da morosidade da operação, que consistia em pintar à mão cada parte da imagem que devesse ter uma cor, esta técnica foi levada a cabo na maior parte dos filmes de Georges Méliès^[FIG.60/61] ou de Pathé, por exemplo.

Posteriormente, foram desenvolvidos outros processos de aplicação mais fácil, que se baseavam em colorir toda a imagem — “tintagem” —, ou apenas as suas partes negras — “viragem” —, através da imersão num banho do produto apropriado. A utilização destes dois processos, individualmente ou combinados, foi recorrente entre 1910 e 1920, permitindo efeitos bastante complexos^[17]. Entretanto, surgiram outros procedimentos que, através da filmagem com uma película especial, procuravam atribuir “cores naturais” às imagens: podiam ser *aditivos*, obtendo a cor pela sobreposição de três imagens coloridas em vermelho, verde e azul diretamente sobre o ecrã, ou *subtrativos*, projetando uma única imagem composta por três camadas monocromáticas.



^ [FIGURAS 60/61] Frames de “Le Voyage dans la lune”, Georges Méliès (1902). Inicialmente, este filme foi feito em duas versões: a preto e branco e colorizado. Contudo, a versão colorida, desaparecida até 1993, foi encontrada pela Filmoteca de Catalunya, num estado muito deteriorado. A partir de 1999, “começaram trabalhos extremamente delicados” para resgatar e digitalizar as imagens e, em 2010, foi lançada a obra completamente restaurada (Ribeiro, 2013).

[17] Nesta fase, em que os filmes eram colorizados através de banhos corantes, estabeleceram-se atmosferas e códigos, escolhendo-se “sempre a mesma cor para o mesmo tipo de cena: azul para a noite, verde para os exteriores, vermelho para o perigo, amarelo para a alegria; mas ainda não se podia falar de cinema a cores” (Pastoureau, 2014, p. 243).





O mais célebre destes procedimentos, o Technicolor, começou por ser explorado em 1925, numa versão com duas cores primárias. No início dos anos 30 é aperfeiçoado, prevendo o uso de uma película tripla, de efeitos sumptuosos, mas de execução difícil e cara.

No entanto, é apenas nos anos 50 que se desenvolve mais profundamente a investigação no campo da cor, quando o aparecimento da televisão e a concorrência por ela exercida estimulam os produtores a procurar novas formas de cativar um público que começa a abandonar as salas de cinema. O obstáculo constituído pelos elevados custos do Technicolor desaparece com a introdução dos procedimentos subtrativos do tipo Eastmancolor (derivados da alemã Agfacolor), fáceis de utilizar e adequados a qualquer tipo de filmagem. A simplicidade e o baixo custo deste procedimento conduzem, assim, ao aumento do número de filmes rodados a cores: o cinema a cores torna-se maioritário e hegemónico a partir do final dos anos 60.

<< [FIGURA 62] “Gone With The Wind” (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) é um dos filmes mais célebres de Hollywood. A grandiosidade das suas imagens é exaltada pelo forte cromatismo do Technicolor (recorrendo à utilização de uma película tripla). Para que um filme fosse realizado em Technicolor era necessária a presença de um consultor técnico, durante as filmagens, que aconselhava a nível cromático, tendo o poder de vetar o uso de algum esquema de cor se o considerasse incompatível com a cinematografia (Aumont & Marie, 2009). Relativamente a “Gone With The Wind”, era pretendido pelo seu produtor (David O. Selznick), que a cor tivesse tanto impacto quanto as emoções das personagens — o que o levou a mudar o diretor de fotografia, para outro que obtivesse efeitos mais vívidos (Ernest Haller). Um dos aspetos mais recorrentes neste filme, a nível cromático, é a presença de sombras e tons escuros (Fraleigh, 2012).



^ [FIGURA 63] “La Cucaracha” (Lloyd Corrigan, 1934) foi a primeira curta-metragem, de ação real, realizada com recurso à película tripla do Technicolor, obtendo cores muito saturadas. Será curioso notar que a novidade dos filmes a cores era realçada nos próprios cartazes dos filmes, anunciando o “deslumbrante esplendor em Technicolor” (Neale, 2006).



^ [FIGURA 64] “The Wizard of Oz” (Victor Fleming, Mervyn LeRoy, King Vidor, George Cukor, Norman Taurog, 1939), é considerado uma das maiores obras-primas do cinema, destacando-se, entre outros aspetos, pelo uso notável do Technicolor. Segundo Mills (2015) podemos assistir, neste filme, ao uso simbólico da cor (ou da ausência dela): “*The Wizard of Oz* começa a preto e branco e, quando Dorothy chega a Oz, o filme passa a ser a cores. Nos anos 30, o technicolor

era uma novidade e *The Wizard of Oz* é aplaudido pela sua técnica apurada. Neste filme, o uso da cor serve para mostrar o contraste entre os dois mundos: na história, a cidade de Kansas é descrita como cinzenta e apática, enquanto que Oz, estando acima do arco-íris, é colorido. Há, portanto, a oposição entre a realidade (preto e branco) e a fantasia (cores)” (Mills, 2015, tradução livre).

Se, a um nível técnico, o advento da cor no cinema foi aparentemente linear, a verdade é que, a um nível crítico e estético, nem sempre foi unânime. Como geralmente acontece quando há alguma transformação social ou novidade tecnológica, as opiniões divergem e a polémica instala-se — o que se verificou várias vezes ao longo da história do cinema. Foi assim quando os irmãos Lumière projetaram os primeiros filmes, numa sessão em que apenas estiveram presentes cerca de 30 pessoas, por descrença no potencial do cinematógrafo, por exemplo. Também a introdução do som constituiu uma verdadeira revolução no cinema, tanto que alguns artistas recusavam adaptar-se a essa nova realidade, como o próprio Charles Chaplin, temendo perder as características expressivas de uma arte nascida muda e essencialmente visual. Não foi diferente com a cor.

Como foi dito anteriormente, a procura incessante de um procedimento capaz de atribuir cor às imagens dos filmes deveu-se, em parte, à preocupação em atrair pessoas às salas de cinema. Com certeza, esse não terá sido o único fator para o desenvolvimento de novos procedimentos: desde sempre, é ambição do Homem representar de forma perfeita a realidade — e a cor faz, indiscutivelmente, parte dessa realidade que nos cerca.

De um ponto de vista técnico, os filmes têm vindo a aproximar-se cada vez mais de um realismo completo. Nos primórdios, o cinema consistia num mero processo mecânico de impressão de luz sobre uma película, cujo resultado era projetado numa tela. Veio, então, o aperfeiçoamento do detalhe — cenários e vestuário mais cuidados, fotografia mais perfeita. Depois, o advento do som veio aumentar o realismo através do sentido auditivo. Por fim, o último passo — a cor: com a adição das sensações cromáticas, concluiu-se o processo. Deste modo, os filmes podem, atualmente, intensificar quer as sensações auditivas, quer as visuais (Kalmus, 1935).

É provável que a intenção mais “comercial” deste princípio tenha contribuído para a oposição de muitos à utilização da cor no cinema, em detrimento do “preto e branco” já estabelecido. Contudo, esta discussão, que opõe a cor ao não-colorido, já contava com alguns séculos de existência: encontramos, já no século XIV, as suas mais antigas manifestações,

“quando nos manuscritos iluminados aparecem as primeiras miniaturas em *grisaille*, imagens já não policromas, mas feitas apenas de pretos, cinzentos e brancos” (Pastoureau, 2014, p. 208):

Aos adversários da cor, não faltam argumentos. Consideram-na menos nobre do que o desenho porque, ao contrário deste, não é uma criação do espírito, mas apenas um produto dos pigmentos e da matéria. O desenho é o prolongamento da ideia, interpela o intelecto. Quanto à cor, não se destina senão aos sentidos; não pretende informar, somente seduzir. Ao fazê-lo, perturba por vezes o olhar, impede que se discirnam os contornos, que se identifiquem as figuras (Pastoureau, 2014, p. 210).

A partir dos finais do século XVII, com as descobertas de Newton, a cor entra numa nova fase da sua história, e “perde o seu carácter perigoso visto que a ciência sabe agora medi-la, controlá-la, reproduzi-la à vontade” (Pastoureau, 2014, p. 212). É na pintura que se observam as primeiras revoltas “contra este preto onnipresente e onnipotente”, com os artistas a alterar as suas paletas para tons mais claros e imitadores da natureza. Contudo, e apropriando-nos da expressão repetidamente utilizada por Pastoureau (2014), a “tirania do preto e branco sobre o mundo das imagens” manteve-se, por exemplo, na área da fotografia, durante bastante tempo, prolongando e acentuando práticas com mais de três séculos.

Durante mais de um século, o mundo da fotografia foi (...) um mundo a preto e branco, dando da atualidade e da vida quotidiana representações limitadas a essas duas cores — de tal forma que, ao longo das décadas, as mentalidades e as sensibilidades tiveram, também elas, tendência para se limitar ao preto e branco, sentindo dificuldade em daí saírem. Particularmente no domínio da informação e da documentação, e apesar dos progressos consideráveis da fotografia a cores a partir dos anos 1950, perdeu quase até aos nossos dias a ideia de que a fotografia a preto e branco era precisa, exata, fiel à realidade dos seres e das coisas, ao passo que a fotografia a cores era pouco fiável, frívola, enganadora ^[18] (Pastoureau, 2014, pp. 240-241).

No início do século XX, já não é apenas à fotografia que cabe a responsabilidade deste domínio do preto e branco — “o cinema vem continuar e amplificar essa hegemonia”, não só devido às dificuldades técnicas e económicas para a produção de filmes a cores, mas, provavelmente, também a questões morais. Inicialmente, “muitos foram os estetas e os criadores que denunciaram o papel perturbador da cor e o seu carácter pouco realista” (Pastoureau, 2014, p. 244), conotando-a com, precisamente, os valores descritos acima (“pouco fiável, frívola, enganadora”) e relegando-a para uma categoria de excesso, superficial e acessória.

[18] Em relação a esta questão da supremacia do preto e branco na fotografia, Michel Pastoureau dá, no seu livro “Preto – História de Uma Cor” (2014), um exemplo que demonstra bem a rejeição da cor: “Em muitos países, até datas recentes, os documentos oficiais e os papéis de identificação deviam ser acompanhados de fotografias a preto e branco e não a cores. Em França, quando eu era adolescente, no início da década de 1960, as fotografias de identidade a cores (que se podiam tirar em qualquer esquina, em máquinas automáticas) eram estritamente proibidas para os passaportes e os bilhetes de identidade. Eram qualificadas como ‘não conformes’. As autoridades desconfiavam, e sem dúvida ainda desconfiam, da cor, considerada falaciosa, instável e artificial” (p. 241).

Mesmo depois dos anos 60, quando os filmes a cores já dominavam a indústria cinematográfica, a cor permanecia praticamente “invisível” no que diz respeito ao olhar dos teóricos e críticos do cinema, “apesar da sua importância esmagadora enquanto construtora de significados e da estrutura de um filme” (Price, 2006, p. 3, tradução livre).

Em 1976, Edward Branigan mencionou, num ensaio pioneiro sobre a cor nos filmes, que “até hoje, as críticas aos filmes são geralmente feitas como se todos os filmes fossem feitos a preto e branco” (Branigan 1976:20). Surpreendentemente, essa situação quase não mudou nos últimos trinta anos (Price, 2006, p. 1, tradução livre).

Em “Color, The Film Reader” — de Angela Dalle Vacche e Brian Price, datado de 2006 e descrito como “o primeiro livro focado exclusivamente no uso da cor nos filmes” —, Price aponta quatro fatores que contribuem para a escassez de estudos teóricos sobre a cor no cinema. O primeiro relaciona-se com a vulnerabilidade da cor na preservação dos filmes: com o passar do tempo, as películas utilizadas, como Technicolor ou Eastmancolor, vão-se deteriorando, levando ao desvanecimento, e alteração, das cores originais. Por esse motivo, muitos dos filmes dessa época, que vemos hoje, apresentam-se bastante diferentes da forma como foram inicialmente realizados ^[FIG. 65]. Esta falta de estabilidade da cor é, para alguns autores, motivo suficiente para ignorar o papel que a cor exerce nos filmes, uma vez que não lhes permite abordar a questão com confiança. Ainda sobre o início da cor no cinema, outro problema tem que ver com a quem se deve atribuir a autoria da cor no filme, dado que, à época, “para filmar um filme em Technicolor, não só era necessário usar uma câmara específica, como também se requeria a presença de um consultor da Technicolor no espaço das filmagens, que supervisionasse as decisões técnicas e estéticas” (Price, 2006, p. 3, tradução livre) ^[19].

Mais subjetivos e abrangentes, os outros três obstáculos indicados por Price (2006) prendem-se com questões filosóficas e fisiológicas relacionadas com a visão da cor. Como abordámos no capítulo anterior (“A cor”), o carácter ilusório e influenciável da cor, o problema do nome das cores e o facto de ser um “fenómeno cultural”, alargando a sua polivalência, fazem com que cada um de nós veja e interprete as cores de formas muito variáveis — não permitindo que se crie um código ou um entendimento universal da cor (Price, 2006).

A ausência de leis gerais e verificáveis explica a ausência quase total de reflexão teórica sobre a cor na imagem em movimento. As únicas considerações formuladas de quando em quando referem-se ao valor simbólico ou expressivo da cor (o vermelho como símbolo da guerra ou da paixão, o azul para a paz e para o firmamento, o violeta associado aos ritos fúnebres, etc.) sendo estes



^ [FIGURA 65] Na imagem, podemos ver um frame do filme “Jaws” de Steven Spielberg (1975): na película deteriorada (em cima) e na película restaurada, aproximando-se da original (em baixo). O facto de, com o passar do tempo, as películas utilizadas nas gravações dos filmes se irem deteriorando, alterando as cores originais, levou a que, em 1980, Martin Scorsese e Steven Spielberg levassem a cabo uma campanha para persuadir a Kodak a aumentar a qualidade dos seus produtos. Spielberg assinalou que “apenas 5 anos após ter sido lançado, o azul está a deixar as águas de *Jaws*, enquanto que o vermelho que sai da boca de Robert Shaw se torna cada vez mais forte” — “tanto Spielberg como Scorsese indicam a extensão em que o desvanecimento da cor pode corromper o design original das obras. Como podemos falar com confiança sobre a cor se o seu desvanecimento altera a composição original? Como sabemos qual versão é a correta?” (Price, 2006, p. 4, tradução livre).

[19] “Até ao Technicolor se tornar um monopólio, Natalie Kalmus foi consultora em todos os filmes que optavam por equipamento de technicolor. (...). O trabalho de Kalmus consistia em providenciar ao realizador os esquemas cromáticos mais apropriados à narrativa. (...) o seu ensaio ‘Color Consciousness’ aborda a estética por ela adotada, assim como os padrões e associações cromáticas entendidas nos filmes em Technicolor. Podemos dizer, sem qualquer dúvida, que Kalmus é uma autora genuína, uma figura cuja assinatura é evidente — quiçá, tanto quanto as dos realizadores célebres com quem trabalhou” (Price, 2006, p. 11, tradução livre).

valores muito variáveis segundo as culturas e as épocas, torna-se difícil teorizá-los, e a estética da cor no cinema confunde-se, na prática, com a constatação de estilos pessoais ou de efeitos de género (Aumont & Marie, 2008, p. 65).

Por estes motivos, questões como o significado das cores ou a importância que podem exercer na narrativa de um filme são muitas vezes contornadas, o que é visível em algumas teorias do cinema, sobretudo na corrente neoformalista, cujos fundadores e principais representantes são David Bordwell e Kristen Thompson.

O neoformalismo tem-se oposto, notavelmente, a qualquer significado não-literal, ou seja, à interpretação. Deste modo, o neoformalismo dá relevância a elementos mais descritivos como os aspetos de estilo — movimentos de câmara, edição, enquadramento — que contribuem de forma inequivocamente literal para a nossa compreensão da narrativa e das convenções estilísticas. Por outras palavras, um toldo amarelo no plano de fundo de uma imagem só é considerado pela sua contribuição para a perceção eficaz da imagem (ajudando a definir os planos da imagem, por exemplo), e não pelo facto de poder significar algo para a narrativa do filme. (...). No seguimento deste raciocínio, a cor é periférica a questões da narrativa. Mais do que isso, é vista como excesso, como uma fonte de prazer visual abstrato que reside acima das questões relacionadas com o significado do filme. O excesso é, ele mesmo, uma categoria da crítica neoformalista que serve para confirmar a estrutura ainda que não possa ser considerado parte dessa estrutura. Ou, como Thompson afirma: “uma perceção do filme que inclua o seu excesso implica uma tomada de consciência da estrutura do filme, dado que o excesso é, precisamente, daqueles elementos que escapam aos impulsos unificadores. Tal abordagem aos filmes pode permitir-nos ir mais além na sua visualização, renovando a sua capacidade de nos intrigar pela sua estranheza”. Se levarmos esta afirmação a sério, então, teremos de assumir que, enquanto espectadores, normalmente separamos as cores que vemos das figuras ou objetos do ecrã. Isto é: para entendermos o filme mais eficientemente, teremos de fazer de conta, enquanto o vemos, que a cor, de certo modo *não está lá* — não existe (Price, 2006, p. 6, tradução livre).

Como é perceptível no excerto transcrito acima, Price tem uma opinião bastante crítica em relação ao neoformalismo, e vai mais longe afirmando que relegar a cor para a categoria de excesso é “conveniente”, uma vez que “nos liberta de ter de considerar o que a cor pode significar e como pode produzir significados não-literais, que não são tão facilmente encontrados ou confirmados” (Prince, 2006, p. 6, tradução livre).

Teorias como a neoformalista, que afastam a cor de qualquer função narrativa, relembram a velha tendência cultural *anti-cor*, com que iniciamos este tópico. David Batchelor, artista visual e autor de várias publicações, escreveu “Chromophobia”^[20] em 2000, a propósito desta tendência, que interfere “desde a Grécia Antiga na produção cultural e intelectual do mundo ocidental” (Batchelor, 2000). Aí, o autor explora os vários modos como a cor tem sido “excluída” ao longo dos tempos e o que isso implica, inclusive no âmbito do cinema. Assim, entendida quase como uma *herança cultural* generalizada, a “cromofobia” — o medo de ser corrompido ou contaminado pelas cores — é continuamente apontada como a responsável pela escassez de estudos teóricos em torno da cor que, no caso específico do cinema, só recentemente começam a surgir em maior número.

Atualmente, com a maioria dos filmes feitos com cor, as teorias são incompletas se não se debruçarem, minimamente, sobre o efeito que a cor pode proporcionar: “como é que, por exemplo, podemos continuar a considerar questões ontológicas da imagem fotográfica ou, agora, da imagem digital, sem termos em conta o papel que a cor desempenha na constituição de uma imagem ou os efeitos que pode proporcionar?” (Price, 2006, p. 51, tradução livre).

Mais do que um estudo sobre a evolução tecnológica e as reações que isso suscitou (e ainda suscita), interessa explorar o potencial da cor como elemento narrativo e parte significativa de um filme — apesar de estar claro que não existe apenas um único caminho para o fazer e que “o sistema de um autor é o problema de outro” (Price, 2006, p. 7, tradução livre). Assim, contrariando visões como a neoformalista ou outras que possam restar de qualquer atitude “cromofóbica”, no decorrer desta dissertação vamos apoiar-nos nas ideias que, com cada vez mais defensores e publicações que as sustentam^[21], elevam a cor a mais do que um elemento que, arbitrariamente, preenche o ecrã.

[20] “A Cromofobia manifesta-se nas muitas e variadas tentativas de purgar a cor da cultura, de desvalorizar a cor, de diminuir a sua significância, de negar a sua complexidade. Mais especificamente: esta purga da cor é alcançada de uma de duas formas. Na primeira, a cor é entendida como pertencente a um corpo ‘estranho’ — normalmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o *queer* ou o patológico. Na segunda, a cor é relegada para o domínio do superficial, do suplementar, do desnecessário ou do cosmético. Numa, a cor é vista como uma espécie de extraterrestre e, por isso, perigosa; na outra, é percebida como uma qualidade meramente secundária da experiência, e consequentemente desmerecedora de uma consideração séria. A cor ou é perigosa ou é trivial — ou ambos. (É típico dos preconceitos fundir o sinistro e o superficial). De qualquer maneira, a cor é rotineiramente excluída dos interesses superiores da mente e dos altos valores da cultura ocidental” (Batchelor, 2000, p. 64, tradução livre).

[21] Ao longo dos últimos anos, tem-se assistido a uma maior preocupação em abordar a cor como veículo de comunicação no cinema. Desde blogs, tumbhrs que debatem o assunto, até a ensaios e publicações escritas que se debruçam sobre a importância da cor no cinema, este é um tema que, aos poucos, vai sendo discutido e documentado.

[2.5]

A COR COMO ELEMENTO NARRATIVO

Tudo o que num filme é arte possui uma significação, é veículo de informação. O impacto da ação exercida pelo cinema reside na diversidade da sua informação: uma informação extremamente condensada, de estrutura e organização complexas, entendida no sentido lato como um conjunto de estruturas intelectuais e emocionais transmitidas ao espectador e exercendo sobre ele uma ação complexa que vai da simples impressão causada ao nível das células da sua memória até à reestruturação da sua personalidade. (...) Assim, tudo o que notamos durante a projeção de um filme, tudo o que nos toca, atua sobre nós, possui uma significação (Lotman, 1978, p. 75).

Contar uma história é, por norma, o objetivo de todos os filmes, sejam eles ficcionais ou não^[22]. Quando falamos de “narrativa”, referimo-nos ao modo como todo um conjunto de elementos que compõem o filme nos conduzem, desde o início até ao desfecho da história, sequenciando e conectando os seus acontecimentos e permitindo-nos compreendê-la (Lewis, 2014). Assim, todos os elementos *formais*^[23] do filme fazem parte da narrativa e, segundo alguns autores (Bellantoni, 2005; Kalmus, 1935; Lewis, 2014; Price, 2006; etc.) a cor é um deles. Através do tom cromático das cenas, de saturações, contrastes, sombras, ou da cor de cenários, figurinos ou objetos, é possível criar metáforas visuais, fornecer pistas, estabelecer ambientes, identificar personalidades, etc.

Apesar de, inicialmente, o realismo ter sido um dos discursos usados para suportar e motivar o uso da cor no cinema (Price, 2006), cedo se ergueram outras reflexões que apontavam diferentes potencialidades da cor além da representação mais fiel do mundo. “Color Consciousness” de Natalie Kalmus (1935) — supervisora principal da companhia Technicolor nas décadas de 1930 e 1940 — é um dos primeiros textos em que se denota uma preocupação em entender a cor como elemento funcional, que contribui para a narrativa de um filme. Aí, Kalmus, que também realça o realismo que se pode alcançar com a cor, apela à utilização naturalista da cor, evitando quer a superabundância, quer a sua ausência total — dois extremos que a autora não considerava naturais. Kalmus cita alguns pintores — Goya, Velasquez, Rembrandt — como inspirações para a preparação das paletas de cor que utilizava nos filmes em que colaborava — “numa tentativa deliberada de atribuir aos filmes coloridos o estatuto

[22] Nem todos os filmes são narrativos, isto é, “nem todos os filmes são organizados segundo uma história ou um enredo. Filmes não-narrativos são, pelo contrário, estruturados segundo motivos visuais ou auditivos, formas abstratas ou padrões, por exemplo. As imagens e os sons, neste tipo de filmes, costumam ser mais metafóricos ou alusivos. Muitos destes filmes são fundamentalmente desorganizados, ‘organizando’ as imagens e os sons de modo a adequarem-se à falta de lógica dos sonhos ou à alteração dos estados de consciência” (Lewis, 2014, p. 23, tradução livre).

[23] A “forma” do filme refere-se “a todos os aspetos que constroem o filme e que podem ser isolados e discutidos: os elementos da narrativa e da mise-en-scène (a ‘aparência da cena’), o trabalho de câmara, o som, a edição, etc.” (Lewis, 2014, p. 12, tradução livre).

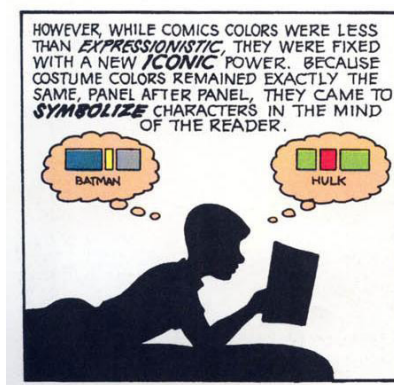
[24] “De um ponto de vista mais amplo, a psicologia da cor é de imenso valor para um realizador. O seu motivo principal é orientar e controlar os pensamentos e as emoções do público. O realizador procura indicar um significado mais profundo do que aquele especificamente demonstrado pela ação e/ou pelo diálogo. Se ele conseguir direcionar a imaginação e o interesse do espectador do filme, a sua missão será cumprida. Para o efeito, a psicologia da cor é muito importante: (...) certas cores projetadas na tela irão dar origem a determinadas emoções do público” (Kalmus, 1935, p. 4, tradução livre).

de ‘arte’” (Hanssen, 1999, p. 14, tradução livre). Temos de ter em conta que, nesta época, discutia-se ferozmente o papel da cor no cinema, já que era uma novidade que gerava controvérsia. Até então, o cinema era largamente entendido como um instrumento de documentação dos fenómenos do mundo e “as cores eram originalmente encontradas numa cultura do sensacionalismo e do comércio, em meios como a publicidade e os *comics*. As cores fortes e saturadas ameaçavam e eram dissociadas das tão chamadas concepções de elites de gosto” (Hanssen, 1999, p. 13, tradução livre). Por estarem relacionadas com o espetáculo e a fantasia e serem consideradas “distração”, para muitos nem o discurso do realismo era plausível para a aceitação das cores, entendendo o preto e branco como o mais natural e o mais *cinematográfico* [FIG. 66]. Tentando contrariar essa mentalidade, a solução que Kalmus apresentava para tornar a cor mais apetecível e menos “intrusa”, era aquilo a que ela chamava de “color restraint” (“restrição da cor”): usá-la de forma natural, sem excessos, mas de modo a “amplificar e a servir os propósitos da narrativa” [24] (Hanssen, 1999, p. 14, tradução livre).

Completando esta ideia, Herbert T. Kalmus — presidente da Technicolor Motion Picture Corporation — declarou, em 1938:

Se o argumento para um filme foi concebido, planeado e escrito para preto-e-branco, então ele não deve, de forma nenhuma, ser realizado a cores. Se pretendemos realizar um filme a cores, então a história e os cenários devem ser pensados nesse sentido desde o início, de modo a criar ambientes, a enfatizar personalidades e a alcançar os efeitos desejados. A cor deve fluir de sequência para sequência, apoiando e impulsionando a narrativa — tornando-se parte integrante dela, em vez de constituir apenas um elemento acessório (Kalmus como citado em Deutelbaum, 2006, pp. 161-162, tradução livre).

Podemos retirar duas conclusões importantes desta afirmação. A primeira é que, quando falamos de filmes, não podemos pensar na cor como algo estático, mas antes como um elemento que flui de sequência para sequência e que se relaciona com todos os outros componentes do filme [25]. A segunda é que qualquer significado que a cor possa adquirir advém da narrativa e não o contrário. Sendo assim, será errado pensar que existem fórmulas rígidas para categorizar as cores, do mesmo modo que não têm significados anexados e não existem regras para a sua utilização. O vermelho não simbolizará obrigatoriamente “paixão”, nem o azul terá de transmitir “calma”. Aliás, num mesmo filme, a simbologia de uma cor pode mudar drasticamente. A cor serve a narrativa e é com o desenrolar da narrativa que podemos relacionar e atribuir símbolos, sentimentos ou sensações às cores.



^ [FIGURA 66] Segundo Hanssen (1999), as cores que originalmente se encontravam nos *comics*, relacionadas com a fantasia, eram consideradas *distração* — fazendo com que muitos a entendessem como “imprópria” para o cinema. Contudo, mesmo nos *comics*, a cor começou a assumir uma função narrativa, como podemos ver através destas imagens, pertencentes ao livro “Understanding Comics: The Invisible Art”, de Scott McCloud (1993).

[25] Relativamente à cor não ser um elemento estático nos filmes e dever fluir de sequência para sequência, podemos dizer que esta é uma das características que marca a diferença entre o cinema e outras artes como a pintura ou a fotografia. De facto, só através da cor em movimento é possível representar certos fenómenos como um anoitecer ou o rosto de alguém a corar, por exemplo — com a fotografia ou a pintura, apenas podemos retratar uma das fases desses fenómenos. Neste sentido, segundo Béla Balázs (1884-1949) — teórico e crítico de cinema —, o que representa a cor no cinema é “o seu poder de transformação linear” (Hanssen, 1999).

É claro que a cor aplicada pode constituir e jogar com diversos níveis de significados diferentes ao mesmo tempo, e, por conseguinte, a busca de uma associação particular é muito problemática. O facto de que mesmo os filmes de não-ficção serem coloridos causa problemas adicionais para as tentativas de estabelecimento de códigos e sistemas de cores. (...) muito raramente entendemos o que está a acontecer por causa da cor. Mais frequentemente, obtemos o significado da cor através da situação da narrativa. Isto ilustra um aspeto importante da função da cor nos filmes, citando Edward Branigan: “dizer que a cor não tem um significado intrínseco não quer dizer, contudo, que a cor não tem significado”. Esta questão é ainda a base de um ensaio escrito por Sergei Eisenstein (...), em que o autor explica que os significados e valores das cores são dependentes da unidade orgânica de cada trabalho individual, afirmando que esta é uma característica proeminente da arte: “na arte, não são as relações absolutas que são decisivas, mas sim as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens, ditado por uma obra em particular”. Sendo assim, podemos depreender que a mesma cor — em dois filmes diferentes — pode assumir significados absolutamente contraditórios, uma vez que depende do imaginário e da narrativa do filme em que surge (Hanssen, 1999, p. 9, tradução livre)^[26].

[26] Como exemplo de uma cor que, em dois filmes diferentes podem assumir significados diferentes, ver figuras 42 e 43, na página 58.

O contexto é, portanto, fundamental para qualquer estudo que se faça em relação ao uso da cor nos filmes — o que dificulta a formulação de uma teoria geral sobre o assunto. Sabemos que

a cor não é simplesmente uma escolha que um cineasta faz a nível do tipo de filme que quer realizar. Em vez disso, quando decide filmar a cores (como a maioria dos cineastas, hoje em dia, está tão inclinada a fazer), a cor torna-se um elemento construtivo da *mise-en-scène*, que funciona ao lado da iluminação, do som, da performance, do movimento da câmara, do enquadramento e da edição. A cor não é uma característica accidental, mas sim um elemento cuidadosamente pensado por cenógrafos, cineastas e realizadores, os quais devem permanecer sensíveis ao modo como a cor pode criar significados, ambientes, sensações ou pistas percetivas (Price, 2006, p. 2, tradução livre).

Contudo, apesar de vários autores afirmarem que a cor pode ser um elemento narrativo, só o conseguem comprovar através da análise de casos específicos. Não existem padrões gerais nem um sistema fixo que se possa aplicar a todos os filmes, que nos permitam responder, indubitavelmente, a como é que a cor atua ou funciona como elemento narrativo, dado que as conotações de uma cor estão sempre relacionadas com o contexto em que está inserida. Deste modo, para uma análise segura, há a necessidade de definir um foco de atenção. Esse foco poderá recair sobre um filme específico que, analisado isoladamente, nos permitirá compreender o uso da cor nesse caso concreto, ou então, mais alargado, poderá incidir sobre um conjunto de filmes de um género (*western*, por exemplo) ou sobre o corpo de trabalho de um determinado realizador.



Nestes dois últimos, poderá dar-se o caso de se detetarem “códigos”, símbolos, que se vão repetindo e são consistentes nos vários filmes que constituem esses conjuntos. Assim, possuindo um contexto, será possível demonstrar a cor como elemento narrativo e, tratando-se de um conjunto específico de filmes, talvez se consiga expor um padrão comum^[FIG.67/72].

Além disso, se quisermos uma análise mais aprofundada e completa, será necessário também abordar o contexto histórico e cultural dos filmes e/ou do realizador, de modo a perceber as suas escolhas, motivações e influências: “No mínimo, um conjunto de normas estéticas tem uma relação qualquer com a forma como o seu autor concebe o seu mundo, a sua vida social e o papel desempenhado pelo cinema neste contexto alargado” (Tudor, 1985, p. 66).

^ [FIGURAS 67/72] Em filmes do mesmo género, é possível que nos deparemos com características que se vão repetindo, identificando o ambiente da narrativa. Por exemplo, em vários filmes de terror, depa-ramo-nos com tons azuis, como podemos ver nas figuras da coluna esquerda, com "A Nightmare on Elm Street" (Wes Craven, 1985), "The Ring" (Gore Verbinski, 2002) e "The Exorcist" (William Friedkin, 1974). Já na coluna do lado direito, o exemplo é dado através de filmes cujo tema é o apocalipse e onde várias vezes dominam os tons cinza/castanho: "The Road" (John Hillcoat, 2010), "Terminator: The Salvation" (McG, 2009) e "The Book of Eli" (Albert & Allen Hughes, 2010).

[2.6]

A COR COMO MARCA DE AUTORIA

A necessidade de um contexto para abordar a cor como um elemento narrativo, leva, em alguns casos, a uma outra questão: a cor como marca de autoria. Cada realizador tem ao seu dispor um vasto repertório de elementos discursivos/formais e técnicos dos quais se pode socorrer para criar a sua obra. As escolhas que efetua dentro desse repertório poderão acabar por ditar o seu estilo e a sua “assinatura”, tornando o seu trabalho facilmente reconhecível.

Contudo, a noção de realizador enquanto “autor” foi sempre controversa, aparecendo de forma lenta historicamente. Nos outros domínios artísticos, o autor é aquele que produz uma obra, escreve um livro, compõe uma música ou pinta um quadro. Em qualquer um destes casos, a autoria centra-se numa só pessoa, é individual. Pelo contrário, o cinema é uma arte coletiva^[27] — implica uma equipa — e “o filme é um meio de expressão heterogéneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem, etc.” (Aumont & Marie, 2008). Por este motivo, a “autoria” em cinema é um tema problemático. Pode ser injusto, ou até revelar algum preconceito, privilegiar apenas a realização quando existem muitos outros componentes que constroem o filme^[28] mas, atualmente e na maioria das vezes, é ao realizador que se atribui o estatuto de “autor”:

Por muito controverso que isto possa ter sido no passado [atribuir ao realizador o estatuto de autor], passou agora para sempre, sem qualquer dúvida, para os domínios da aceitabilidade. Os velhos argumentos, muitas vezes ligados à tentativa de “provar” que o cinema era de facto a sétima arte, foram na generalidade arbitrados com êxito. Se bem que ninguém negasse a natureza coletiva da produção cinematográfica, a importância crucial da conceção do realizador faz parte do cânone ortodoxo (Tudor, 1985, p. 129).

A noção de autor está estreitamente ligada às fases da luta dos intelectuais e dos artistas para o reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador. Foi em França, com a *Nouvelle Vague*^[29] — década de 1950 — que surgiu o debate mais intensificado em torno deste tema.

[27] No cinema, a criação estritamente individual é rara — caso de alguns filmes experimentais em que o cineasta desempenha todas as funções, do produtor ao projetor (Aumont & Marie, 2008).

[28] “Privilegiar apenas a realização revela um preconceito discutível. Em numerosos casos o realizador limita-se a uma simples execução e não tem nenhuma responsabilidade nem iniciativa na escolha do argumento, dos diálogos, dos atores, da montagem, da música, etc. Existem muitos filmes caracterizados pela parte criativa do argumentista ou do escritor de diálogos (por exemplo, *Marius*, realizado por Alexander Korda em 1931, segundo a célebre peça de Marcel Pagnol), ou mesmo do ator principal (os realizadores dos filmes de Greta Garbo ou de Brigitte Bardot muitas vezes não tiveram qualquer importância).” (Aumont & Marie, 2008).

[29] A *Nouvelle Vague* caracteriza-se por um grupo de realizadores pós-Segunda Guerra Mundial, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais e Agnès Varda, que procuravam um estilo mais espontâneo e pessoal de realização, produzindo obras mais intelectualizadas e intimistas, através de processos de realização menos excessivos e com personagens mais autênticas. Muitos destes realizadores começaram como críticos de filmes na publicação periódica francesa sobre cinema, *Cahiers du Cinéma* (Lewis, 2014).

François Truffaut (1932-1984), um dos emancipadores da *Nouvelle Vague*, desenvolve uma teoria em que o filme — tal como a pintura, a poesia ou a música — seria parte do próprio autor, pois reflete nele a sua visão do mundo. Aliás, Truffaut defendia que a responsabilidade sobre um filme dependia quase exclusivamente de uma única pessoa — o realizador. Complementando esta ideia, Alexandre Astruc (crítico e realizador de cinema, 1923-2016) argumentava que os realizadores deveriam utilizar a câmara do mesmo modo que um escritor usa a caneta — “cámara-stylo” —, promovendo uma aproximação mais artística e pessoal à realização do filme.

Em “Notes on The Auteur Theory”, Andrew Sarris (1962) propõe uma série de critérios para o entendimento do realizador enquanto autor: a competência técnica, a personalidade identificável do realizador — “Ao longo de um conjunto de filmes, o realizador deve apresentar certas características de estilo recorrentes, que servem como a sua assinatura. A forma como um filme se parece e se move deve ter alguma relação com o modo como o realizador pensa e sente” (p. 562, tradução livre) — e, por último, “o significado interior, a glória suprema do cinema enquanto arte. O significado interior é extrapolado a partir da tensão entre a personalidade do realizador e o seu material” (p. 562, tradução livre). Por todas estas premissas manterem uma conexão, Sarris (1962) enfatiza a importância de entender como os elementos formais são utilizados ao longo da carreira de um realizador, de modo a determinarem o seu papel enquanto “autor”. Assim, a maioria dos estudos em torno da autoria centra-se na relação entre os temas inveterados do realizador e as suas escolhas pessoais sobre a *mise-en-scène* dos seus filmes.

Com estas teorias surgia, então, “a política dos autores” que “procurava remover da noção de autor os “temas aparentes” ou “assuntos explícitos” dos argumentos para substituí-los pela “realização” e o “olhar do cineasta” (Aumont & Marie, 2004, p. 35). Esta “política”, centrada essencialmente na “visão do mundo” do realizador, vem propor que cada elemento presente no filme representa o modo como o realizador o entende no seu contexto pessoal: é o ponto de vista do realizador como meio de expressão. Segundo Aumont e Marie (2004), “a política dos autores, logicamente centrada na análise da obra, é, portanto, um método interpretativo dos filmes” (p. 37).

Críticos como os referidos acima — François Truffaut, Alexandre Astruc, Andrew Sarris — que formularam algumas das primeiras teorias sobre autoria, discutiam o trabalho de realizadores como John Ford, Howard Hawks ou Jean Renoir que, à data, já contavam com um extenso rol de filmes com o seu estilo pessoal bem vincado. Todavia, como parte substancial das suas filmografias foi produzida antes da expansão da cor no cinema, “a cor foi consequentemente relegada para um papel menor na compreensão da autoria por parte destes críticos, quando comparada a outros aspetos da *mise-en-scène* destes realizadores” (Rennett, 2012, p. 68, tradução livre).

Além disso, a natureza polissémica da cor e o facto de servir a narrativa levam-nos a afirmar que a paleta de cores utilizada por um mesmo realizador pode variar (drasticamente) de filme para filme. Steven Spielberg, por exemplo, usa diferentes paletas de cores para relacionar o conteúdo de cada um dos seus filmes (Rennett, 2012). “Catch Me If You Can” (2002) contém cores brilhantes e abundantes para refletir a sua localização nos anos 60 e para intensificar o carácter mais exuberante da história — “A abordagem visual foi muito simples: vamos divertir-nos, vamos criar um universo idealista e não demasiado sério. A luz reflete isso, é como um copo de champanhe.” (Janusz Kaminski, diretor de fotografia do filme, como citado em Cinema.com, s.d., tradução livre) **[FIG.73/74]**.

“Saving Private Ryan” (1998) utiliza cores esbatidas, procurando imitar os documentários da Segunda Guerra Mundial e tornando as mortes representadas no filme mais realistas, explícitas e perturbantes **[30]**. Já em “Minority Report” (2002), ficção científica, predomina o tom azul, com a recorrência de contrastes de luz bastante acentuados, gerando cores e sombras escuras, típicas do *film-noir* **[FIG.78/80]** (Rennett, 2012). Um outro exemplo, já citado anteriormente, é “The Schindler’s List” (1993), filme frequentemente mencionado quando se fala da cor no cinema como elemento narrativo. Apesar do filme ser a preto-e-branco, há um elemento que se destaca, colorido — o casaco vermelho de uma menina — que simbolicamente representa a maior aproximação possível de um sentimento de esperança, de possibilidade de escapatória **[FIG.81]**.

Uma vez que, segundo Sarris (1962), é a recorrência das mesmas características no trabalho de um realizador que denota a sua assinatura, podemos dizer que a forma como a cor é utilizada por Steven Spielberg — dependente do conteúdo individual de cada filme —, não pode ser vista como uma marca da sua autoria — apesar de ser usada como elemento narrativo (Rennett, 2012).

> **[FIGURAS 73/74]** Frames do filme “Catch me if you can”, Steven Spielberg (2002). Neste filme, a utilização da cor não se fica apenas pelo propósito de localizar a narrativa nos anos 60. A cor assinala também o arco emocional da história: quando vemos Frank (Leonardo DiCaprio) pela primeira vez, ele vive uma vida normal, sem grandes acontecimentos, então a sua atmosfera é igualmente branda e monocromática. Contudo, e como a designer de produção do filme, Jeannine Oppewall, afirma, “conforme ele vai ficando melhor no seu jogo, a paleta de cores fica cada vez mais vibrante. Quando ele se encontra no topo, podemos jogar com tons vibrantes como o laranja, o amarelo, o vermelho e o rosa. No final, com Frank imerso em burocracia, tudo volta a ser relativamente monocromático. É fascinante observar a evolução da personagem através da cor” (Cinema.com, s.d., tradução livre).





[30] Através de um teste em que simulamos duas possíveis alterações de tonalidade ao frame original do filme “Saving Private Ryan” (Steven Spielberg, 1998), podemos constatar que, de facto, a cor presente influencia a nossa conceção do acontecimento retratado — a morte de um soldado. A nosso ver, no original (em cima), o nosso olhar dirige-se automaticamente para o sangue presente no centro da imagem, e só depois para o envolvente — temos uma sensação mais “física” e explícita da morte. Já a simulação a preto-e-branco (à direita, em cima) chama-nos mais a atenção para as personagens e para as suas expressões, transmitindo-nos uma visão mais “psicológica” da morte — perturbam-nos mais as reações dos vivos do que o sangue da pessoa morta. Por fim, na simulação de saturação de cores (à direita, em baixo), tudo fica mais exagerado, entre o mórbido e o hiper-realista, e a nossa atenção dispersa-se. O sangue, que se destaca na imagem original, ou as expressões realçadas pela imagem a preto-e-branco perdem-se com a saturação.

^ **[FIGURA 75]** Frame original do filme “Saving Private Ryan”, Steven Spielberg (1998).

> **[FIGURA 76]** Simulação de alteração cromática, a preto e branco, do frame original de “Saving Private Ryan” (Fig. 75).

> **[FIGURA 77]** Simulação de alteração cromática, por saturação, do frame original de “Saving Private Ryan” (Fig. 75).

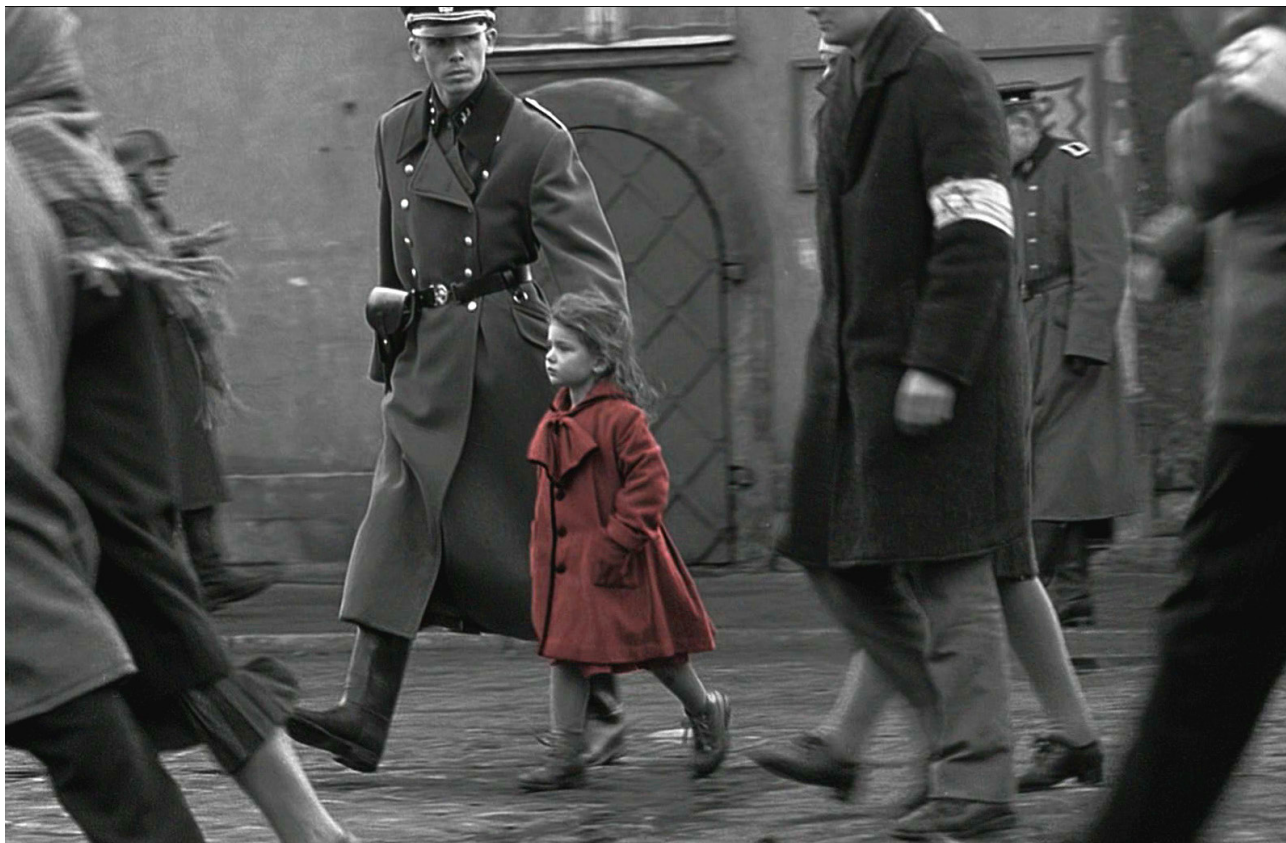




^ **[FIGURA 78]** Em “Minority Report” (Steven Spielberg, 2002) é recorrente o uso de sombras acentuadas e predomina o tom azul. Esta abordagem visual é uma referência ao *film-noir*, termo primeiramente usado por um grupo de críticos franceses da década de 1950 para descrever uma série de filmes que resultavam de adaptações de romances policiais americanos. “Enquanto os clássicos *films-noir* da década de 1940 eram invariavelmente filmados a preto-e-branco, é de notar que *Minority Report* utiliza um efeito desbotado de cores como o azul para recriar a sensação sombria dos originais. A luz é também usada com propósitos expressivos. O realizador escolhe ângulos de câmara extremos, grandes planos aproximados *close-ups*, e assim por diante, para criar um efeito distorcido, um pouco desequilibrado — outra referência para o estilo visual *noir*” (Brownlee, 2003, tradução livre).



> **[FIGURAS 79/80]** Dois frames de “Minority Report” que ilustram algumas das características típicas do *film-noir*: sombras acentuadas, planos aproximados, etc.



^ **[FIGURA 81]** Frame do filme "The Schindler's List", Steven Spielberg (1993).

"Nesta homenagem por excelência ao espírito humano, o uso do vermelho transparente no casaco da menina atribui outros sentidos à nossa experiência da história. O vermelho atribui-lhe um nome visual e permite-nos ter um ser vivo a quem nos agarrar entre a massa de figuras sem nome e quase-fantasmas.

A criança corre, brinca, esconde-se, numa metáfora perversa do 'esconde-esconde'.

A delicadeza da transparência do vermelho do seu casaco é exatamente o que torna essa metáfora profunda. De alguma forma, nós sabemos que outrora essa cor já foi mais brilhante/opaca — é a transparência que nos diz isso. O casaco dela não é cor-de-rosa, mas sim vermelho, despojado dos seus poderes. A ironia de personalizar esta cor, que tanto simboliza o nascimento como a morte, acentua o choque quando a vemos pela última vez, sem vida, numa pilha de cadáveres sem nome que é transportada para uma vala comum" (Bellantoni, 2005, p. 25, tradução livre).



A obra de Alfred Hitchcock é outro caso relevante no que respeita ao uso da cor como elemento narrativo — mas não autoral. Apesar da sua filmografia contar com 53 filmes e, desses, apenas 15 serem a cores, “os seus filmes representam um compromisso extremamente complexo e calculado com a estética da cor, a níveis de expressão, tema e forma. (...) Hitchcock aborda os seus filmes como se de telas em branco se tratassem e nas quais cada elemento de cor é colocado por alguma razão” (Allen, 2006, p. 131, tradução livre). No ensaio “Hitchcock’s Color Designs”, de Allen (2006), são apontadas quatro características recorrentes na utilização da cor por Hitchcock: “cor versus ausência de cor”, “cores frias versus cores quentes”, “preto versus branco”, e as “*warning series*”^[31]. Allen (2006) faz uma abordagem geral a todos os filmes a cores do realizador para oferecer uma leitura acerca da centralidade da cor na estética e estilo de narrativa de Hitchcock. Embora estas quatro formas de aplicação de cor sejam recorrentes, são demasiado abrangentes para que se possa considerá-las uma marca da sua autoria. Aliás, “Vertigo” (1958) e “Marnie” (1964) são dois filmes de Hitchcock em que podemos ver uma mesma cor assumir significados completamente diferentes: “em ‘Vertigo’, o verde arrasta Scottie (James Stewart) para a sua profunda e perigosa obsessão sexual por Madeleine (Kim Novak), enquanto que em ‘Marnie’, a cor impede Marnie de se lembrar de um trauma de infância, subvertendo, posteriormente, a sua sexualidade” (Rennett, 2012, p. 68, tradução livre).

^ **[FIGURA 82]** Frame de “Vertigo”, Alfred Hitchcock (1958), onde a cor verde se encontra em evidência.

[31] Nas palavras de Allen (2006), as *warning series* consistem em “amarelos, laranjas e vermelhos saturados, isolados ou em sequência, ou combinados numa mesma imagem indicando progressivamente maiores graus de perigo. Frequentemente, o uso destas cores por Hitchcock — especialmente do vermelho — é sublinhado na imagem através do contraste com o branco ou, às vezes, o azul. Ao usar cores quentes para transmitir *cuidado* ou *perigo*, Hitchcock está, obviamente, a basear-se em associações culturais profundamente enraizadas como a relação *vermelho/sangue* e *amarelo-vermelho/fogo*. O propósito básico deste padrão de cores é criar uma sensação de alerta para a situação de perigo em que o protagonista central da história incorre. O seu uso, nesse contexto, é uma característica ubíqua no design de cores em Hitchcock” (pp. 137-138, tradução livre).



^ **[FIGURA 83]** Frame de "Marnie", Alfred Hitchcock (1964). Tal como acontece no frame de "Vertigo", observamos aqui o destaque dado à cor verde, ainda que com uma simbologia diferente.





Pelo contrário, outros realizadores utilizam a cor não só como elemento narrativo, mas também de um modo que torna possível a sua identificação através do estilo visual/escolhas cromáticas. Como exemplo disso, podemos referir a obra de Wes Anderson, na qual a cor é uma marca de autoria (Vreeland, 2015). Wes Anderson pode variar a paleta de cores, mas os seus filmes são facilmente identificáveis devido ao aspeto tonal das imagens e à intensificação de certas cores. Com uma preferência considerável por amarelos, vermelhos e rosas, é nítido o cuidado na composição de cada imagem presente nos seus filmes, desde os cenários e personagens até ao posicionamento dos vários elementos no ecrã. A cor, contudo, talvez seja o que mais rapidamente nos chama a atenção: “Quando ouvimos o título de um determinado filme de Anderson, muitas vezes ele evoca certas cores: cor-de-rosa, roxo e vermelho associadas ao ‘The Grand Budapest Hotel’, por exemplo. Este jogo de contrastes e afinidades, ou semelhança de tom, faz com que os seus filmes sejam facilmente reconhecíveis” (Vreeland, 2015, p. 38, tradução livre).

^ [FIGURAS 84/85] Segundo Vreeland (2015), o tratamento cromático que Wes Anderson atribui aos seus filmes torna facilmente reconhecível a sua autoria. Em cima, nesta página, podemos ver um frame de “Hotel Chevalier” (2007) e, ao lado, um de “The Grand Budapest Hotel” (2014). Apesar de apresentarem cores bastante diferentes, a saturação do amarelo e do vermelho (respetivamente) e o preenchimento quase total da imagem por esses tons — característica do estilo visual dos seus filmes — faz com que se assemelhem e que os identifiquemos como pertencendo a Wes Anderson.

< [FIGURAS 86/91] Alguns frames de “The Grand Budapest Hotel” (2014), onde é recorrente o uso de cor-de-rosa, roxo e vermelho.

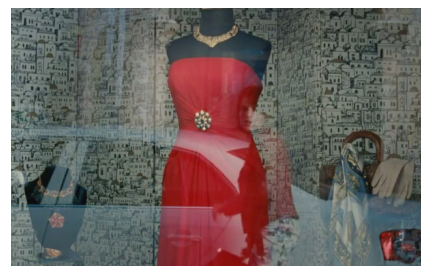


Por último, um outro exemplo da cor como marca de autoria é a obra de Pedro Almodóvar. Largamente reconhecido pelo aspeto visual dos seus filmes, a persistência do vermelho é uma das características mais notáveis em toda a sua filmografia. Aliás, “ao longo da sua carreira, Almodóvar tem feito do vermelho o aspeto mais central e predominante da *mise-en-scène* dos seus filmes” (Rennett, 2012, p. 69, tradução livre) e, ao contrário dos realizadores mencionados acima, a simbologia desta cor em Almodóvar é constante, servindo para expressar os seus temas mais recorrentes: desejo, religião e morte.

Almodóvar traz para a sua obra a interpretação que faz da cultura espanhola, denotando que, nesse contexto “o vermelho é a cor da paixão, sangue e fogo”. O teórico de cinema espanhol, Mark Allinson, afirma que esses temas não estão apenas confinados à paixão e ao sangue, mas também à religião. Allinson coloca a religião numa triangulação com a morte e o desejo e observa que a conexão entre estes três temas é “uma outra alegoria da história cultural espanhola”. Assim, o uso que Almodóvar faz do vermelho na *mise-en-scène* dos seus filmes simboliza a confluência destes três temas. Almodóvar utiliza o vermelho para representar os três temas quer coletivamente, quer individualmente (Rennett, 2012, p. 69, tradução livre).

^ **[FIGURA 92]** Frame do filme “Todo sobre mi madre”, Pedro Almodóvar (1999).

> **[FIGURAS 93/102]** Alguns frames de filmes de Pedro Almodóvar, em que é nítida a presença do vermelho. Frames retirados — por ordem de apresentação (esquerda/direita, cima/baixo) — de “Qué he hecho yo para merecer esto?” (1984), “Volver” (2006), “Abrazos rotos” (2009), “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988), “Hable con ella” (2001), “Atame” (1990), “Carne Tremula” (1997), “La mala educación” (2004), “Volver” (2006) e “La piel que habito” (2011).







Ao longo deste capítulo debruçámo-nos sobre o estudo da cor no cinema com o objetivo de expandir o nosso conhecimento e postura crítica sobre o tema, assim como o de evidenciar a capacidade da cor como instrumento de comunicação. Começámos por fazer uma breve abordagem histórica sobre os desenvolvimentos tecnológicos que permitiram que o cinema deixasse de ser unicamente a preto-e-branco e se tornasse, a partir dos anos 60, maioritariamente a cores. Embora esta inovação tecnológica tenha revolucionado o cinema e atraído um grande número de espectadores, teve também o impacto inverso, gerando controvérsia entre críticos e teóricos do cinema que se opunham à utilização da cor no cinema. A cor é, por muitos, considerada perturbadora, pouco realista, superficial e acessória — sendo preferível o preto-e-branco, mais natural e cinematográfico. Contudo, tendo em conta a História, vimos que esta preferência e apologia do preto-e-branco em detrimento da cor não é inédita nem exclusiva do cinema: “a tirania do preto-e-branco sobre o mundo das imagens” (Pastoureau, 2014) é algo que se verificou sempre ao longo dos tempos, nas mais diversas formas de expressão.

<< **[FIGURA 103]** Frame de “Todo sobre mi madre”, Pedro Almodóvar (1999).

É no seguimento desta constatação que surge o termo “cromofobia” (Batchelor, 2000) — o medo de ser corrompido ou contaminado pelas cores que “interfere desde a Grécia Antiga na produção cultural e intelectual do mundo ocidental” (Batchelor, 2000). Como consequência desta velha tendência, as diferentes linhas teóricas sobre a cor no cinema expressam-se numa bibliografia ainda reduzida, mas que, mesmo assim, representa um avanço na discussão sobre o tema. Aliás, atualmente há uma forte reivindicação de pesquisa da cor no cinema. Com a maioria dos filmes realizados a cores, é importante o alargamento do estudo além do ponto de vista histórico ou técnico: interessa explorar o potencial da cor como elemento narrativo e parte significativa de um filme. Porém, deixámos claro que esse entendimento da cor não é partilhado entre todos os teóricos: a corrente neoformalista, de Bordwell e Thompson — por exemplo —, defende que a cor é periférica a questões da narrativa, relegando-a para uma categoria de excesso, dispensável à análise fílmica.

Rebatendo a visão neoformalista e apoiados em suportes teóricos de autores com trabalho reconhecido na área (Bellantoni, 2005; Kalmus, 1935; Lewis, 2014; Price, 2006 etc.), demos continuidade a este capítulo defendendo

uma atitude “cromofílica”, ou seja — o entendimento da cor como elemento formal do filme, capaz de criar metáforas visuais, fornecer pistas, estabelecer ambientes, identificar personalidades, etc.

Devido à sua amplitude de articulação com elementos fílmicos ou extra-fílmicos, a cor vai além de uma orientação de leitura das imagens: ela cria significados, sensações ou estados emocionais que “não são descritos ou assumidos facilmente na narrativa” (Price, 2006). A cor deixa de ser apenas uma questão estética para ser assimilada também como um elemento estrutural da imagem, que suscita interpretações e contribui para a narrativa do filme.

Ao contrário do que se passava na época do Technicolor, em que a cor era utilizada segundo códigos simbólicos rigorosos e pré-estabelecidos — em parte devido às características da aplicação deste método — atualmente defende-se que não existem fórmulas fixas para a categorização das cores. Deste modo, o significado que uma cor pode adquirir, num determinado filme, advém da narrativa. Concluímos, portanto, que a análise da cor no cinema implica uma especificidade, a existência de um contexto — o que dificulta a formulação de uma teoria geral sobre o assunto. Só poderemos responder concretamente ao modo como a cor atua enquanto elemento narrativo se nos dedicarmos à análise de um caso específico — um único filme, um conjunto de filmes do mesmo realizador ou do mesmo género. Dentro de um contexto mais alargado, como os dois últimos exemplos, poderemos detetar códigos ou símbolos semelhantes, que se vão repetindo e são consistentes nos vários filmes que constituem esses conjuntos.

Esta necessidade de um contexto, levou-nos a terminar o capítulo com a compreensão da cor como marca de autoria. Apesar de ser um conceito difícil de definir no contexto do cinema (arte coletiva), evidenciámos algumas das ideias centrais dos críticos que inicialmente promoveram a discussão em torno do tema — tais como François Truffaut, Alexandre Astruc e Andrew Sarris — e abordámos a “política de autores” como método interpretativo do filme. Vimos que, segundo Sarris (1962), é a recorrência das mesmas características no trabalho de um realizador que denota a sua assinatura e, dessa forma, a cor pode ser uma marca de autoria. Para um melhor entendimento desta afirmação, ilustrámos essa ideia com exemplos em que tal não se verifica e com outros em que se comprova — entre eles, Pedro Almodóvar.

Por fim, salientámos o carácter híbrido que o estudo da cor no cinema pode assumir, havendo uma rede complexa de encadeamentos de significados estéticos, artísticos, sociais e culturais na qual a cor se coloca como parâmetro importante para a análise fílmica. Ou seja, para uma análise mais profunda e completa da cor num filme, será pertinente conhecer o contexto histórico e cultural do realizador, de modo a perceber as suas escolhas, motivações e influências.

[3]

PEDRO ALMODÓVAR



[3.1]

INTRODUÇÃO

“A forma como um filme se parece e se move deve ter alguma relação com o modo como o realizador pensa e sente” (Sarris, 1962, p. 562, tradução livre).

< [FIGURA 104] Pedro Almodóvar, por Nigel Parry, 1994.

No final do capítulo anterior demos ênfase a algumas teorias relacionadas com autoria em cinema. Vimos que a maioria dos estudos em torno da autoria se centra na relação entre os temas inveterados do realizador e as suas escolhas pessoais sobre a *mise-en-scène* dos seus filmes. Ou seja, é dada primazia ao olhar do realizador — à sua “visão do mundo” que é refletida através de cada elemento presente nas suas obras. Deste modo, os filmes transmitem mensagens que atuam como críticas sociais através do olhar do realizador. O cinema de autor realça, portanto, o ponto de vista do realizador como meio de expressão — se assim é, espera-se que cada autor crie um estilo próprio, único e reconhecível, que faça com que a audiência os interprete de uma determinada maneira.

Estas teorias — que constituem a denominada “política dos autores” —, podem, segundo os teóricos Aumont e Marie (2004), “estabelecer um método interpretativo dos filmes” (p. 37, tradução livre). Por outras palavras, conhecer o contexto histórico e cultural do realizador, assim como as suas motivações e influências, contribuirá para a compreensão da sua “visão do mundo” e, conseqüentemente, para a análise do filme.

Posto isto, no capítulo que agora iniciamos, propomo-nos realizar uma breve análise contextual de Pedro Almodóvar, baseada no método interpretativo apontado por Aumont e Marie (2004). Este método parece-nos pertinente por vários motivos. O primeiro deve-se ao facto de Pedro Almodóvar se enquadrar em todos os parâmetros que fazem de um realizador um autor. Aliás, Allinson (2001) afirma que “mais do que a maioria dos realizadores, ele pode reclamar o estatuto de *autor*, dado que Almodóvar não só realiza como também controla a produção e as pré-vendas do seu trabalho” (p. 3, tradução livre).

Começando pelo parâmetro que se referia à competência técnica, podemos dizer que “Almodóvar é cada vez mais reconhecido pela sua competência enquanto realizador (universalmente aclamada como no caso de “Todo Sobre Mi Madre”)” (Allinson, 2001, p. 5, tradução livre).

Além disso, à exceção dos filmes “Carne Trémula” (1997) e “La Piel Que Habito” (2011) — que são adaptações dos romances “Live Flesh” (Ruth Rendell) e de “Mygale” (Thierry Jonquet), respetivamente —, não só Almodóvar realiza os seus filmes como também os escreve, apresentando no conjunto das suas obras um estilo visual reconhecível e continuidades temáticas: “O trabalho de Almodóvar, quer no texto, quer na realização, revela uma consistência notável de valores, coerência conceptual e unidade estilística” (Smith, 2013, p. 23, tradução livre).

Outro motivo prende-se com o forte carácter autobiográfico dos seus filmes, cujas histórias se relacionam, diretamente e muitas vezes, com as suas experiências e vivências pessoais. Mira (2013) afirma que “o cineasta *está* nos seus filmes da única maneira que se pode dizer que um artista *está dentro* das suas obras: ao juntar e ao transformar em narrativas uma série de fragmentos de outros textos [referências de outros realizadores/obras cinematográficas], mitologias culturais e histórias biográficas, garante que a ficção está ancorada a um *eu* real” (pp. 92-93, tradução livre).

Também a sua personalidade — como apontava Sarris (1962) em “Notes of the Auteur Theory”, enumerando os fatores que determinam um autor — é identificável. Há, ao longo da sua carreira, um esforço de preservação e promoção da *persona* Almodóvar, uma figura multifacetada — “produtor, produto, celebridade, marca comercial, realizador, autor, corporação” (D’Lugo & Vernon, 2013, p. 15, tradução livre) — que, segundo afirma Zurian, dando noção da sua dimensão enquanto símbolo de uma sociedade e de uma cultura — “um emblema de Espanha”, nas palavras de Sotinel (2010, p. 5, tradução livre) — chega a ser mais conhecida que os seus próprios filmes.

Para compreender Almodóvar e o seu trabalho, para conseguir entrar no seu universo, é necessário escrutinar as suas três identidades — enquanto autor, criador e personagem: ele é um autor no seu próprio mundo (o “Almodovariano”), com uma estética específica e uma fidelidade resoluta para consigo mesmo. Ele é um criador obcecado por contar histórias, que escreve todos os dias, que lê constantemente, e que vê uma história onde os outros apenas veem uma ocorrência. Finalmente, ele é uma celebridade inventada sem ter pretendido sê-lo, ou, como consequência de tudo o que construiu ao longo dos seus dezoito filmes feitos até à data, das suas publicações e dos seus variados prémios. Ele é mais conhecido do que os seus filmes, um ícone da modernidade, mas também, para os mais conservadores, um símbolo de tudo o que é ofensivamente anti-Espanha (Zurian, 2013, p. 44, tradução livre).

Assim, no seguimento do capítulo anterior, torna-se necessária uma contextualização social e cultural para podermos dedicar-nos especialmente ao uso da cor nos filmes de Almodóvar. Segundo Rennett (2012) — que destacava o uso do vermelho nos filmes de Almodóvar —, a cor é um dos elementos centrais da sua obra. Sendo assim, e segundo a política dos autores, se a cor é um elemento presente no filme, funciona como uma representação da “visão do mundo” do autor. Além disso, sabemos que a interpretação que fazemos da cor se deve, em muito, às nossas vivências e ao meio em que estamos inseridos. Certamente, as mesmas narrativas seriam representadas e transmitidas de forma diferente se, entre outros aspetos, o realizador tivesse nascido noutra década, se não estivesse inserido na cultura ocidental ou, mais especificamente, se não fosse de nacionalidade espanhola — como é o caso.

De facto, é difícil falar de Almodóvar sem falar de Espanha — seu país de origem e onde sempre optou por viver. Aliás, todos os seus filmes, até à data, são gravados em Espanha, como também as suas narrativas se desenrolam nesse país. Por conseguinte, ao longo das próximas páginas e com vista a enquadrar a obra de Pedro Almodóvar, faremos uma breve introdução ao contexto social, cultural e histórico de Espanha. Embora nos confrontemos com alguma imprecisão no que respeita à data de nascimento do realizador — que varia entre 1949 e 1952 conforme os autores —, importa-nos situá-lo num período histórico e num contexto social: a ditadura franquista instaurada em 1939, após a Guerra Civil Espanhola. Será importante, também, abordar o panorama cinematográfico em que o realizador surgiu, vindo revolucionar e contribuir, em grande escala, para a expansão internacional do cinema espanhol. Numa última parte, iremos centrar-nos na sua filmografia, caracterizando-a e destacando os seus temas principais.

“Foi em Espanha que os homens aprenderam que é possível ter razão e, mesmo assim, sofrer a derrota; que a força pode vencer o espírito, e que há momentos em que a coragem não tem recompensa.”

^ [Albert Camus como citado em Andrés & Cuéllar, 2009, p. 1, tradução livre]

[3.2]

CONTEXTUALIZAÇÃO

A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Para percebermos o período e contexto em que Pedro Almodóvar vive a sua infância e juventude, devemos começar por abordar o tempo que o precede, correspondente à guerra civil espanhola. A Guerra Civil rebentou em Espanha “como consequência direta do fracasso de um golpe de Estado, a 18 de julho de 1936”, dirigido pelos militares contra o governo republicano legitimamente eleito pelo povo, “num momento de máxima tensão e polarização políticas” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 8, tradução livre). Foi aí, em solo espanhol, que, “pela primeira vez, se enfrentaram as principais ideologias do século XX: comunismo, fascismo, liberalismo democrático — cuja batalha principal se transladaria para a Segunda Guerra Mundial e para a posterior Guerra Fria” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 8, tradução livre).

Os acontecimentos que conduziram ao conflito já vinham de longe. As dificuldades económicas sentidas no país desde a Primeira Guerra Mundial — na qual Espanha não se envolveu — levaram a que movimentos como o socialismo e o anarquismo ganhassem cada vez mais terreno. É neste contexto que, em 1923, o general Primo de Rivera — governador militar de Barcelona — institui, em conformidade com o rei D. Afonso XIII, um governo ditatorial. Sete anos depois, em 1930, revoltas locais operárias e estudantis forçam-no a retirar-se. Também D. Afonso XIII abdica do poder após as eleições municipais indicarem uma maioria republicana — que leva à proclamação da Segunda República Espanhola a 14 de abril de 1931. A instabilidade e as tensões sociais mantêm-se, com a direita e a Igreja de um lado e a esquerda e os anarquistas de outro: há tentativas de golpes, incêndios em igrejas, militantes feitos prisioneiros. Em 1935, os grupos de esquerda formam a Frente Popular e vencem as eleições de 1936: é então aí que a direita começa a preparar um golpe militar, chefiado pelo General Franco — em substituição do líder inicial Jorge Sanjurjo —, que se concretiza a 18 de julho de 1936.



^ [FIGURA 105] Alegoria da República. A Segunda República espanhola e os valores sobre os quais assentava, personificados em forma de mulher. Atrás dela, a bandeira republicana: vermelha, amarela e roxa (Andrés & Cuéllar, 2009).

Se os nacionalistas esperavam resolver a questão rapidamente, foram surpreendidos pelo nível de mobilização dos oponentes. Iniciava-se assim uma “sangrenta” e “cruel” Guerra Civil, com Espanha dividida em dois grandes grupos — os nacionalistas, representados por Franco e apoiados pela Alemanha de Hitler^[FIG.106], pela Itália de Mussolini e pelo Vaticano, por um lado; os republicanos, que receberam ajuda internacional proveniente da URSS e o apoio de muitos intelectuais europeus e americanos, como George Orwell e Ernest Hemingway, por outro^[FIG.107]. Se no lado franquista vigorava a defesa de “uma cultura tradicional, apoiada no catolicismo, no irracionalismo fascista e na difusão de uma série de símbolos com reminiscências imperiais”, no lado republicano “tinha lugar uma revolução cultural apoiada pela maior parte dos escritores e intelectuais, que continuava o trabalho iniciado, nos tempos de paz, pela Segunda República. A ênfase era colocada na difusão da cultura e no esforço pedagógico de educar as classes mais humildes” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 101, tradução livre).

Após três longos anos de conflito, os nacionalistas — cujo armamento e ajuda militar eram reforçados — saem vencedores. O término da Guerra Civil a 1 de abril de 1939 teve como consequência a morte de milhares de espanhóis, uma forte queda na economia, milhões de campos e edifícios destruídos e a instauração de um regime de caráter fascista, liderado pelo General Francisco Franco.

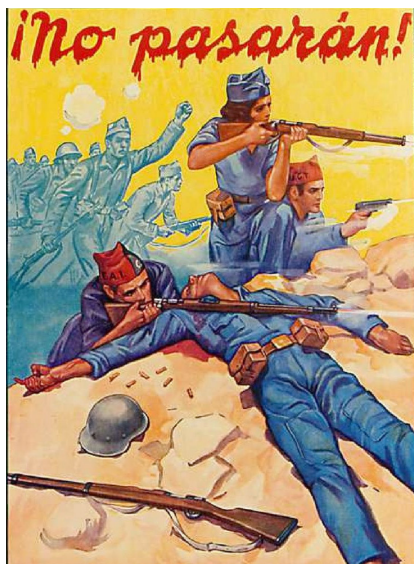
Se num século repleto de guerras e conflitos, como foi o século XX, a Guerra Civil Espanhola possa parecer *pequena* quando comparada com a Segunda Guerra Mundial, Coreia e Vietnam, ou as Guerras do Médio Oriente e do Golfo — por questões de escala geográfica, quantidade de mortes ou consequências demográficas — a verdade é que foi “o episódio central da nossa história contemporânea” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 8, tradução livre), funcionando como “um ensaio da guerra à escala mundial que se avizinhava e abrindo portas a novas e horrendas formas de fazer a guerra, que provocaram o terror no mundo” (Paul Preston em Andrés & Cuéllar, 2009, p.2, tradução livre). Deste modo, tal como todas as guerras civis, esta foi uma guerra fratricida cujo mal-estar provocado ultrapassou os três anos da sua duração.



^ [FIGURA 106] Guernica, Pablo Picasso, 1937. O apoio de Hitler à frente franquista, com a disponibilização de armamento e ajuda militar, expresso no bombardeamento a Guernica — pela Legião Condor alemã a 26 de abril de 1937 — e imortalizado na obra, com o mesmo nome, de Pablo Picasso. O bombardeamento a Guernica, que também serviu para testar aviões de guerra e ganhar experiência no combate aéreo, resultou na destruição do local e em cerca de 1645 mortos e 889 feridos. O ataque “converteu-se em símbolo quer do sofrimento da povoação civil no tempo da guerra, quer da resistência da República espanhola” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 111, tradução livre).



^ [FIGURA 107] Desde o primeiro momento, intelectuais de todos os países se mobilizaram a favor da democracia espanhola: Malraux, Hemingway, Neruda... Na imagem, um cartaz de Juan Miró solicitando ajuda.



< [FIGURAS 108/109] Cartazes de propaganda republicana. À esquerda, a famosa frase "¡No Pasarán!" ("Não passarão!"), que ficaria associada à defesa de Madrid e à luta contra o fascismo (Andrés & Cuéllar, 2009). À direita, um exemplo que demonstra a ênfase colocada na difusão da cultura e no esforço pedagógico de educar as classes mais humildes: "A cultura é uma arma para combater o fascismo".



< [FIGURAS 110/111] Cartazes de propaganda franquista. O cartaz à esquerda, de autoria de J. Cabanas, realizado em 1938, apela "à pátria, ao pão e à justiça". À direita, um cartaz de propaganda que combina a iconografia bélica com a nova simbologia franquista: a bandeira vermelha e amarela, com a águia dos Reis Católicos e as insígnias carlista e falangista (Andrés & Cuéllar, 2009).



HA LLEGADO ESPAÑA

O REGIME DITATORIAL FRANQUISTA

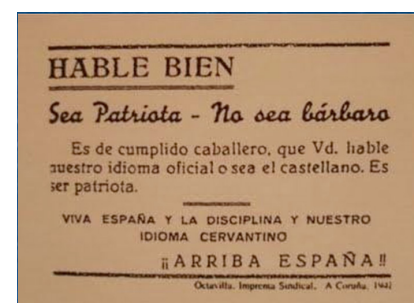
A ditadura de Franco foi a institucionalização da sua vitória. Havia perseguido deliberadamente uma lenta guerra de desgaste, para destroçar o exército republicano, implantando purgas horrendas nos territórios conquistados, toda uma inversão de terror para estabelecer os alicerces do seu futuro regime. Os franquistas assassinaram quase 150.000 homens e mulheres entre 1936 e 1943. Os presos de guerra chegaram a mais de 450.000 e muitos foram obrigados a servir em batalhões de trabalho utilizados como mão-de-obra barata na construção de barragens, pontes e canais de irrigação. (...). 400.000 espanhóis foram obrigados a partir para o exílio, muitos dos quais nunca voltaram. O custo emocional do exílio era — e é — incalculável. A grande maioria sofreu uma considerável privação material. Muitos tiveram que alistar-se na Legião Estrangeira Francesa, ou foram obrigados a trabalhar nas brigadas alemãs de mão-de-obra escrava ou foram reclusos em campos de concentração ou de extermínio nazis. Para os que ficaram em Espanha, a vida baseava-se no medo diário. A fome e a quase impossibilidade de encontrar trabalho diminuía a capacidade combativa dos vencidos (Paul Preston como citado em Andrés & Cuéllar, p.3, tradução livre).

Depois de três anos de guerra, “a paz instalada baseava-se no castigo, na vingança e no medo” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 167, tradução livre). Franco recusara qualquer possibilidade de armistício, negociação ou compromisso com os republicanos depois do conflito, e era seu objetivo garantir que nenhuma situação semelhante voltasse a acontecer no seu país. Neste sentido, “anarquistas, comunistas, socialistas, republicanos de esquerda e direita — não importava o seu grau de compromisso — eram perseguidos com fúria” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 168, tradução livre): a repressão contra quem apoiara a Frente Popular, ou simplesmente se opusera ao triunfo do Movimento Nacional, continuava mesmo depois de terminada a guerra, com fuzilamentos, encarceramentos, trabalhos forçados, campos de concentração, censura, etc. “A Lei de Repressão da Maçonaria e do Comunismo, publicada a 1 de março de 1940, incrementa o número de pessoas suscetíveis de perseguição: todo aquele que professe ideias contrárias à religião católica, às novas instituições políticas ou à harmonia social criada pelo franquismo” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 170, tradução livre). É de notar, inclusivamente, que foi proibido o uso do catalão e da *eusquera* (língua falada no País Basco) em publicações, tribunais e até em serviços religiosos — nos anos seguintes, inúmeros cartazes incentivariam o povo a “falar o idioma do Império”, o castelhano (Payne, 2005a, p. 26, tradução livre)^[FIG.114].

< [FIGURA 112] Cartaz de propaganda fascista, criado por Josep Morell (1939) anunciando uma nova era de Espanha.



^ [FIGURA 113] Duas crianças levantam o braço, à maneira da saudação fascista, diante de um cartaz de Franco, descrito como “o primeiro vencedor no mundo do bolchevismo nos campos de batalha” (Payne, 2005a).



^ [FIGURA 114] Repressão linguística durante o Regime Franquista: um anúncio, distribuído em La Coruña contra a língua galega, no qual se pode ler “Fale bem: seja patriota, não seja bárbaro. É digno de cavalheiro que fale o nosso idioma oficial, ou seja, o castelhano. É ser patriota. Viva Espanha e a disciplina e o nosso idioma Cervantino. Acima Espanha!”



Ao mesmo tempo, era levada a cabo uma intensa e constante campanha propagandística que tentava “complementar a carência de legitimidade democrática do Regime Franquista” (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 171, tradução livre). Com o país na miséria e enfraquecido pela guerra, a população espanhola acabou por concentrar as suas esperanças nas propagandas fascistas que a aliciava com lemas como “Nenhum lugar sem lume, nenhum espanhol sem pão”, como se podia ler nos muros ou na imprensa diária (Lara, 1980, p. 13, tradução livre) ^[FIG.115]. Segundo Payne (2005a), este Regime criava o imaginário místico de uma “cruzada” dirigida pelo General Franco, que faria com que Espanha resgatasse o seu passado imperial de glória e de poder ^[FIG.117]. Os promotores do Regime associavam Franco à reconquista da “Idade do Ouro” e reivindicavam a expulsão de inimigos internos e externos: era enaltecida a tomada de poder dos “verdadeiros espanhóis” — os franquistas — em detrimento dos republicanos.

Outro aspeto fulcral deste período foi o papel desempenhado pela Igreja Católica que, durante a Guerra Civil, sempre apoiara o grupo liderado pelo General Franco — os nacionalistas. Com a vitória de Franco, também a Igreja viu a sua oportunidade de alcançar mais poder ^[FIG.118].

^ **[FIGURAS 115/116]** Os valores familiares tradicionais defendidos pelo Regime Franquista, refletidos nestas ilustrações de Carlos Sáenz de Tejada (1940), pertencentes a uma série dedicada ao hino falangista “Cara ao Sol” (Andrés & Cuéllar, 2009). À esquerda, podemos ver um exemplo da aplicação do lema usado pelo Regime Franquista para aliciar a população espanhola: “Nenhum lugar sem lume, nenhum espanhol sem pão”.

Assumidamente, legitimou o regime franquista e participou de forma ativa na censura, na educação e na repressão moral. “A Igreja associara-se de tal forma ao regime que o seu percurso é inseparável da própria evolução da ditadura, pelo menos até 1959, apoiando as suas ações. Em termos institucionais, a capacidade de autonomia da Igreja verificava-se em assuntos como a educação, a imprensa e as associações católicas (...)” (Payne, 2005a, p. 13, tradução livre).

Este domínio do catolicismo não contribuiu para a recuperação da cultura espanhola que, com a Guerra Civil, sofrera um forte atraso evolutivo. Pelo contrário,

(...) os anos quarenta trouxeram consigo uma reviravolta a muitos aspetos da vida religiosa. O número de pessoas que assistia à missa aumentou, reconstruíram-se muitos edifícios religiosos e subiram todos os índices relacionados com a prática religiosa. Em 1942 estavam em pleno apogeu as novas missões populares dedicadas à cristianização massiva, que continuariam a funcionar durante mais do que uma década. (...) Edificaram-se seminários por toda a Espanha — ainda que o número de seminaristas não tenha crescido de forma relevante até 1945 — depois desta nova religiosidade ter tido tempo para assentar (Payne, 2005b, p. 9, tradução livre).

A “sacralização” da vida espanhola afetou, assim, “quase todos os assuntos públicos e instituições” (Payne, 2005b, p. 9, tradução livre), tornando difusas as barreiras entre os âmbitos civil e religioso. Segundo Payne, o principal sedimento que o nacional-catolicismo encontrou no ensino teve graves consequências e marcou gerações de espanhóis, sobretudo os que nasceram depois da guerra.

Houve um atraso geral do *saber* em Espanha, em termos epistemológicos, conceptuais e práticos, que afastou as possibilidades de desenvolvimento cultural e científico durante muitos anos. A conceção do *saber* ficava separada da tradição liberal e da cultura crítica, ligadas à ideia de formação integral do indivíduo, com os seus instrumentos de debate e reflexão. Para o regime, a socialização da cultura era entendida como uma aprendizagem memorística e de cultura enciclopédica ao serviço das diretrizes do Estado, ou seja, instrumentalizada com os valores da Pátria, da Religião e do Império (Payne, 2005a, pp. 15-16, tradução livre).

Este ambiente de repressão vivido em Espanha verificou-se de forma mais intensa até ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Com o declínio do fascismo, que o Regime apoiara, “Franco estava consciente de que se encontrava na conjuntura mais crítica de toda a história do Regime e que teria de levar a cabo certas mudanças para sobreviver no mundo da pós-guerra da Europa Ocidental social-democrata” (Payne, 2005a, pp. 116-117, tradução livre).



^ [FIGURA 117] Anticomunismo e Religião. Os diferentes sectores que apoiaram o golpe antidemocrático unificariam os seus critérios na defesa do catolicismo tradicional e na exclusão do comunismo, transmitindo uma ideia de “cruzada” que resgataria o passado de poder e glória de Espanha (Andrés & Cuéllar, 2009).



^ [FIGURA 118] Ilustração de um livro escolar durante o Regime Franquista. O apoio da Igreja Católica ao Regime revelou-se nos mais diversos sectores, em que interferia de forma ativa. No ensino, por exemplo, era nítida a ligação entre o religioso e o patriótico, com os livros escolares a apresentarem Deus e Pátria como os dois grandes pilares do Regime. Além de alimentarem a devoção religiosa, os sentimentos patrióticos e os valores morais, as mensagens contidas nos livros estimulavam a veneração ao Chefe — identificado como salvador da pátria —, o amor à família e o respeito à tradição (Payne, 2005a).

No entanto, aparentemente, demitir-se nunca fizera parte dos seus planos:

(...) na Primavera de 1945, Franco já havia desenhado com bastante detalhe as suas futuras ações. Havia que introduzir novas leis fundamentais para dar ao Regime um conteúdo jurídico mais objetivo e fornecê-lo de algumas garantias civis básicas. Faria um esforço importante para atrair novos políticos católicos e para intensificar a imagem católica do Regime para ganhar o apoio do Vaticano e reduzir a hostilidade das demais democracias. (...) Não se permitiriam outras organizações políticas, ainda que se relaxasse a censura até certo ponto. Promulgou-se uma lei de Governo Municipal e fez-se um plebiscito para legitimar o Regime como uma monarquia sob a regência de Franco (Payne, 2005a, p. 117, tradução livre).

Posto isto, o Regime recorreu a uma campanha de imprensa e a publicações “para convencer a opinião estrangeira de que o Governo espanhol era essencialmente um sistema de instituições orgânicas católicas e que nunca havia estado comprometido com o Eixo, nem acreditado na sua vitória” (Payne, 2005a, p. 125, tradução livre).

Nos anos cinquenta, apesar do Regime continuar bem assente — sem abandonar a sua “retórica triunfalista” e apresentando Franco como “verdadeiro líder da civilização ocidental” e Espanha como “foco de atenção internacional pela sua luta contra o comunismo e representação dos valores espirituais” —, o nível de vida começava a melhorar, vivendo-se num clima de maior tranquilidade (Payne, 2005b, p. 42, tradução livre). Foi também a partir desta época que o país começou a abrir-se mais ao exterior, com melhores relações entre o Governo e o Vaticano, os Estados Unidos e numerosas organizações internacionais. Assim, em 1951, Espanha passou a integrar a Organização Mundial de Saúde; em 1952, a UNESCO; e em 1953, a Organização Internacional do Trabalho. No final da década, iniciou-se ainda, de forma lenta, “uma série de reformas económicas com o objetivo de equilibrar o orçamento e introduzir uma política monetária mais sólida” (Payne, 2005b, p. 90, tradução livre).

A nível cultural, também o final da era fascista permitiu “o ressurgir de correntes mais liberais e com uma visão mais ampla da religião” (Payne, 2005b, p. 36, tradução livre). À medida que se moderava a repressão e o nacionalismo extremo que se vivera até 1945, e se aumentava o contacto com a Europa e a América, foi-se abrindo espaço para novos debates, aumentando e diversificando a vida cultural espanhola. A educação também beneficiou de um forte impulso com um aumento significativo de estudantes tanto no ensino secundário como no superior (Payne, 2005b).



^ [FIGURA 119] Neste cartaz de 1944, pretendia-se assegurar que, enquanto o mundo se encontrava numa segunda grande guerra, “Franco mantinha a paz de Espanha”.



^ [FIGURA 120] A imagem de Franco enaltecida num cartaz de propaganda do Regime, acompanhado pelo slogan “Arriba España!”, sobre as cores da bandeira. Pretendia-se apresentar Franco como “o verdadeiro líder da civilização ocidental” (Payne, 2005b).

Nos últimos quinze anos do Regime Franquista — que se prolongou até à morte do General em 1975, perfazendo quase quatro décadas no poder — os objetivos fundamentais centravam-se no desenvolvimento e na prosperidade material do país.

Os princípios políticos de Franco nunca mudaram, mas o Regime foi ficando mais moderado e relativamente mais tolerante com a diversidade e o pluralismo. Todavia, continuava-se a reprimir qualquer tentativa de oposição política direta. O Regime em si mudou só até certo ponto, mas a sociedade e a cultura espanholas transformaram-se drasticamente. O emprego pleno e a nunca conhecida subida constante da renda em quase todos os setores da sociedade, produziu a primeira experiência de consumo em massa na vida do país. Emergiu a possibilidade de uma nova sociedade orientada para o materialismo e o hedonismo, algo que nunca tinha estado, nem remotamente, ao alcance da maioria. A povoação rural emigrou atraída pela grande cidade, as zonas industriais e o mercado de trabalho europeu. Apesar da censura que, todavia, se praticava, a influência cultural estrangeira entrou em Espanha a uma escala nunca vista. O turismo massivo, a par da deslocação de milhares de espanhóis ao estrangeiro, expôs a sociedade a culturas de estilos muito diferentes e atrativos. Isto foi acompanhado, também, pelo bombardeamento dos meios de comunicação e de publicidade. Foi uma transformação do ambiente cultural e social sem precedentes (Payne, 2005b, p. 96, tradução livre).

Pode dizer-se, por fim, que sobretudo a partir dos anos sessenta, as ideologias políticas de Franco, baseadas no catolicismo e numa cultura tradicionalista, foram enfraquecendo — ainda que a ditadura política se tenha mantido. O crescimento da liberalização social, cultural e religiosa que se fez sentir a partir desta época, abriu caminho para uma sociedade diferente, mais de acordo com a Europa social-democrata, e para um sistema político mais livre. Dava-se aí, então, o primeiro passo para a construção de uma nova era da História de Espanha que, depois de 1975, se contaria de modo substancialmente diferente.



^ [FIGURA 121] Cartaz turístico, realizado em 1960 por Juan Reus, para a companhia aérea espanhola, Iberia.



^ [FIGURA 122] Cartaz turístico, realizado na década de 60 por Jean Vernier, para a companhia aérea francesa, Air France.

CINEMA ENTRE A GUERRA CIVIL E O REGIME FRANQUISTA

Durante o período que se estendeu desde o início da Guerra Civil (1936-1939) até à diluição do Regime Franquista (1975) — com a morte do General Franco —, o sector político viu no cinema um meio de propaganda e, assim, utilizou-o com o intuito de aliciar e convencer a população das suas ideologias.

Antes de 1936, poucos foram aqueles que se dedicaram a produzir e a realizar filmes, como Fructuoso Gelabert (1874-1955) e Segundo de Chomón (1871-1929), muitas vezes referido como o “Méliès Espanhol”. O cinema que se via em Espanha era essencialmente importado, pois as condições não eram as mais favoráveis para o desenvolvimento de um cinema nacional — durante muitos anos, o cinema feito em Espanha resumia-se a versões filmadas de formas teatrais típicas como a *zarzuela* ou o *sainete*. O advento do som no cinema também trouxe alguns problemas: “enquanto os filmes mudos podiam circular facilmente e qualquer dificuldade linguística podia ser remediada através da tradução das legendas na língua pretendida, os filmes falados em inglês, por exemplo, criavam barreiras de linguagem — tornando-se um obstáculo para as exportações dos filmes” (Jordan & Allinson, 2010, p. 7, tradução livre). Ao mesmo tempo, também a falta de tecnologia sonora em Espanha foi “catastrófica” para a produção de cinema espanhol.



< **[FIGURA 123]** A Segunda República foi uma idade de ouro para o cinema espanhol. Neste fotograma dos estúdios ECESA podemos ver a bandeira republicana, que vigorou até ao final da Guerra Civil, em 1939 (Andrés & Cuéllar, 2009).

Durante a Guerra Civil, os dois grupos — nacionalista e republicano — recorreram ao cinema como meio de propaganda. Do lado Republicano — que incluía também os socialistas, comunistas e anarquistas — produziram-se filmes de maior variedade temática e em maior número: estima-se que, durante os três anos de conflito, os republicanos tenham produzido 25 longas e 239 curtas-metragens, enquanto os nacionalistas se ficaram por 12 longas e 44 curtas (Andrés & Cuéllar, 2009, p. 180). A produção fílmica republicana consistia em “noticiários, documentários, filmes de intervenção e de ficção. A maioria dos noticiários focava-se na ação militar das várias frentes, enquanto os documentários dramatizados recriavam na tela o sucesso de coletivizações em comunidades rurais, assim como da revolução social anarquista” (Jordan & Allinson, 2010, p. 11, tradução livre). Basicamente, os filmes produzidos durante a guerra por este grupo tinham como principal objetivo transmitir a necessidade de uma unidade militar, como “uma pré-condição essencial para a vitória sobre o fascismo” (Jordan & Allinson, 2010, p. 11, tradução livre). Do lado Nacionalista, dado a sua menor produção, o cinema teve, durante o período de guerra, “um papel menos importante como ferramenta para a doutrinação e para o controlo ideológico” (Jordan & Allinson, 2010, p. 13, tradução livre). No entanto, a vitória de Franco fez com que esta lógica se invertesse, começando pelo afastamento de realizadores que se opunham ao Regime e tiveram que sair de Espanha.

Nos anos quarenta, com a repressão vivida em Espanha, intensificou-se o controlo e a manipulação da indústria cinematográfica — não só a censura impedia a circulação de determinados filmes, como o regime favorecia a produção de filmes de propaganda nacionalista^[FIG.124]. Na década de cinquenta, mais géneros cinematográficos começaram a ser explorados, refletindo a consolidação do Regime e a sua reintegração no mundo político. A diminuição da repressão permitiu a entrada de um maior número de filmes estrangeiros no país. Dava-se, então, início ao “Nuevo Cine Español”, com a implementação de novas medidas para promover o novo cinema: “o acesso de novos cineastas à indústria nacional tornou-se uma prioridade; a nova categoria de ‘*interés especial*’ foi introduzida para distinguir e premiar filmes que eram artística e intelectualmente desafiantes; a escola de cinema do Regime foi renovada com um novo nome, a ‘*Escuela Oficial del Cine*’; filmes que tivessem competido em festivais internacionais seriam automaticamente qualificados com 15% de subsídio extra” (Jordan & Allinson, 2010, p. 21, tradução livre).

Nos anos sessenta, a comédia era o género que dominava o cinema espanhol, seguido dos melodramas morais e conservadores, que lidavam com temas arriscados como o aborto ou a prostituição. Já no início da década de 70, “verificou-se um ‘boom’ da ‘comédia sexy’ (...), ilustrativo da luta entre o ultraconservadorismo do Regime e o desejo geral dos espanhóis de uma maior liberdade sexual e política” (Jordan & Allinson, 2010, p. 23, tradução livre).



^ [FIGURA 124] “(...) o Regime Franquista favorecia alguns géneros cinematográficos, particularmente o denominado ‘cine cruzada’ ou filmes inspirados na guerra civil, que celebravam a vitória nacionalista, demonizavam os vencidos e enalteciam os valores militares, colonialistas, religiosos dos novos representantes de Espanha” (Jordan & Allinson, 2010, pp. 16-17, tradução livre). “Raza” (cartaz na imagem) de José Luís Sáenz de Heredia (1941) — e alegadamente esboçado pelo próprio General Franco — foi considerado um dos filmes-chave do género denominado “cine-cruzada”.



LA MOVIDA MADRILEÑA

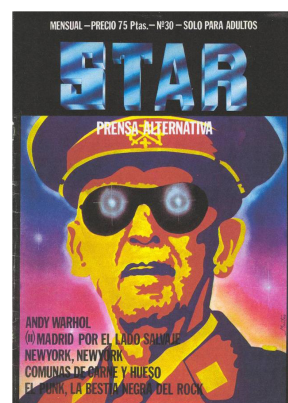
As minhas memórias dos anos 80 são precisas, verdadeiras e objetivas: foi uma era marcada por uma explosão de liberdade, não só no cinema, mas também na vida, nas ruas, na vida noturna, na vida diária. Não se pode comparar essa era com a situação atual de Espanha. Os anos 80 foram também, para mim, anos de treino — foi quando fiz o meu primeiro filme “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” e a primeira década da democracia espanhola. Foi uma década de celebração absoluta e de grande excitação, durante a qual fiz mais comédias do que em qualquer outra década dos meus 30 anos no cinema (Almodóvar citado em Euronews, 2014, tradução livre).

Em 1975, com a morte de Franco e em reação aos quase quarenta anos de repressão, surgiu em Espanha um novo período de liberdade pessoal e artística. O fenómeno, que se prolongou até ao final da década de 1980, ficou conhecido por *La Movida* e teve, em Madrid, o seu ponto mais alto.

A era da repressão e da censura tinha chegado ao fim, permitindo que os movimentos culturais *underground* — que começaram a surgir discreta e clandestinamente desde o *boom* turístico dos anos 1960 e 1970 — viessem à superfície e encontrassem terreno para se desenvolverem abertamente e sem constrangimentos. Surgia, então, uma nova era de liberalização cultural e ideológica que se estendeu a todo o país, com a convivência e o incentivo de alguns políticos. Este apoio político aos novos movimentos culturais pretendia demarcar a diferença entre a sociedade franquista e a recente sociedade democrata. Espanha era, a partir de então, um país aberto à modernidade e tinha como objetivo afastar-se da sua imagem negativa — fruto das décadas anteriores — e aproximar-se dos restantes países europeus.

À noite, a outrora sede do poder franquista transformava-se numa nova Babilónia cujo forte era ser alegremente provocante, com a ‘Movida’ a abrir caminho. Este termo pode ser traduzido como ‘festa’ ou ‘delírio’ e, enquanto durou, Madrid lucrou alguns anos de uma intensa procura e aproximação a tudo aquilo que a ditadura havia negado. A dura repressão sexual desapareceu em poucos meses, a ‘cena’ gay floresceu e o cinema ‘S’, que era mais ou menos pornográfico, tomou conta das salas de cinema. A ‘Movida’ foi um fenómeno tanto artístico como social, uma mistura de punk e cabaré, liderado por músicos, designers, grupos de teatro como ‘Los Goliardos’, e um cineasta — Pedro Almodóvar (Sotinel, 2010, p. 13, tradução livre).

< [FIGURA 125] Pormenor do mapa político de Espanha.



^ [FIGURAS 126/128] Publicações como as revistas/fanzines “El Víbora”, “Star” e “Madriz” faziam parte dos movimentos culturais *underground* que começaram a surgir entre 1960 e 1970. Entre *comics*, ilustrações, textos, este era um espaço onde vários autores se podiam expressar mais livremente.

Em 1967, Pedro Almodóvar deixa a Escola de Padres Salesianos da Extremadura (para onde tinha sido enviado em 1960), e chega a Madrid em busca de um local com mais atividade cinematográfica. É aí que conhece um grupo de teatro *underground*, “Los Goliardos”, com o qual inicia uma colaboração como ator e encenador. O encerramento da Escola Oficial de Cinema, em 1971, anula os planos de Almodóvar de se formar em cinema. Opta, então, por se dedicar ao estudo do cinema de forma autodidata e por “viver a vida, que seria a melhor escola em todos os sentidos” (Almodóvar citado em Strauss, 2001, p. 18, tradução livre).

Faz bandas-desenhadas, escreve guiões para fotonovelas, pequenas histórias, artigos para revistas — como *La Luna*, *Star* e *El Víbora* —, trava amizade com artistas plásticos em Madrid e Barcelona e forma a banda punk-rock “Almodóvar e McNamara” com Fabio/Fanny McNamara, apresentando-se em palco travestidos. A partir de 1974, começa a gravar as suas primeiras curtas-metragens, em Super-8, mudas, que apresenta em bares, festas e festivais, acompanhadas por comentários feitos pelo próprio^[32]. Pedro Almodóvar começa a ganhar reconhecimento no contexto do cinema experimental e *underground*, pelo carácter pop, transgressivo, irónico e arrojado das suas curtas, representativas do ambiente que se vivia e diferentes do que até então se fazia.

Em 1978, com a aprovação da nova Constituição Espanhola e a restauração da democracia, Pedro Almodóvar escreve o argumento para uma fotonovela — “muito punk, muito agressiva, muito suja e muito divertida”. (Almodóvar citado em Strauss, 2001, p. 27, tradução livre) — que intitulou “Erecciones Generales [Ereções Gerais]”, inspirada nas eleições gerais para o parlamento que decorriam no país. Agradados pelo que liam, os colegas do grupo “Los Goliardos” — dos quais faziam parte Félix Rotaeta (futuro produtor) e Carmen Maura (atriz já na época bastante conhecida e futura atriz-fetiche dos primeiros filmes de Almodóvar) incentivam-no a transformar “Erecciones Generales” num filme.

É assim que nasce a primeira longa metragem de Pedro Almodóvar (em 35mm), rebatizada “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón [Pepi, Luci, Bom e outras raparigas do grupo]” (1980)^[FIG.131], que demoraria cerca de dois anos a ser concluída — devido ao baixo orçamento e ao facto de ter sido feita com uma equipa de voluntários, muitos dos quais nunca haviam trabalhado em cinema. Apesar de, nas palavras de Pedro Almodóvar, este ser o seu filme mais “imperfeito formalmente”, tornou-se um objeto de culto e esteve nas salas de cinema durante três anos, tomado pelos críticos como “uma sátira sobre os valores morais da capital” (Sotinel, 2010, p. 16, tradução livre), caracterizador significativo do contexto da *Movida*.

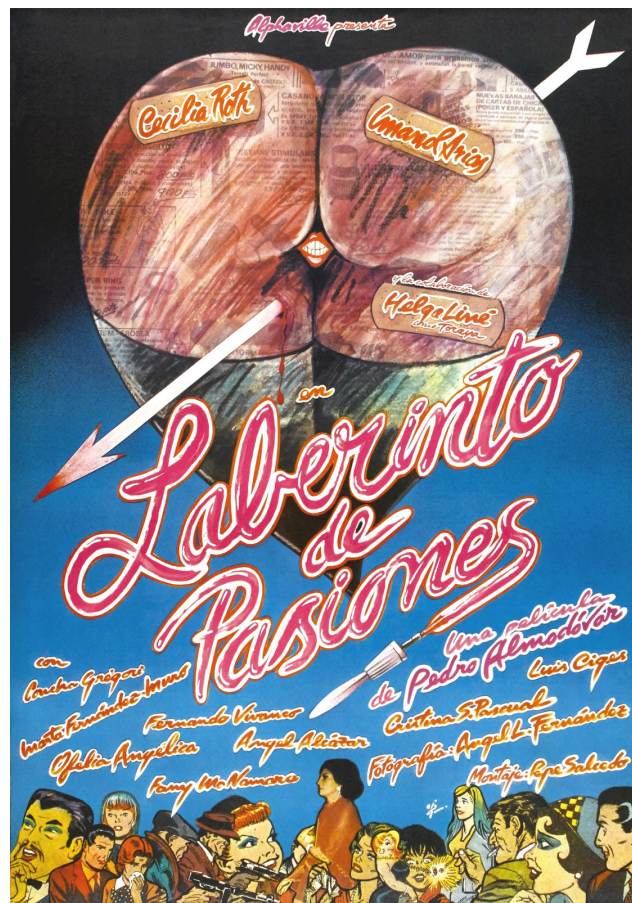
[32] Ao contrário da maioria dos filmes que se faziam no contexto *underground* e experimental desta altura, as curtas-metragens de Pedro Almodóvar eram narrativas (Allinson, 2001). Hoje em dia, estas curtas são “material lendário”, de difícil acesso (Sotinel, 2010).



^ [FIGURA 129] A capa de "Suck it to me" (1982), um dos discos de "Almodóvar & McNamara".



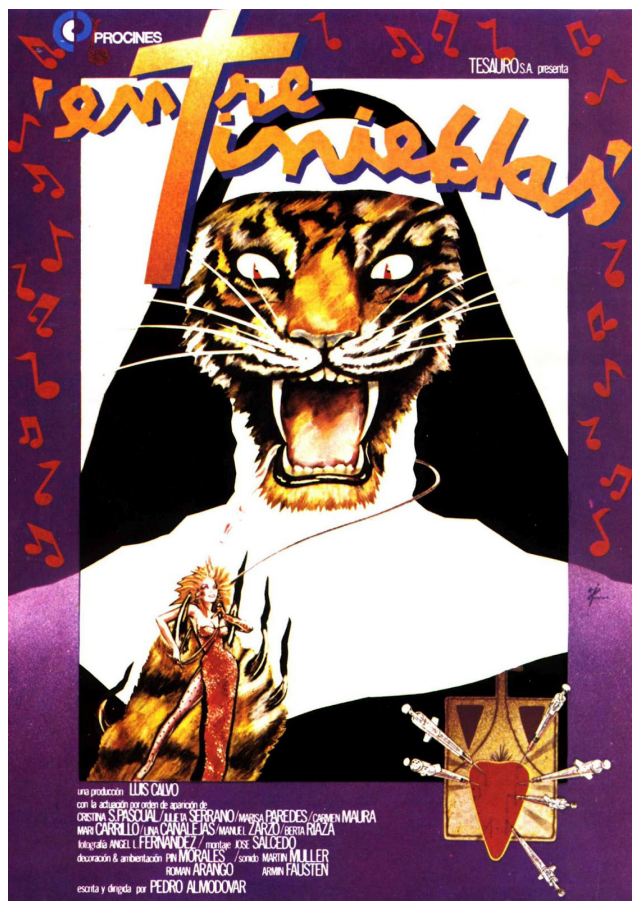
^ [FIGURA 130] "Fuego en las entrañas" é uma novela escrita por Pedro Almodóvar e ilustrada por Mariscal, em 1981, "(...) onde se encontram muitos elementos típicos do universo de Almodóvar (...) na contracapa do livro pode ler-se 'espionagem, sexo, feminismo, obesidade e assassinatos num relato repugnante. O leitor arrepender-se-á mil vezes de o ter comprado'" (Strauss, 2001, p. 19, tradução livre).



Seguiu-se o filme “Laberinto de Pasiones [Labirinto de Paixões]” (1982)^[FIG.132], considerado o representante máximo do espírito de *La Movida* (Sotinel, 2010). Com menos defeitos do que o anterior, “Laberinto de Pasiones” faz com que Almodóvar comece a ser uma referência no cinema espanhol e se torne, definitivamente, o símbolo do movimento.

▲ [FIGURAS 131/132] À esquerda, cartaz de “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (Ceesepe, 1980); à direita, cartaz de “Laberinto de pasiones” (Iván Zulueta, 1982).

Melhor do que ninguém, Almodóvar conseguiu captar a mudança de ambiente e de mentalidade da ‘nova Espanha’ do início dos anos oitenta. Comparado com Carlos Saura ou Víctor Erice (autores, de uma geração mais antiga, profundamente marcados pela ditadura e que denunciaram, densa e alegoricamente, a repressão franquista), os primeiros filmes de Almodóvar misturavam o melodrama, o musical, o surrealismo, o horror, a comédia sexual e elementos do cinema policial. Eram coloridos, abrasivos, delirantes, divertidos, transgressivos e iconoclásticos, fortemente inspirados pela estética punk da movida. Sustentados pela incorreção política e pelo culto do mau gosto (...), os seus filmes narravam a transformação da Madrid urbana na capital selvagem e festiva da Europa, na qual personagens ultrajantes de banda-deseenhada (esposas masoquistas, cantoras ninfomaníacas, transsexuais, freiras toxicodependentes, e o próprio Almodóvar em vários *cameos*) levantavam dois dedos às convenções e ao bom gosto (Jordan & Allinson, 2010, p. 78, tradução livre).



Nos anos que se seguiram, apesar de ainda não ter muitos apoios, Pedro Almodóvar conseguiu ser bastante produtivo, apresentando quase um filme por ano ao longo da década de 1980. Em 1983 estreia o filme “Entre Tinieblas [Negros Hábitos]” **[FIG.133]** — abordando o tema da religião, através de um grupo de freiras num convento em decadência: é “a primeira vez que Almodóvar deixa cair a máscara da comédia e do burlesco e arrisca, aventurando-se no melodrama.” (Sotinel, 2010, p. 28, tradução livre). “¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto! [Que Fiz Eu Para Merecer Isto?]” (1984) **[FIG.134]** — uma história sobre as condições e perspectivas de vida de uma dona de casa na periferia de Madrid — é o primeiro filme de Almodóvar a ser distribuído comercialmente nos Estados Unidos e “transformou-o numa das estrelas promissoras do cinema europeu, enquanto que em Espanha o seu sucesso com o público nunca esmoreceu” (Sotinel, 2010, p. 28, tradução livre).

Em meados de 1980, o auge de La Movida já havia passado e os seus protagonistas começavam a procurar, então, os seus próprios caminhos. “Matador” (1986) **[FIG.135]** marca um ponto de inflexão na carreira de Almodóvar — um filme mais negro e abstrato, mais distanciado do grupo de La Movida.

^ **[FIGURAS 133/135]** À esquerda, cartaz de “Entre tinieblas” (Iván Zulueta, 1983); à direita, cartaz de “¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto!” (Iván Zulueta, 1984). Na página ao lado, o cartaz de “Matador” (Carlos Berlanga, 1986).



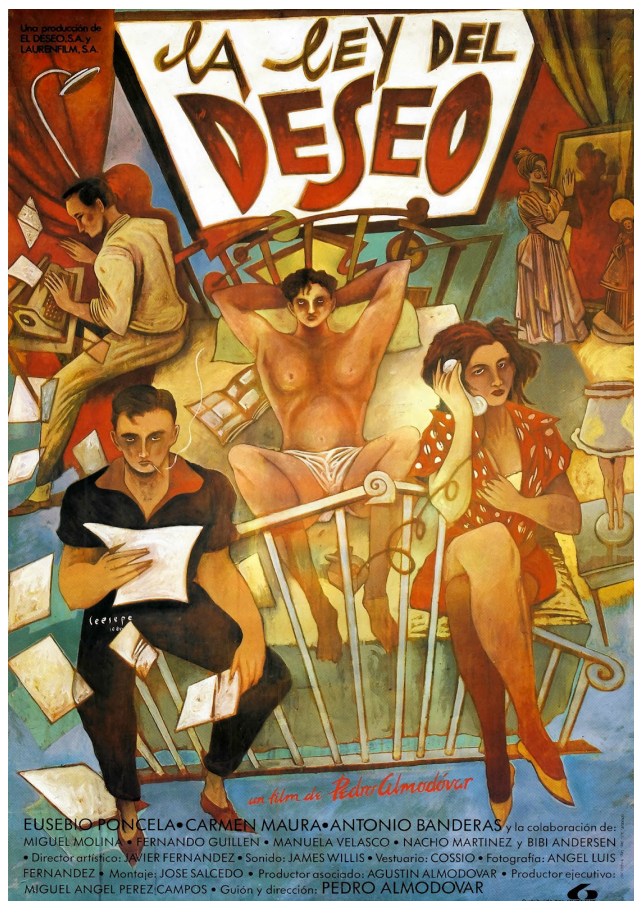
Segundo Sotinel (2010), este é “de todos os seus filmes, aquele que se aproxima mais de um retrato de Espanha”, no qual se coloca “uma série de oposições: entre os sexos, entre as gerações e entre as tradições históricas” (p.30, tradução livre).

Devido às inconstâncias de apoios para a produção dos seus cinco primeiros filmes, Pedro Almodóvar decide fundar, juntamente com o seu irmão Agustín Almodóvar, a produtora “El Deseo” (1986) — tornando-se, assim, o seu próprio produtor^[FIG.136]. Para Almodóvar, “El Deseo representa a liberdade para escrever e filmar o que ele próprio quisesse, assim como a possibilidade de obter um maior controlo sobre o seu trabalho” (Allinson, 2001, p. 6, tradução livre).

“La Ley Del Deseo [A Lei do Desejo]” (1987)^[FIG.137] é, então, o primeiro filme a ser produzido pela “El Deseo” — uma história em que “ficção e vida pessoal parecem convergir” (Jordan & Allinson, 2010, p. 78, tradução livre).



^ [FIGURA 136] Logotipo desenvolvido por Juan Gatti para “El Deseo”, a produtora fundada por Pedro e Agustín Almodóvar, em 1986.



“Lei do Desejo” é o primeiro filme maior de Almodóvar e uma destilação das percepções, aprendizagens, experiências, emoções e apreciações estéticas de toda uma vida. Almodóvar reteve tudo, desde a fome dos sentidos que ele descreve quando fala da sua infância em La Mancha, até ao bombardeamento de sons e imagens que foi a ‘Movida’. E enquanto, nos seus primeiros dias, ele costumava usar colagens — mais por uma questão de afinidade com a eminência do pós-modernismo do que por necessidade —, em ‘Lei do Desejo’, Almodóvar cria um trabalho totalmente fluído e coerente. Aí, contém as oposições que estão no centro dos seus filmes: desejo e isolamento, burlesco e melodrama, vida noturna da cidade e a luz dos campos, desta vez organizadas na visão de um homem que vê tão claramente aquilo que está no seu interior como o que está à sua volta (Sotinel, 2010, p. 33, tradução livre).

^ [FIGURAS 137/138] À esquerda, cartaz de “La ley del deseo” (Ceesepe, 1987); à direita, cartaz de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (Juan Gatti, 1988).

Por último, “Mujeres al borde de un ataque de nervios [Mulheres à beira de um ataque de nervos]” (1988)^[FIG.138] encerra a produção, de Pedro Almodóvar, da década de oitenta e revela-se um marco determinante na sua carreira. É um êxito de bilheteira — tanto em Espanha como no resto do mundo —, sustenta a viabilidade a longo prazo da “El Deseo”, recebe uma série de prémios, uma nomeação para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e consagra Almodóvar como o principal representante do cinema espanhol (Sotinel, 2010).

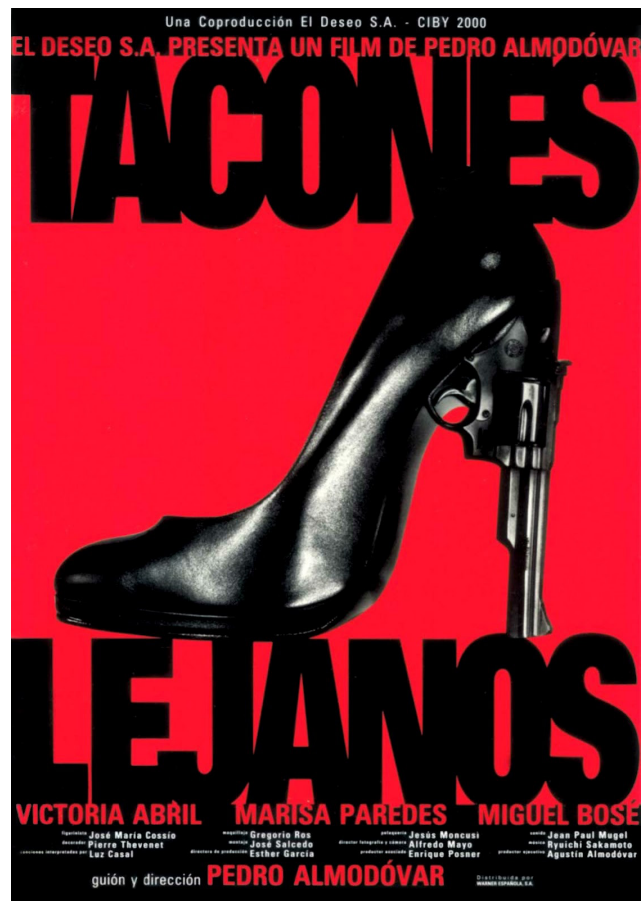
MATURIDADE ARTÍSTICA

“O que sobrevive à defunta ‘*movida madrileña*’, o único candidato real para o estatuto mítico, é Pedro Almodóvar” (Allinson, 2001, p. 18, tradução livre).

Nos anos 90 já não se vivia a exaltação de *La Movida* do início da década de 80: “a Espanha do final dos anos oitenta tornara-se, cada vez mais, integrada na Europa e na cultura ocidental (americanizada). As condições culturais nas quais Almodóvar tem trabalhado desde 1990 são muito similares às da maioria das outras nações europeias” (Allinson, 2001, p. 18, tradução livre). Além disso, apesar do estilo de Almodóvar ser entendido como emblemático da Espanha pós-Franco, os filmes começam a ter temas mais universais e, dois deles, até origens não espanholas — “Carne Tremula” é uma adaptação do romance “Live Flesh” de Ruth Rendell, e “La Piel Que Habito” é baseada em “Mygale”, de Thierry Jonquet. A agitação social e cultural da *Movida* tinha acalmado, dando lugar a uma época de consolidação de tudo o que se havia conquistado e que criara uma nova Espanha. O mesmo acontecia com o trabalho de Pedro Almodóvar: uma etapa de aprimoramento de estilo e de abordagem temáticas, assim como a estabilização do seu reconhecimento a nível mundial.

Depois do sucesso “*Mujeres al borde de un ataque de nervios*” em 1988, seguiu-se “*¡Atame! [Áta-me!]*” (1990)^[FIG.139], que veio “confirmar a reputação internacional de Almodóvar” (Sotinel, 2010, p.47, tradução livre). “*Tacones Lejanos [Tácoes Altos]*” (1991)^[FIG.140] e “*Kika*” (1993)^[FIG.141] receberam críticas menos efusivas, considerando Sotinel (2010) este último “o filme menos apreciável de Almodóvar”, por apresentar “uma brutalidade estranha (...) e onde as personagens são vistas como se fossem todas a preto-e-branco” (p. 54, tradução livre): “Até aí, podia dizer-se que Almodóvar fizera variações elegantes em torno de um tema, mas agora parecia que estava a produzir sempre a mesma coisa. O público afastou-se devido a esta agressividade e o filme teve pouca adesão quer em Espanha quer nos Estados Unidos” (Sotinel, 2010, p. 60, tradução livre).

“*La Flor De Mi Secreto [A Flor do Meu Segredo]*”^[FIG.142], de 1995, veio compensar, de certo modo, as más críticas e o sucesso menor que foi “*Kika*”. Neste filme, Almodóvar “explora temas nunca antes vistos no seu trabalho” — como a “aproximação das fronteiras entre a vida e a morte, que seriam exploradas mais profundamente em *Todo Sobre Mi Madre*, *Hable con Ella* e *Volver*” (Sotinel, 2010, p. 61, tradução livre). É um filme marcado pela “simplicidade e doçura” — sem a “brutalidade” dos anteriores — e que ajudou a criar aquele que seria o novo estilo de Almodóvar: “o de um artista com total mestria sobre a sua visão, sem necessidade de recorrer a provocações ou excessos mas, ainda assim, sem se render às doutrinas da razão e do bom gosto” (Sotinel, 2010, p. 61, tradução livre).



^ [FIGURAS 139/140] À esquerda, cartaz de "¡Atame!" (Juan Gatti, 1990); à direita, cartaz de "Tacones lejanos" (Juan Gatti, 1993).



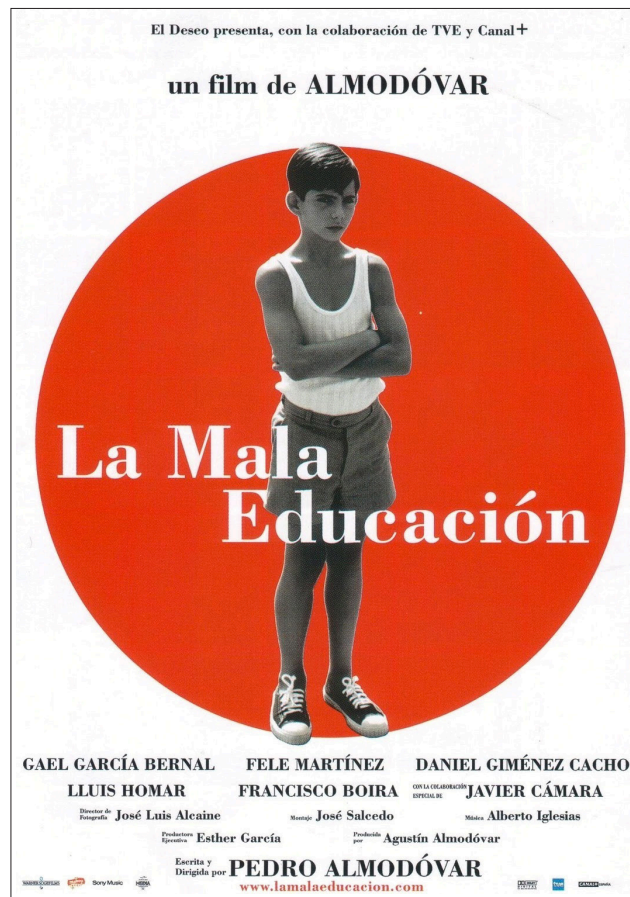
^ [FIGURAS 141/142] À esquerda, cartaz de "Kika" (Juan Gatti, 1991); à direita, cartaz de "La flor de mi secreto" (Juan Gatti, 1995).



De facto, o conjunto de obras que se seguiram desde “La Flor De Mi Secreto”, revelam uma certa mudança de tom, agora mais introspetivo e controlado — ainda que sem perder os seus traços de humor, ironia e sarcasmo. Sotinel, no livro “Masters of Cinema: Pedro Almodóvar” (2010) —, dedica a esta última fase, iniciada em 1997 com “Carne Tremula [Em Carne Viva]” [FIG.143], um capítulo a que dá o nome de “Obras-Primas” — revelador de um corpo de trabalho mais maduro e aperfeiçoado. Em 1999, “Todo Sobre Mi Madre [Tudo Sobre a Minha Mãe]” [FIG.144] veio “consolidar a carreira de Almodóvar e confirmá-lo como uma figura autoral internacional” (Jordan & Allinson, 2010, p. 79, tradução livre), valendo-lhe o *Oscar* de Melhor Filme Estrangeiro desse ano.

^ [FIGURAS 143/144] À esquerda, cartaz de “Carne tremula” (Juan Gatti, 1997); à direita, cartaz de “Todo sobre mi madre” (Óscar Mariné, 1999).

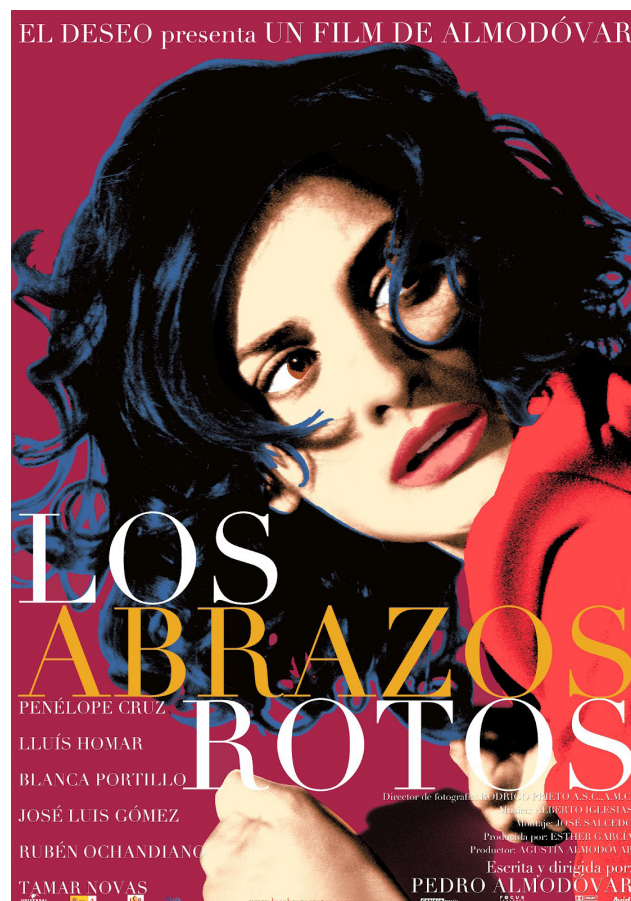
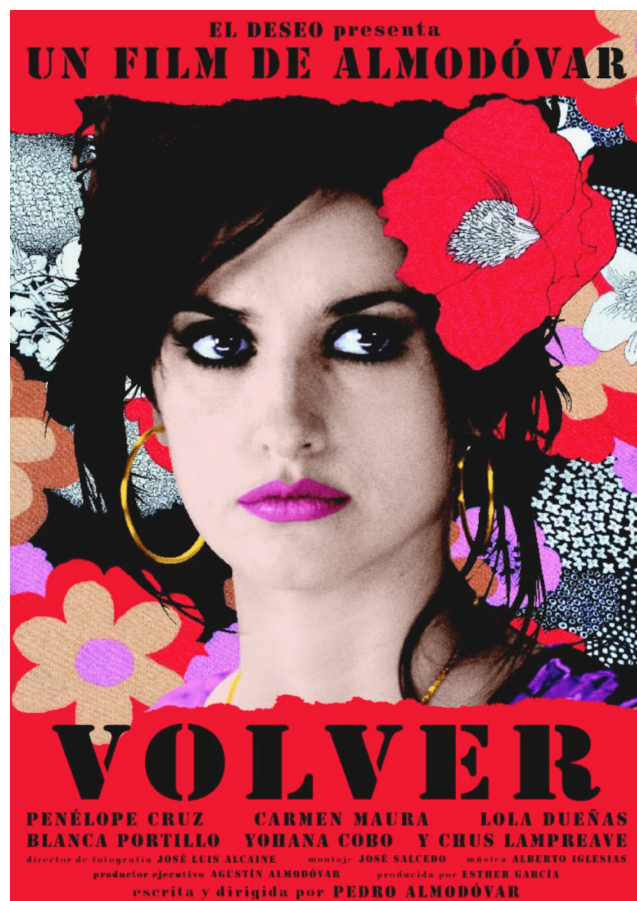
Dois anos depois, em 2001, Pedro Almodóvar volta a ser premiado com o *Oscar* de Melhor Argumento Original pelo filme “Hable Con Ella [Fala com ela]” [FIG.145]. Seguiram-se “La Mala Educación [Má Educação]” (2004) [FIG.146], “Volver” (2006) [FIG.147], “Los Abrazos Rotos [Abraços Partidos]” (2009) [FIG.148], “La Piel Que Habito [A Pele que Habito]” (2011) [FIG.149] e “Los Amantes Pasajeros [Os Amantes Passageiros]” (2013) [FIG.150].



Dentro deste grupo, os dois últimos são, provavelmente, os mais diferentes — e por razões opostas. “La Piel que Habito” é um filme escuro — metafórica e literalmente falando — cuja paleta cromática, repleta de azuis, contrasta com os anteriores, em que predomina o vermelho. Também a tónica varia: se nos outros, apesar de dramáticos e sérios, ainda podemos assistir a um apontamento de humor, neste o mesmo não acontece: o próprio Almodóvar descreve-o como um “filme de terror sem gritos ou medo” (Sotinel, 2010, p. 95, tradução livre). Pelo contrário, “Los Amantes Pasajeros” é uma explosão de cores vibrantes e uma comédia que nos remete para as paródias da fase inicial da sua carreira.

No ano em que desenvolvemos a presente investigação (2016) estreia o último filme de Pedro Almodóvar, até à data: “Julieta”.

^ [FIGURAS 145/146] À esquerda, cartaz de “Hable con ella” (Juan Gatti, 2001); à direita, cartaz de “La mala educación” (Juan Gatti, 2004).



^ [FIGURAS 147/148] À esquerda, cartaz de "Volver" (Juan Gatti, 2006); à direita, cartaz de "Los abrazos rotos" (Juan Gatti, 2009).



^ [FIGURAS 149/150] À esquerda, cartaz de "La piel que habito" (Juan Gatti, 2011); à direita, cartaz de "Los amantes pasajeros" (Juan Gatti, 2013).



[3.3]

TEMÁTICAS DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Ao jogar com as concepções comumente enraizadas e estereotipadas de Espanha e, ao mesmo tempo, desafiá-las, Almodóvar tem conseguido algo que nenhum dos seus antecessores tinha: enquanto muitos filmes tentam refletir a identidade nacional, os filmes de Almodóvar apropriam-se dela. Nenhum outro produto cultural espanhol foi tão instrumental nas décadas de 1980 e 1990 na formação das impressões que o mundo tem da identidade nacional espanhola (Allinson, 2001, p. 26, tradução livre).

< **[FIGURA 151]** Pedro Almodóvar, por Jorge Aparício, para o lançamento do filme "Matador" (1986).

Surgido numa fase de transição de Espanha, o cinema de Pedro Almodóvar capta o ambiente vivido à época, num país que assistia então à construção de uma nova mentalidade e de diferentes tendências culturais, sociais e políticas. Como já dissemos, o trabalho do realizador é um símbolo da Espanha pós-franquista e o reflexo de uma identidade nacional — de uma cultura e de uma sociedade. Contudo, esse reflexo centra-se na representação de uma “nova Espanha”: interessa capturar a realidade da Espanha contemporânea — mais do que aquela que ficou para trás (Allinson, 2001).

Este motivo talvez ajude a compreender a ausência quase total de qualquer memória da Guerra Civil Espanhola ou do Regime Franquista nos seus filmes — facto que já proporcionou ao cineasta várias críticas e acusações de uma postura política superficial, ou mesmo, apolítica (Allinson, Jordan, D’Lugo, Vernon). Em relação a este tópico, o teórico Allinson (2001), usa o termo “desmemória (amnésia autoimposta)” (p. 26, tradução livre) quando se refere à “negação do Franquismo”, dizendo que “os seus filmes não só promovem uma imagem de Espanha consistente com a vontade nacional de perda de memória coletiva”, como também “transmitem uma imagem colorida e festiva do país” (p. 4, tradução livre). Segundo Pedro Almodóvar, numa entrevista de 1994, esta ausência é propositada, uma rutura com o passado que funciona como uma espécie de “vingança”:

(...) O meu objetivo não é transgredir, pois a transgressão implica um respeito e uma consideração pela Lei que eu não tenho. Por isso, os meus filmes nunca foram antifranquistas, porque não reconheço neles a existência de Franco. É, de certo modo, a minha vingança contra o franquismo: quero que não reste nem a memória, nem a sombra (Almodóvar como citado em Strauss, 2001, p.30, tradução livre).

Contudo, em “Carne Tremula [Em Carne Viva]” (1997) há uma sequência que evoca a Espanha franquista, situando a história num marco político — a noite em que o Regime decretou estado de emergência no país.

Escrevi a sequência impulsionado por ideias narrativas e dramáticas, mas, no final de contas, julgo que são coisas que precisava de dizer e que queria que ouvissem. É sempre a narração que me leva a inventar personagens, a mostrar certas cores e objetos, mas suponho que tudo está contaminado pela minha própria vida. (...) Há vinte anos, a minha vingança contra Franco consistia em não reconhecer a sua existência, a sua memória. Agora, creio que não é bom esquecer aquela época e que convém recordar que, afinal, não foi assim há tanto tempo (Almodóvar citado em Strauss, 2001, p. 154, tradução livre).

Na verdade, os temas mais recorrentes da sua filmografia não deixam de ser políticos: “a assinatura principal da sua identidade autoral, ao longo de todos os períodos da sua carreira, tem sido identificada com conteúdos — não menos políticos — como a sexualidade e as questões de género” (D’Lugo & Vernon, 2013, p. 10, tradução livre). Aliás, não deixa de ser curioso que, se por um lado é acusado de superficialidade política, por outro seja “acusado de ser politicamente incorreto” (Allinson, 2001, p. 5, tradução livre) na representação desses temas e de outros — como o protagonismo que atribui a grupos mais marginalizados (toxicodependentes, homossexuais, transsexuais, travestis, prostitutas/os, deficientes motores, etc.) ou a inversão de papéis sociais e de género, tão recorrentes nas suas obras e anteriormente consideradas tabus.

(...) Almodóvar foi capaz de realizar uma mudança de sexo radical do estereótipo nacional espanhol. Longe do homem *machista* e da mulher passiva do passado reacionário e mítico espanhol, Almodóvar, para o melhor ou para o pior, coloca no centro das suas obras fortes personagens femininas e derruba, brutalmente, as masculinas. A desconstrução que Almodóvar faz da identidade nacional espanhola tornou-se, ironicamente, uma reconstrução — na medida em que os seus filmes são a representação mais acessível (e acedida) da Espanha contemporânea para a maioria do mundo (Allinson, 2001, p. 5, tradução livre).

Além dos filmes de Almodóvar se comprometerem com a identidade nacional através das características já referidas, também questões como “a religião e a linguagem são especialmente importantes marcas da identidade nacional” (Allinson, 2001, p. 26, tradução livre). Outros aspetos de maior especificidade cultural, que também podemos encontrar nos seus filmes, são as touradas, o flamenco, a música e a comida tipicamente espanholas.



^ [FIGURAS 152/156] Exemplos em que podemos ver representados aspetos típicos da cultura espanhola: as touradas, o flamenco, a gastronomia. Frames dos filmes “Hable con ella”, “La flor de mi secreto”, “Volver”, “Mujeres al borde de un ataque de nervios” e “Los abrazos rotos”.

GÉNERO

É um mundo [o de Almodóvar] onde as distinções tradicionais de género jamais se aplicam, onde as mulheres predominam e onde nenhuma opção sexual está fora dos limites. As identidades e práticas sexuais tendem a ser socialmente transgressivas. (...) Os filmes de Almodóvar tendem a reservar os papéis mais densos para personagens femininas complexas, enquanto que as masculinas tendem a ter apenas uma dimensão, estereótipos extraídos da cultura popular: toureiros, polícias impotentes, maridos maus, amantes traiçoeiros. As figuras masculinas são geralmente valentões “machos” falhados, que representam uma masculinidade heterossexual defeituosa, ao contrário da variedade de modelos positivos entre as personagens femininas (Jordan & Allinson, 2010, p. 80, tradução livre).

Um dos aspetos que mais chama a atenção quando observamos o conjunto de filmes de Almodóvar é o facto de, nas suas histórias, predominarem as personagens femininas. Aliás, elas não só predominam em número como também protagonizam e demonstram confiança, determinação, capacidade de superação, personalidades fortes — mais fortes do que as masculinas, geralmente tidas como inseguras, frágeis, opressivas, más. Esta evidenciação do feminino em detrimento do masculino pode parecer surpreendente numa cultura ocidental como a espanhola — que conta com uma longa tradição machista e repressiva em relação ao género feminino (Allinson, 2001). Em resposta a essa tradição patriarcal, que realça o homem e oprime a mulher, Almodóvar desafia as convenções de género, alterando os papéis e demonstrando que a divisão de géneros não é assim tão rígida: centra as histórias em personagens femininas e faz dos homens seres mais frágeis, ou então questiona os estereótipos de género através de, por exemplo, personagens travestis ou transsexuais (Allinson, 2001).

Allinson aponta que “as *drag queens* que povoam os seus primeiros filmes são quer a reflexão da licenciada e carnavalesca *Movida*, quer um elemento teatral de comédia” e entende que as personagens travestis são “uma metáfora para a reestruturação radical das oposições binárias de género tradicionais que caracterizam todos os filmes de Almodóvar” (p. 90, tradução livre). Também as personagens transsexuais confirmam que “o género é uma construção móvel”, como é visível no discurso da personagem Agrado (transsexual), de “Todo Sobre Mi Madre”, sobre autenticidade: “Quanto mais te transformas naquilo que sonhaste para ti mesmo, mais autêntico és”. É de notar que, apesar de grande parte destas personagens terem um papel mais divertido, e até cómico, elas não são ridicularizadas devido à sua transsexualidade ou travestismo (Allinson, 2001, p. 91).



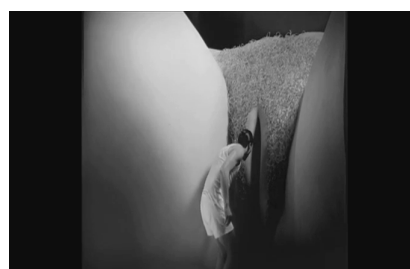
^ [FIGURAS 157/161] Os estereótipos de género são frequentemente questionados nos filmes de Almodóvar, muitas vezes através de personagens transsexuais ou travestis. Nas imagens, Agrado (“Todo sobre mi madre”), Zahara (“La mala educación”), Lola (“Todo sobre mi madre”), Femme Letal (“Tacones lejanos”) e Paquito (“La mala educación”).

SEXUALIDADE

A sexualidade, em todas as suas vertentes, é, sem dúvida, um dos temas centrais na obra de Pedro Almodóvar. Com o intuito de estabelecer uma rutura definitiva em relação ao passado reacionário do seu país — e tal como o faz com diversos temas marginais como a toxicodependência, a prostituição, e as já referidas questões de género —, Almodóvar dá voz a todas as formas de expressão sexual que anteriormente eram reprimidas e ignoradas: homossexualidade, bissexualidade, etc. Contudo, não as vitimiza e — ao contrário do que caracteriza a maioria das histórias anglo-saxónicas sobre gays e lésbicas — não faz da libertação das minorias sexuais reprimidas (a chamada “saída do armário”) o centro das suas narrativas (Allinson, 2001):

Com as liberdades sexuais generalizadas na Espanha pós-Franco, nenhum dos velhos tabus existe. Na verdade, o verdadeiro tabu é a repressão da sexualidade (hétero ou gay, embora os termos sejam quase ausentes em Almodóvar): Almodóvar toma por garantido a aceitação das personagens gays e lésbicas. O ‘armário’ é sempre visto mais como uma situação individual do que social (Allinson, 2001, p. 99, tradução livre).

Deste modo, Almodóvar foge às representações estereotipadas destas minorias, não concebendo ter qualquer obrigação de compensar décadas de repressão e de invisibilidade com ‘imagens positivas’ e politicamente corretas de gays e lésbicas. Essas personagens estão presentes nos seus filmes e são caracterizadas como quaisquer outras, independentemente dos seus contextos sociais ou políticos (Allinson, 2001). Podemos dizer, então, que Almodóvar dá visibilidade às várias formas de expressão sexual sem as rotular, vitimizar ou enaltecer. Celebra as diferenças, mas coloca-as em pé de igualdade, defendendo que a sexualidade é fluída e com o objetivo de “destabilizar as fronteiras que dividem o ‘normal’ do ‘desviante’ e de lutar contra a hétero-normatividade” (Allinson, 2001, p. 108, tradução livre).



^ [FIGURAS 162/166] A sexualidade, em todas as suas vertentes, é um dos temas centrais dos filmes de Almodóvar. Frames dos filmes "La ley del deseo", "Todo sobre mi madre", "Hable con ella", "Los abrazos rotos" e "Carne tremula".

FAMÍLIA

Em grande parte dos filmes de Almodóvar, a ideia de família está muito presente, qualquer que seja a sua forma ou constituição. A família convencional é geralmente retratada como disfuncional: “opressiva, pouco afetuosa e à beira da rutura” (Allinson, 2001, p. 63, tradução livre). Nestes casos — e no seguimento do que vimos na secção “Género” — os pais tendem a ser repressivos ou ausentes, enquanto que a representação das mães “é mais reveladora e variada” (Allinson, 2001, p. 63, tradução livre).

O protagonismo atribuído às mães não implica, contudo, que a visão da maternidade seja sempre idealizada: podemos ver mães mais ausentes, pouco convencionais, pouco carinhosas, castradoras, mas também mães liberais, confidentes, afetuosas, protetoras, com uma excelente relação com os filhos — normalmente, estas últimas, são mães solteiras. Desta forma, as famílias não convencionais não são tratadas de modo muito diferente nos filmes de Almodóvar, “fornecendo igual ou melhor suporte para adultos e crianças” (Allinson, 2001, p. 63, tradução livre) do que as convencionais. Por fim, a amizade é um dos laços relacionais mais vezes representado e revela-se “mais forte quando as relações familiares se quebraram ou são não-existent” (Allinson, 2001, p. 68, tradução livre).

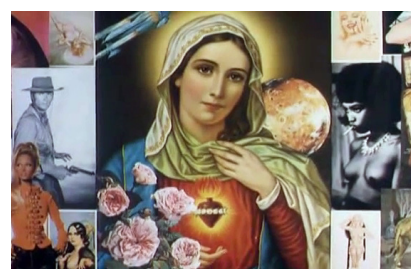
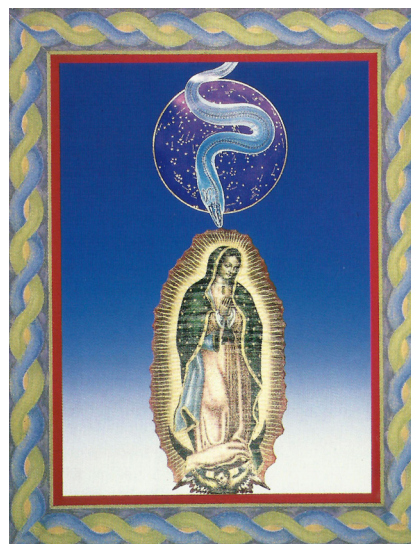


^ [FIGURAS 167/170] A ideia de família, seja qual for a sua forma ou constituição, está presente em grande parte dos filmes de Almodóvar. Nas imagens, o núcleo familiar/ de amigos em "Todo sobre mi madre", "Volver", "Pepi, Luci, Bom" e "Los abrazos rotos".

MORTE, DESEJO, RELIGIÃO

Como já havíamos antecipado no capítulo anterior — em “A cor como marca de autoria” — *morte*, *desejo* e *religião* são três temas centrais na obra de Pedro Almodóvar. Segundo o teórico de cinema espanhol Mark Allinson (2001), a interligação dos três não é nada mais do que “uma alegoria da história cultural espanhola” (p. 30, tradução livre). Durante a Guerra Civil e o Regime Franquista, vimos que a Igreja Católica desempenhou um papel bastante ativo, associada à frente nacionalista e contribuindo para a repressão e para a censura. A religião é, portanto, uma característica enraizada de Espanha, ainda que, nos últimos quarenta anos, o número de praticantes tenha descido consideravelmente (Allinson, 2001, p. 31). Na maioria das obras de Almodóvar, a presença da religião surge de um ponto de vista crítico ou caricatural, numa demonstração da imoralidade ou dos efeitos repressivos que dela podem emergir — repressão da sexualidade, dos desejos. Em “Entre Tinieblas [Negros Hábitos]” (1983), por exemplo, a religião tanto é apresentada como “a sublimação do desejo das freiras”, como, “outras vezes, está associada a uma atitude social mais reacionária — como quando a Madre Superior queima os textos da Irmã Rata” (Allinson, 2001, p. 33, tradução livre). Citando Allinson, “onde Almodóvar realmente valoriza a religião é no seu potencial estético” (p. 35, tradução livre), usando por diversas vezes referências da iconografia religiosa:

A iconografia religiosa proporciona uma oportunidade para o ‘kitsch’ à qual Almodóvar não consegue resistir. Que Almodóvar escolha este elemento, entre todos, da religião, diz muito acerca do seu estilo pessoal — uma mistura de iconoclastia e bricolage — e sobre a estética da era pós-moderna, que dilui os significados mais profundos dos objetos nas suas qualidades superficiais. Isto, por outro lado, reflete a ambivalência ideológica de Almodóvar: esvaziar o conteúdo ideológico da religião é, por si só, uma declaração política (Allinson, 2001, p. 36, tradução livre).



^ [FIGURAS 171/172] Nos filmes de Almodóvar é frequente depararmo-nos com elementos de decoração de carácter religioso. Em cima, duas colagens de imagens religiosas para o filme “Kika” (1993).

[3.4]

ESTILO VISUAL — A COR

Um dos sinais mais reconhecíveis da autoria de Almodóvar reside na sua manipulação da *mise-en-scène*. (...) Almodóvar é conhecido pelos seus cenários altamente estilizados, pela sua mistura de *bric-a-brac* com artefactos de alta cultura, juntamente com o seu amor pela *haute couture* [alta costura] (...) Acima de tudo, a sua principal marca é o uso da cor, particularmente vermelhos, que estão extremamente coordenados e combinados, refletidos e refratados em todos os tipos de adereços e vestuários, maquilhagem e decorações (Jordan & Allinson, 2010, pp. 81-82, tradução livre).

Como sabemos, cada realizador tem ao seu dispor um vasto repertório de elementos discursivos/formais e técnicos para criar a sua obra. É a escolha que faz de entre esses elementos e a forma particular como os utiliza que determinará o *estilo* do filme (Lewis, 2014) — que estará dependente tanto das opções estéticas como técnicas, e que podem variar segundo os propósitos da narrativa. A *mise-en-scène* — termo utilizado para significar o controlo do realizador sobre o que aparece na imagem do filme — engloba, portanto, elementos como os cenários, os vestuários, a luz^[33], a cor, o comportamento das personagens, o enquadramento de planos e os movimentos de câmara que, consequentemente, estabelecem aquilo a que chamamos *estilo*. “Um estilo pode estar associado a um tempo e espaço (como o cinema clássico de Hollywood), a um tipo de filme (*western*, por exemplo), ao corpo de trabalho de um realizador (Hitchcock-iano; Fellini-esco), ou pode ser único de um filme individual” (Lewis, 2014, p. 12, tradução livre).

Ora, na análise do corpo de trabalho de Pedro Almodóvar, deparamo-nos com várias características recorrentes e consistentes. Uma delas, como referido anteriormente, tem que ver com as temáticas abordadas. Outra, prende-se com o estilo: o modo como os seus temas e narrativas são representados visualmente — e que, segundo vários autores, revela uma “unidade estilística” (Smith, 2013), “uma estética específica” (Zurian, 2013). Uma vez que são vários os elementos que compõem o estilo visual de uma obra — ou, neste caso, de um *conjunto* de obras —, haveria muito a aprofundar em relação à cinematografia de Almodóvar, como o trabalho de câmara, por exemplo. Contudo, vamos focar-nos essencialmente na importância que a cor assume na obra do realizador.

[33] Apesar de luz e cor serem referidos separadamente e constituírem dois elementos diferentes da *mise-en-scène*, é importante referir que ambas estão intimamente ligadas pois, como sabemos, a luz é um fator influenciador da cor. Sobre a importância da luz num filme, Bordwell e Thompson (2001) afirmam que “muito do impacto de uma imagem vem da manipulação da luz. Em cinema, a luz é mais do que apenas uma iluminação que nos permite ver a ação. As áreas mais claras e mais escuras da imagem ajudam a criar a composição geral de cada cena e guiam a nossa atenção para certos objetos e ações. Uma iluminação mais acentuada pode orientar o nosso olhar para um gesto-chave, enquanto que uma sombra pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que está presente” (p. 164, tradução livre).

Nas páginas anteriores, vimos que o estilo de Almodóvar se foi consolidando ao longo da sua carreira e que os seus primeiros filmes ainda demonstravam alguma falta de experiência e dificuldades técnicas. Sobre “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón [Pepi, Luci, Bom e outras raparigas do grupo]” (1980) e “Laberinto de Pasiones [Labirinto de Paixões]” (1982), Allinson (2001) entende que “na edição, os primeiros filmes revelam uma certa ingenuidade, quando comparados com os trabalhos mais maduros de Almodóvar” (p. 160, tradução livre) e que os dois se “aproximam muito a filmes de um *amador*, de um realizador que ainda está a aprender o seu ofício” (p. 160, tradução livre).

No entanto, na sua obra são visíveis, desde cedo, características que se viriam a revelar duradouras, como a presença de cores vibrantes. Em Almodóvar, as cores são um elemento da *mise-en-scène* e têm uma função narrativa:

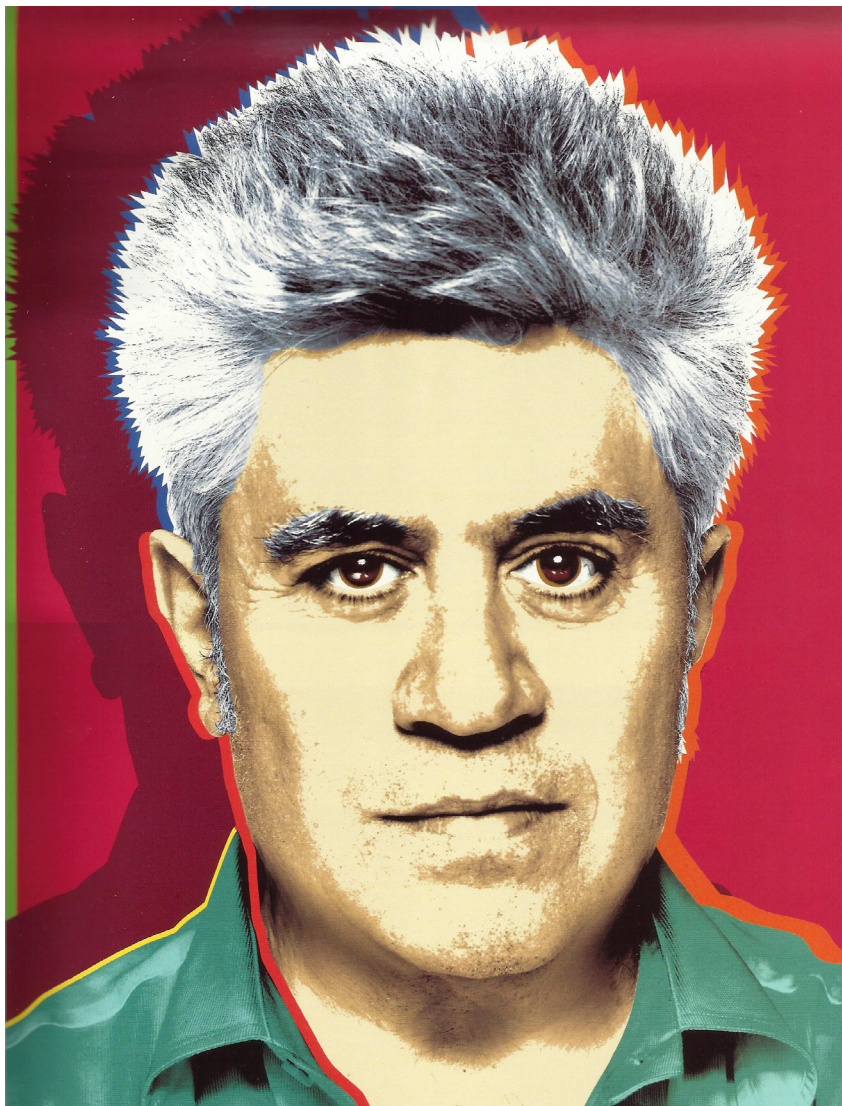
A composição do que aparece na imagem é tão pictórica como cinemática e há diversos casos de *mise-en-scène* que parecem quadros, o que enfatiza a sobreposição da imobilidade à ação. Almodóvar quer que olhem para as imagens assim como quer que sigamos a ação. A *mise-en-scène* é, portanto, mais significativa do que o trabalho de câmara — e a cor é a característica mais saliente da imagem (Allinson, 2001, p. 182, tradução livre).

A par dos temas abordados, também o estilo visual contribuiu para que os filmes de Pedro Almodóvar marcassem uma nova era do cinema espanhol e representassem o ambiente vivido à época em que surgiram. Distanciado do cinema mais contido que se fazia durante a Guerra Civil e o Regime Franquista, Almodóvar desenvolve narrativas em que “desejo” e “liberdade” são valores primordiais, rompe convenções e, para o fazer, recorre a uma linguagem visual, também ela, “nova”: os seus filmes são inundados de cores vibrantes — facto que suscita, por diversas vezes, a evocação do “excesso” como “uma característica distintiva dos filmes de Almodóvar” (Melgosa, 2013, p. 187, tradução livre). Excesso esse que, além de se dever à abundância de cor na sua cinematografia, deve-se também à “demasiada exposição emocional das suas personagens, à generosa atenção dada ao conteúdo sexual implícito nas imagens e nos diálogos, ao extensivo uso de drogas, etc.” (Melgosa, 2013, p. 187, tradução livre).

O uso de cores vibrantes pode começar por ser justificado através de algumas influências provenientes da época de *La Movida*, como a *Pop-Art* ou, mais precisamente, o trabalho de Andy Warhol — “um dos seus primeiros mentores autorais” (D’Lugo & Vernon, 2013, p. 6, tradução livre), que Almodóvar conheceu pessoalmente em Madrid em 1983.



^ [FIGURAS 173/177] A presença de cores vibrantes é uma característica comum nos filmes de Almodóvar. Nas imagens, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, “Kika”, “Tacones lejanos”, “Volver” e “Los abrazos rotos”.



[34] A influência da Pop-Art nos filmes de Almodóvar revela-se através do uso de cores vibrantes, um dos aspetos mais salientes das suas composições cinematográficas, mas a referência ao movimento artístico torna-se ainda mais evidente nos elementos gráficos desenvolvidos quer para integrar os filmes, quer para os promover. Os cartazes de "¡Átame!" e "Los abrazos rotos", de autoria de Juan Gatti, e elementos como os presentes nesta página são exemplos disso.



A *Pop-Art* — movimento artístico, que procurava a massificação da cultura popular capitalista, a valorização dos objetos de consumo, e caracterizada pela produção em massa e pelas cores intensas — é tida como um marco de transição da modernidade para a pós-modernidade na cultura ocidental e teve, em Espanha, um papel influenciador — desde os movimentos culturais *underground* dos anos 60 até à *Movida* dos anos 70/80 (Allinson, 2001)^[34].

A subtilidade no uso da cor nunca foi um atributo no trabalho de Pedro Almodóvar. Muito pelo contrário. À frequentemente citada influência de Hollywood, e especialmente dos melodramas *sirkianos* [de Douglas Sirk], podemos adicionar a *Pop-Art* para compreender o modo como a sua convergência no cinema de Almodóvar resultou numa paleta de cores brilhantes, uma das suas características mais distinguíveis (Sanderson, 2013, p. 473, tradução livre).

^ [FIGURAS 178/180] Um retrato de Almodóvar para a promoção do filme "Los abrazos rotos" (à esquerda) e uma ilustração que integra o mesmo filme (em cima) — desenvolvidos por Juan Gatti —, e uma colagem com figuras religiosas para o filme "¡Átame!", feita por Almodóvar (em baixo). Os três elementos gráficos remetem para a Pop-Art, uma das influências do realizador.



Relativo, também, a esta procura pela estética das massas, o *Kitsch* é várias vezes referido como uma influência e uma presença nas obras de Almodóvar — sobretudo nos cenários, em que se evidencia a multiplicidade de referências culturais e de estilos, podendo encontrar-se no mesmo espaço peças clássicas, barrocas ou até ícones do design mais contemporâneo. Esta presença de diversos elementos de diferentes origens é outro aspeto que contribui para o referido “excesso” e, possivelmente, para a abundância de cores. Contudo, Allinson (2001) argumenta que

(...) um dos equívocos mais frequentemente proferidos sobre Almodóvar é que todos os seus filmes são *kitsch*. *Kitsch* — a recuperação de uma estética pretensiosa e de mau gosto — pode ter benefícios numa sociedade referencial pós-punk e pós-moderna, mas exemplos do *kitsch* nos filmes de Almodóvar representam elementos isolados — mais do que um modo estético consistente. Mais frequentemente, o *kitsch* define um espaço concreto (...) ou uma personagem (p. 176, tradução livre).

Além destas influências, válidas para a compreensão do uso da cor, há ainda outra justificação para a preferência de Almodóvar por cores fortes, que se relaciona com o seu passado e o do seu país.

A predileção de Almodóvar por composições brilhantes e coloridas opera como uma experiência compensatória para os espanhóis da sua geração que foram privados da visão idílica da vida em Technicolor devido ao subdesenvolvimento e à pobreza que caracterizaram o longo período da ditadura franquista (Dapena, 2013, p. 513, tradução livre).

Aliás, não são apenas críticos ou teóricos que afirmam denotar-se, através das cores nos filmes do realizador, uma reação ao passado. Numa entrevista com Frédéric Strauss (2001), quando questionado sobre a escolha que faz das cores, Almodóvar elabora uma reflexão:

Para mim, é uma reação contra aquilo a que estava acostumado na minha aldeia. A cultura espanhola é muito barroca, mas La Mancha é de uma austeridade tremenda. A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade das minhas origens. (...). Nasci em La Mancha mas também é verdade que me formei nos anos 60, com a eclosão do Pop. (...). Estou a tentar racionalizar algo que talvez não seja mais do que uma tendência natural de utilizar as cores. É típico do meu carácter e das minhas personagens, que são muito barrocas nos seus comportamentos — e a explosão de cores acompanha bem a composição dramática (Almodóvar como citado em Strauss, 2001, pp. 79-80, tradução livre).

< [FIGURAS 181/182] O “excesso”, para o qual a estética Kitsch por vezes contribui, é referido por alguns autores como uma característica distintiva dos filmes de Almodóvar. Na página ao lado, podemos ver dois exemplos de cenas em que a “acumulação”, a multiplicidade de referências culturais e de estilos, cores, etc, estão presentes: “Kika” (em cima) e “Volver” (em baixo).

“O vermelho é uma escolha instintiva para mim. Claro que gosto muito dessa cor, mas suponho que a uso porque traz intensidade para a cena em que é colocada. É uma cor muito expressiva e, em Espanha, o vermelho representa a vida, o fogo, a morte, o sangue, a paixão e tudo o que é carnal. De um ponto de vista técnico, quando se filma uma cena noturna, o vermelho vai atribuir-lhe brilho: é por isso que, normalmente, ponho um toque dessa cor nas personagens – um colar, uma camisola, etc. Aliás, é também por isso que todos os carros nos meus filmes são vermelhos. Se pusermos um carro vermelho numa paisagem campestre, o vermelho realça as cores naturais.”

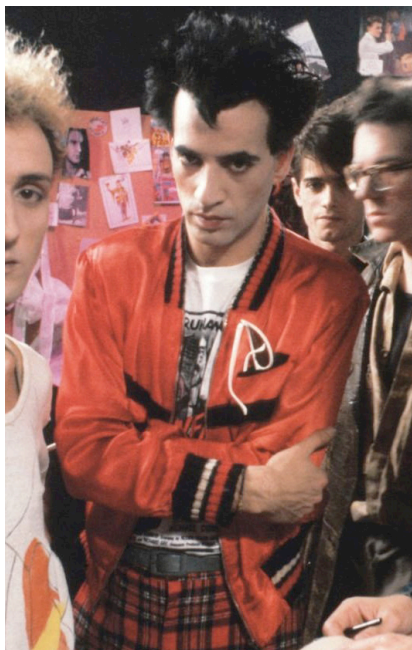
^ [Pedro Almodóvar, como citado em Cline, 2006, tradução livre]

PREFERÊNCIA PELO VERMELHO

Apesar de Almodóvar recorrer a uma variedade de cores, não podemos deixar de notar uma preferência pelo vermelho, que predomina num grande número de cenas: “o vermelho é, claramente, a cor preferida de Almodóvar e, indubitavelmente, a cor dominante em todos os seus filmes. (...) um toque de vermelho na roupa das personagens ou nos objetos da decoração é um dos motivos visuais mais comuns dos seus filmes” (Allinson, 2001, p. 182, tradução livre). De facto, no vestuário das suas personagens — por exemplo — esta cor não passa despercebida: seja em todo o conjunto ou apenas num pormenor, todas as personagens principais (e a maioria das secundárias) vestem, em pelo menos um momento do filme, vermelho.

A cor vermelha está presente em todos os meus filmes, que já em si são bastante coloridos. Independentemente das diferenças culturais, é uma cor muito significativa. Na cultura espanhola é a cor da paixão, do sangue, do fogo. Na cultura chinesa, é a cor dos condenados à morte — e a verdade é que todos nós estamos condenados a morrer. O vermelho é a cor da humanidade (Almodóvar como citado em Strauss, 2001, p. 80, tradução livre).

Esta característica tem proporcionado o interesse de alguns teóricos, como o já anteriormente citado Rennett (2012), que se dedicou ao uso do vermelho nos filmes de Almodóvar, evidenciando “a intersecção entre a cor e os temas como marca autoral de Almodóvar” (p. 89). O teórico argumenta que, ao longo da sua carreira, este realizador tem feito do vermelho o aspeto mais central e predominante da *mise-en-scène* dos seus filmes, com uma simbologia constante e com o objetivo de expressar os seus temas mais recorrentes: desejo, morte e religião. Rennett expõe os três temas individualmente e enumera, acompanhado de alguns exemplos, as várias situações típicas em que esta cor é utilizada.





< **[FIGURAS 183/192]** Em todos os filmes de Almodóvar, as personagens principais (e/ou secundárias) usam vermelho numa peça do vestuário, pelo menos uma vez. Da esquerda para a direita, "Pepi, Luci, Bom" (1980), "Laberinto de pasiones" (1982), "Entre tinieblas" (1983), "Que he hecho yo para merecer esto" (1984), "Matador" (1986), "La ley del deseo" (1987), "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (1988), "Átame!" (1990), "Tacones lejanos" (1991), "Kika" (1993).





Dentro do tema “desejo”, o vermelho representa as personagens apaixonadas, funciona como ponto de atração, sexualiza as pessoas alvo de desejo **[FIG.202/203]** e, ainda, expressa o amor entre membros de uma família — como sucede em “Volver” e em “Todo Sobre Mi Madre”, por exemplo **[FIG.204/205]**. No que diz respeito a “morte” — e esclarecendo que, muitas vezes, a morte advém de “triângulos amorosos que as personagens resolvem através da violência” (p. 77, tradução livre) —, o vermelho representa quer o sexo, quer a violência: “o vermelho não só simboliza a paixão sentida por certas personagens, como também a vingança violenta, os assassinatos e os suicídios que ocorrem quando esse amor ainda fervilha e não pode ser correspondido” **[FIG.206/207]** (p. 78, tradução livre). Em relação ao terceiro tema — “religião” —, Almodóvar “foca-se na comparação entre as suas personagens e figuras religiosas através de iconografia vermelha ou usa o vermelho para descrever eventos miraculosos do quotidiano, tais como as ligações visuais entre Yolanda e Jesus em ‘Negros Habitos’, ou o suicídio redentor de Antonio em ‘La Ley del Deseo’ (...)” (p. 84). É também curioso constatar que a presença do vermelho nos filmes de Pedro Almodóvar é por vezes demonstrada de modo mais subjetivo, através dos nomes das personagens — como o caso de Huma Rojo e Rosa (“Todo Sobre Mi Madre”).

< **[FIGURAS 193/201]** Na continuação das duas páginas anteriores, o vermelho no vestuário das personagens de Almodóvar: “La flor de mi secreto” (1995), “Carne tremula” (1997), “Todo sobre mi madre” (1999), “Hable con ella” (2001), “La mala educación” (2004), “Volver” (2006), “Los abrazos rotos” (2009), “La piel que habito” (2011) e “Los amantes pasajeros” (2013).



< **[FIGURAS 202/203]** O vermelho associado ao “desejo” em “Hable con ella” e “Todo sobre mi madre”: esta cor é também utilizada por Almodóvar para “atrair os outros, atuando como um íman para o desejo e sexualizando as pessoas associadas a esse sentimento” (Rennett, 2012, p. 72, tradução livre).



< **[FIGURAS 204/205]** O vermelho associado à “família”, em “Volver” e “Todo sobre mi madre”.



< **[FIGURAS 206/207]** O vermelho associado à “morte”, em “Volver” e “La piel que habito”.



Por fim, é frequente depararmo-nos, nos filmes de Almodóvar, com o contraste entre as cores vermelho e azul. Em “Hable Con Ella”, por exemplo, podemos assistir a esse contraste, presente sobretudo nas roupas das personagens. Benigno, o enfermeiro encarregue de cuidar de Alicia (em estado de coma) — e por quem está apaixonado —, veste o uniforme de trabalho azul, “representando a passividade e a segurança da equipa da clínica. Todavia, Benigno usa uma toalha vermelha para secar o corpo nu de Alicia depois de tomar banho. A toalha é o único vestígio de vermelho que aparece na imagem, entre as suas pernas e peito. (...). A cor adiciona uma tensão sexual à cena, já em si sugestiva, conforme o vermelho libidinoso se vai sobrepondo ao catártico azul que se vê em toda a clínica” (Rennett, 2012, pp. 70-71, tradução livre)^[FIG.208/211]. No entanto, é em “Todo Sobre Mi Madre” que a associação destas cores é mais evidente^[35]:

^ **[FIGURAS 208/211]** Cena de "Hable con ella" em que é nítido o contraste entre o vermelho e o azul.

> **[FIGURAS 212/219]** Algumas cenas de "Todo sobre mi madre" em que se observa o contraste entre as cores vermelho e azul.

[35] Será curioso notar que o contraste entre o vermelho e o azul presente em "Hable con ella" e "Todo sobre mi madre" é evidenciado, também, nos respetivos cartazes promocionais, criados por Juan Gatti (ver figuras 144 e 145, nas páginas 120 e 121).

Em *Todo Sobre Mi Madre*, o omnipresente vermelho de Almodóvar é complementado por uma rica variedade de azuis. Os títulos são vermelhos e azuis; Manuela usa um casaco vermelho em frente do cartaz do teatro (também predominantemente vermelho); Huma usa um xaile vermelho (que combina com o seu cabelo vermelho); (...) o quarto de Esteban é decorado em tons de vermelho. Mas esses vermelhos (com as conotações habituais ao calor, sangue, paixão e desejo) contrastam com os azuis que sinalizam a produção teatral de *Um Elétrico Chamado Desejo*. O fundo azul minimalista atrás de Nina (quando interpreta Stella) com o seu bebé é o azul mais forte alguma vez visto num filme de Almodóvar (Allinson, 2001, p. 184, tradução livre)^[FIG.212/219].



Após termos constatado que a análise da cor no cinema implica a existência de um contexto, debruçámo-nos sobre o nosso caso de estudo: a filmografia de Pedro Almodóvar. Para abordar este tópico, recorremos à “política dos autores” como método interpretativo — enunciado por Aumont e Marie (2008). Se o objetivo é entender melhor os filmes e os elementos que os compõem, é necessário conhecer o contexto histórico e cultural do realizador, assim como as suas motivações e influências, para a compreensão da sua “visão do mundo”.

Partindo deste mote e da justificação acerca da pertinência da sua aplicação a Almodóvar, começámos por estabelecer uma contextualização histórica, social, cultural e política de Espanha — país de origem do autor e fulcral para o entendimento da sua obra. Ainda que a infância e juventude de Pedro Almodóvar se enquadrem no período ditatorial franquista, considerámos relevante dedicar algum espaço ao que o precedeu: a guerra civil espanhola. Estes dois momentos — que, na sua totalidade, equivalem a quatro décadas da história espanhola — são caracterizados pela ditadura, pela repressão, pelo medo e pelo empobrecimento, a todos os níveis, do país. Em 1975, com o fim do Regime Franquista, surge então um novo período de liberdade em Espanha — La Movida — que se traduziu nas mais variadas vertentes: sexual, política, cultural, ideológica, etc. É neste contexto de transição que surgem as primeiras longas-metragens de Pedro Almodóvar: arrojadas, satíricas e transgressivas, capturam o espírito e o ambiente que se vivia na época, tornando-se o “emblema da Espanha pós-franquista” (Jordan & Allinson, 2010, p. 28, tradução livre). Os seus filmes denotam a vontade geral dos espanhóis de romper com o passado: “desejo” e “liberdade” são valores centrais, questionam-se estereótipos e é dada visibilidade ao que, até então, era ignorado ou oprimido. Nas palavras de Allinson (2001),

(...) os mitos culturais e os estereótipos de grandes paixões, fervor religioso, obsessão com a morte e machismo ainda estão presentes na imagem, mas estão descentrados. Os marginais (punks, travestis, transsexuais, homossexuais, toxicodependentes, criminosos) tornam-se tendência, o ‘pathos’ torna-se comédia, a herança musical antiquada é reclamada e as subculturas minoritárias tornam-se dominantes, produtos vencedores de Oscar (p. 215, tradução livre).

Ao longo da carreira do realizador, observa-se uma clara evolução técnica assim como uma crescente maturidade — tanto no que diz respeito às abordagens temáticas como à consolidação do estilo visual dos seus filmes. Contudo, apesar dessa evolução, não se deixa de verificar uma consistência e uma continuidade a nível temático e visual — confirmando a marca autoral de Almodóvar.

Embora as memórias do período franquista e/ou da Guerra Civil sejam praticamente inexistentes, os seus filmes são representativos da identidade nacional espanhola, retratando temas como o género, a sexualidade, a família, o desejo, a morte e a religião, à luz de uma sociedade contemporânea que pretende olhar para o futuro. Do mesmo modo, também a representação visual desses temas é bastante característica, sendo que um dos aspetos mais reconhecíveis da *mise-en-scène* é o uso da cor — com especial destaque para a predominância e consistência simbólica do vermelho (Allinson, Rennett). No panorama do cinema espanhol, vimos também que os filmes de Almodóvar vieram, de certo modo, revolucionar o que até então, se fazia: não só as suas abordagens temáticas e visual são diferentes como também atingiram um alcance internacional nunca antes visto.

Ao longo deste capítulo reforçámos a ideia de que, em Almodóvar, a cor é mais do que um elemento estético, desempenhando um papel na narrativa e constituindo uma marca de autoria. Fizemos referência às suas influências e motivações para tais opções cromáticas, comprovando que a cor é, em si, uma forma de comunicar ideias e transmitir opiniões. Para demonstrar isso além de uma leitura textual, procurámos fazê-lo também através das imagens selecionadas para ilustrar este capítulo. Assim, enfatizamos a presença de cores vibrantes na grande maioria dos filmes de Almodóvar, em contraste com a “austeridade das suas origens” (Almodóvar como citado em Strauss, 2001, p. 78, tradução livre).

[II]

DESENVOLVIMENTO DE PROJETO

INTRODUÇÃO

A investigação que temos vindo a desenvolver ao longo destas páginas assenta na premissa “stay in the same place and dig deeper” (Howard, 2013, p. 13) — abordar e refletir sobre determinado assunto partindo do geral para o particular. Começámos por incidir sobre a importância que a cor pode adquirir no contexto da comunicação visual, dando posteriormente relevância ao seu uso no cinema e, por fim, na filmografia de Pedro Almodóvar. Posto isto, interessa-nos agora explorar métodos de comunicação visual, através de experimentações gráficas, que nos permitam representar o uso da cor nas longas-metragens de Almodóvar e sugerir o design gráfico como ferramenta de apoio à análise fílmica.

Nesse sentido, e de acordo com a metodologia previamente estabelecida, iremos primeiramente proceder ao reconhecimento da nossa área de ação. Iniciaremos este capítulo, então, com a apresentação da recolha de projetos relacionados com o nosso tema, refletindo sobre as suas vantagens e desvantagens. Deste modo, a identificação e a análise de projetos já desenvolvidos, no contexto do nosso objetivo, será crucial como ponto de partida para o desenvolvimento de experiências de representação da cor nos filmes.

Concluída esta primeira fase, faremos uma breve abordagem sobre alguns aspetos relacionados com o design de informação. O objetivo será enquadrar esta vertente mais prática da nossa dissertação, assim como indicar a pertinência da representação visual de informação neste contexto. Enunciar alguns aspetos importantes desta área poderá ser útil, também, para a justificação e desenvolvimento das nossas experiências.

Por fim, reunidas todas estas informações, vamos expor o processo de desenvolvimento das nossas experiências e os resultados obtidos. Antes de avançar, será importante realçar que se tratam de “experiências” — exercícios gráficos que pretendem propor uma reflexão em torno do uso da cor nos filmes (tomando o caso de Pedro Almodóvar como exemplo) e não constituir uma resposta ou um fim em si mesmos. O objetivo maior será, então — depois de tudo o que temos vindo a abordar a um nível mais teórico e agora com o contributo mais prático do design gráfico —, despertar a atenção do leitor/observador e fazê-lo refletir sobre o papel preponderante da cor na transmissão de mensagens, ideias e valores culturais.

[2]

ANÁLISE DE PROJETOS JÁ DESENVOLVIDOS

[2.1]

PERTINÊNCIA DA ANÁLISE

É importante que o designer compreenda a gama de linguagens visuais e textuais já existentes no contexto em que o seu projeto vai figurar. Todos os públicos têm expectativas quando interrogam e interagem com mensagens visuais — o objetivo do design inovador é relacionar-se com essas formas já familiares, e estender a sua linguagem visual de modos diferentes e apelativos. Dito de outro modo, isto quer dizer que a forma da linguagem visual carrega em si mesma um significado, antes até de começarmos a analisar o conteúdo da mensagem propriamente dita (Noble & Bestley, 2005, p. 94, tradução livre).

Como constatámos no capítulo “A cor no cinema”, a bibliografia relacionada com o tema é ainda bastante reduzida — à exceção daquela que dá primazia a questões como a história e estudo de técnicas e processos (Technicolor, por exemplo), ou o restauro e arquivo da cor no filme. Contudo, de um ponto de vista mais prático, têm sido desenvolvidos vários projetos — de carácter essencialmente gráfico — através dos quais é possível perceber a importância dos diversos elementos fílmicos (entre eles a cor), assim como a curiosidade e o interesse que este tema pode suscitar.

De facto, a origem destes projetos não reside na mais comum aceção do designer como solucionador de problemas nem sequer na resposta a um pedido/encomenda de um possível cliente. Pelo contrário, partem do interesse pessoal de cada um dos designers ou entusiastas que os desenvolveu — partilhando, todos eles, o objetivo de atribuir novas leituras ao(s) filme(s) através do design: “o foco do designer pode estar na transmissão das suas próprias ideias e mensagens, sem a necessidade de um cliente ou comissário mas, ainda assim, mantendo-se concentrado na eficácia da comunicação com a audiência” (Noble & Bestley, 2005, pp. 42, tradução livre). Assim, a maioria destes projetos não procura obter uma resposta ou uma verdade em si mesmos, mas antes promover a reflexão — e, quem sabe, levantar mais questões — em torno do tema.

O design gráfico contemporâneo nem sempre está relacionado com a solução de problemas ou com a resposta a um pedido de um cliente. A exploração de um tema que interesse ao designer, e a resposta gráfica para esse tema que possa enfatizar e ajudar a descrever novas linguagens visuais aplicáveis a outras soluções gráficas, é uma parte essencial da pesquisa. Consequentemente, isto faz da própria metodologia uma componente central do processo de design.

O teste e o desenvolvimento de um vocabulário visual relevante para um contexto específico podem, então, evoluir a fim de resolver uma série de problemas dentro desse mesmo contexto (Noble & Bestley, 2005, pp. 99-100, tradução livre).

Como parte da nossa investigação, incorremos então numa pesquisa — paralela à teórica — cujo objetivo foi a identificação de projetos já desenvolvidos que, de alguma forma, representassem o uso da cor nos filmes. Esta pesquisa seria útil não só para o reconhecimento daquilo que já tem sido feito no âmbito da nossa área de investigação, como também para a indicação de possíveis caminhos a seguir nas nossas experiências gráficas. Aliás, segundo Noble e Bestley (2005), “o conhecimento do material existente com o qual a nossa mensagem vai competir, é crucial para o desenvolvimento de uma solução de design bem-sucedida” (p. 112, tradução livre). Além disso, sendo o presente documento uma investigação, a pesquisa — teórica e visual — tem sido a atividade central e definidora do nosso trabalho, constituindo a fundamentação da nossa reflexão, bem como “a base do processo da nossa comunicação visual” (Noble & Bestley, 2005, p. 144, tradução livre).

Por questões de viabilidade, optámos por estabelecer um prazo para a concretização dessa pesquisa: a recolha de projetos decorreu na primeira semana de abril de 2015 e deu-se como concluída ao atingir uma amostra significativa de diferentes abordagens do tema. Tendo reunidos os projetos resultantes dessa pesquisa, e depois de uma observação mais atenta — quer do conjunto quer de cada um isoladamente —, optámos por separá-los em quatro grupos de categorização: “frames isolados”, “vídeo”, “filme como um todo” e “tridimensional”. Esta divisão não só permite que a organização dos projetos seja facilitada, como também nos dá a possibilidade de os entender num conjunto mais fechado e, assim, estabelecer comparações e retirar conclusões mais diretamente. Convém ainda salientar que não pretendemos sugerir qualquer tipo de hierarquia entre os grupos, nem dar mais importância a uns projetos em detrimento de outros. Deste modo, começaremos por aqueles que, não deixando de se debruçar sobre os filmes, se dedicam apenas a imagens isoladas (“paleta-cromática”), seguindo para os que desenvolvem exercícios em vídeo (“vídeo”) e, posteriormente, para aqueles que entendem o filme como um todo (“sequência cromática”). Por fim, terminaremos com um projeto que, pelo seu carácter tridimensional e por analisar uma única cor numa cena específica, não se enquadra em nenhuma das secções anteriores.

Nas páginas que se seguem, procederemos, então, à apresentação dos resultados dessa pesquisa, indicando os aspetos que, a nosso ver, constituem as suas vantagens e desvantagens relativamente à representação visual da cor nos filmes. Será ainda importante referir que parte dessas experiências tem cariz digital — algumas delas são, aliás, experiências animadas — pelo que sugerimos que a leitura das próximas páginas, quando se der o caso, seja acompanhada pela visita ao *website* indicado.

[2.2]

FRAMES ISOLADOS

Desta primeira secção constam dois projetos — os *tumblr* *Wes Anderson Palettes* e *Movies in Color* — que se dedicam à representação gráfica da cor em imagens isoladas de vários filmes.

[36] WES ANDERSON PALETTES

Present & Correct (desde 2014)

<http://wesandersonpalettes.tumblr.com/>

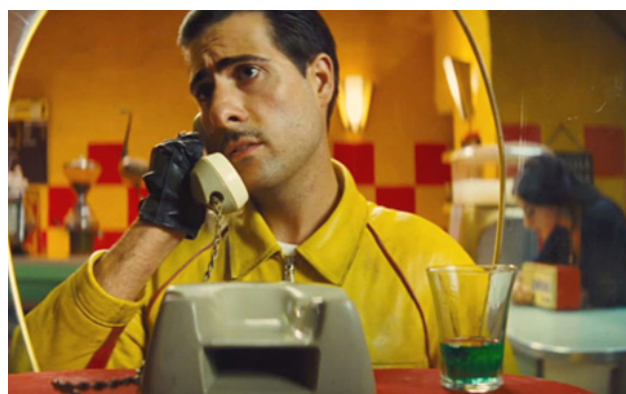
Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, um dos aspetos mais reconhecíveis do trabalho do realizador Wes Anderson é o uso da cor — alternando entre tons pastéis, que atribuem aos filmes um carácter nostálgico, e tons mais saturados, que incitam à imaginação e à fantasia. Feito “por diversão” — como se pode ler na descrição do *tumblr* —, **Wes Anderson Palettes**^[36] tem como objetivo capturar esses tons, apresentando diferentes paletas-cromáticas apelativas a partir da obra do realizador. Tratando-se de um *tumblr*, são feitas publicações com alguma regularidade desde março de 2014, que se estruturam da seguinte forma: uma imagem isolada de um filme, qualquer, de Wes Anderson, acompanhada por (entre quatro a seis) círculos de cores retiradas desse mesmo frame.

[37] MOVIES IN COLOR

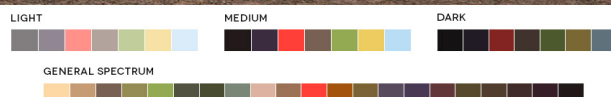
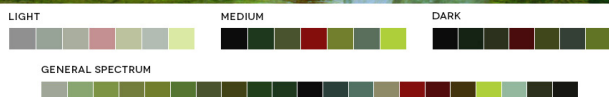
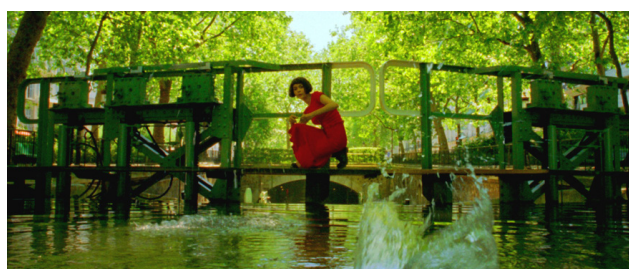
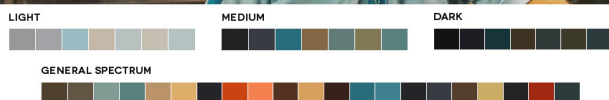
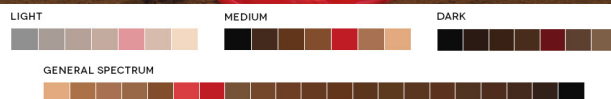
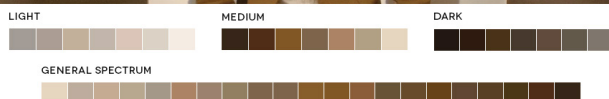
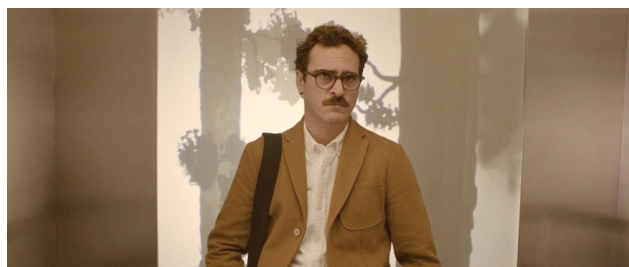
Roxy Radulescu (desde 2013)

<http://moviesincolor.com/>

Por sua vez, **Movies in Color**^[37] — igualmente um *tumblr* em constante desenvolvimento — foca-se, ao contrário do projeto anterior, numa amostra de várias imagens de diferentes realizadores. Todas as imagens são acompanhadas pela paleta cromática correspondente, organizada em “luz”, “luz-média”, “escuridão” e “espectro geral”. Segundo o que pudemos apurar no menu “about” do *tumblr*, as imagens selecionadas para o projeto devem apresentar uma “composição interessante e riqueza de cores”. Posteriormente, a designer Roxy Radulescu (autora do projeto) recorre à ajuda de um gerador de cor para obter uma gama de tons da imagem em questão. No seu entender, *Movies in Color* “não tem apenas uma intenção estética, mas também educacional, demonstrando a relação entre cor, cinematografia, cenografia e design de produção. É, sobretudo, um estudo da cor nos filmes, mas tem outras aplicações. Um dos objetivos é fornecer paletas cromáticas passíveis de serem utilizadas em pinturas, filmes, peças de design gráfico, etc.” (Radulescu, tradução livre).



^ [FIGURAS 220/223] Wes Anderson
 Palettes, Present & Correct (desde 2014).
 Nestes exemplos, podemos ver frames,
 e a respetiva paleta cromática, de "The
 Grand Budapest Hotel" (2014), "Moonrise
 Kingdom" (2012), "The Life Aquatic with
 Steve Zissou" (2004) e "Castello Caval-
 canti" (2013).



^ [FIGURAS 224/229] Movies in Color, Roxy Radulescu (desde 2013). Nestes exemplos, podemos ver frames, e a respetiva paleta cromática, de "Her" (Spike Jonze, 2014), "Pina" (Wim Wenders, 2011), "The Life Aquatic with Steve Zissou" (Wes Anderson, 2004), "Hable Con Ella" (Pedro Almodóvar, 2001), "Amélie" (Jean-Pierre Jeunet, 2001) e "Toy Story" (Pixar, 1996).

Apesar de *Wes Anderson Palettes* e *Movies in Color* não considerarem o filme como um todo, mas apenas ínfimas partes — o *frame* — não deixam de ser exemplos válidos para a nossa amostragem de projetos relacionados com a cor no filme. Mesmo que seja a partir de uma imagem isolada, ambos chamam a atenção para o uso da cor nos filmes, representando os tons proeminentes da imagem em questão.

Relativamente a *Wes Anderson Palettes* — aquele que, dos dois, talvez mais diretamente se relacione com o nosso projeto, na medida em que se dedica exclusivamente a um realizador — conseguimos, através da visualização das suas publicações, identificar a predominância de tons pastel, denotar uma consistência de escolha cromática, assim como ficamos com a ideia do tratamento cuidado da cor e da composição nos filmes do realizador. Porém, se quisermos fazer uma análise mais aprofundada sobre o uso da cor na filmografia de Wes Anderson, este projeto revela-se limitativo. No fundo, apenas nos resume uma imagem em cerca de 5 círculos de cor — sem dar a conhecer o critério de seleção. Ora, tratando um único frame, não é possível entender a cor como um elemento narrativo ou perceber o modo como a cor é utilizada ao longo do filme a que corresponde. Torna-se, então, mais interessante observar o conjunto das publicações (que nos permite estabelecer uma comparação e relacionar as imagens e os tons de cada uma), do que cada imagem individualmente: ao pô-las lado a lado, poderíamos ficar com uma ideia sobre, por exemplo, as cores mais frequentes ou mais raras. Assim, *Wes Anderson Palettes* é um projeto que aponta paletas cromáticas apelativas a partir de algumas imagens dos filmes do realizador e se preocupa mais em obter uma composição equilibrada para demonstrar a harmonia das cores nas imagens que examina, do que em estudar, de facto, o uso da cor na filmografia deste autor.

Por sua vez, *Movies in Color* abrange vários tipos de filmes e mais do que um realizador — não abordando, portanto, a cor como elemento narrativo ou sequencial. Apesar da clara “intenção educacional” da autora — em realçar a relação da cor com os filmes e elaborar um “estudo sobre a cor nos filmes” —, o resultado mais evidente, a nosso ver, é a sugestão de uma paleta cromática interessante a partir de uma determinada imagem. Contudo, comparativamente com *Wes Anderson Palettes*, é um projeto mais completo pois, apresentando grupos de seleção de cor — “light”, “medium”, “dark” e “general spectrum” — revela a existência de um critério mais específico do que puramente estético. Para progredir no objetivo de elaborar um “estudo sobre a cor nos filmes”, o tipo de abordagem observado em *Movies in Color* poderia ser mais proveitoso se fosse aplicado a uma série de imagens do mesmo filme, de modo a evidenciar ligações ou dissonâncias entre as várias paletas cromáticas obtidas. Sendo assim, podemos dizer que este projeto indica um possível modo de como o design pode contribuir para a análise fílmica.

[2.3]

VÍDEO

Na categoria “vídeo” apresentamos três projetos de vídeo desenvolvidos pelo designer Rishi Kaneria, que se tem interessado pela exploração da “cor como forma de comunicação não verbal”. O primeiro vídeo produzido por Kaneria nesse âmbito, **Red: A Kubrick Supercut**^[38] (2014), apresenta uma seleção de excertos de filmes de Stanley Kubrick em que o vermelho ocupa um papel central. É sua intenção demonstrar que esta cor é um elemento narrativo e recorrente nos filmes do realizador.

[38] RED: A KUBRICK SUPERCUT

Rishi Kaneria (2014)

<https://vimeo.com/112129153>

**[39] RED & YELLOW:
A WES ANDERSON SUPERCUT**

Rishi Kaneria (2015)

<https://vimeo.com/120325993>

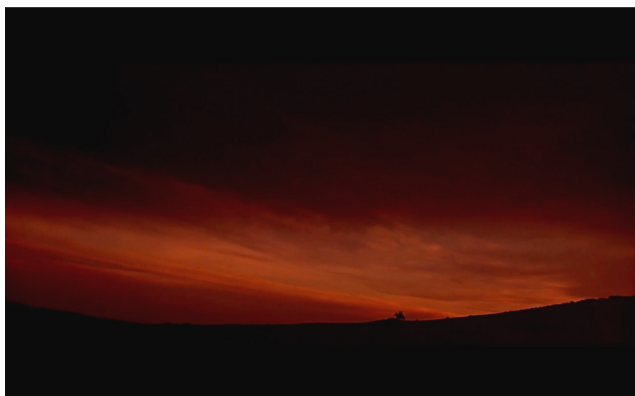
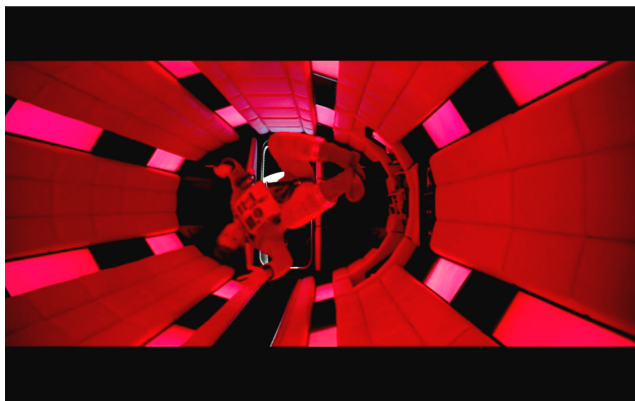
Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut^[39] (2015), por sua vez, procura refletir sobre o uso da cor na filmografia de Wes Anderson. Tal como no projeto anterior, é nítido o objetivo do vídeo: demonstrar a presença recorrente do vermelho e do amarelo nos filmes do realizador. Através de vários excertos de filmes, Rishi Kaneria divide o ecrã em dois, permitindo um balanço equilibrado das duas cores: do lado esquerdo predomina o vermelho, do lado direito, o amarelo. Estrategicamente ou não, esta divisão pode ser também uma referência ao facto de o realizador recorrer inúmeras vezes ao alinhamento centrado da composição dos seus filmes.

[40] ROYGBIV: A PIXAR SUPERCUT

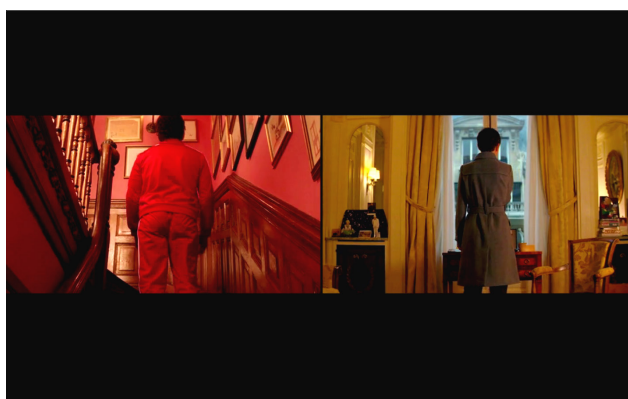
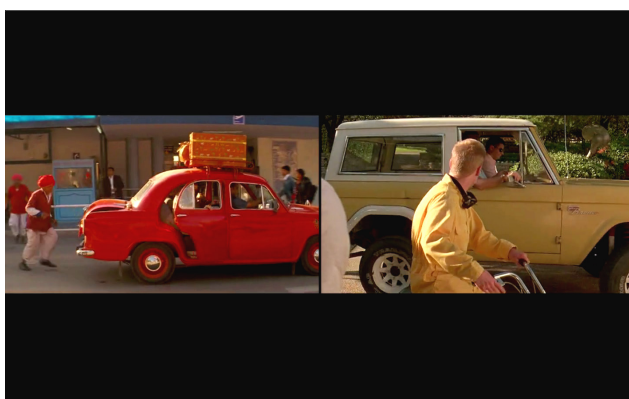
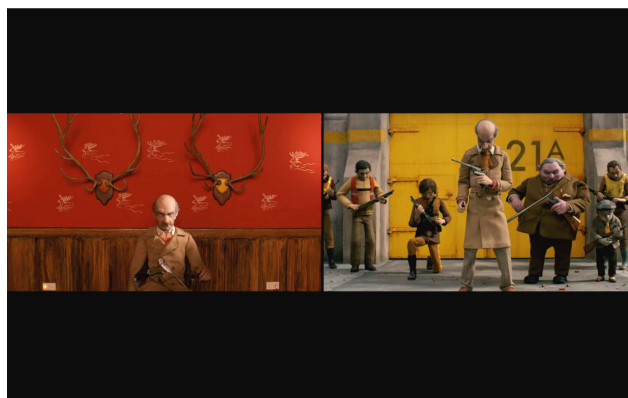
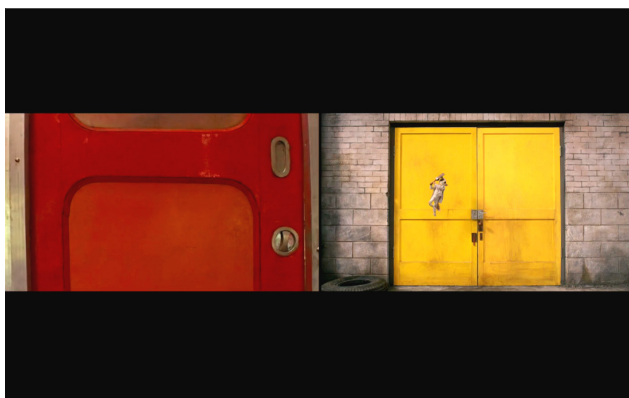
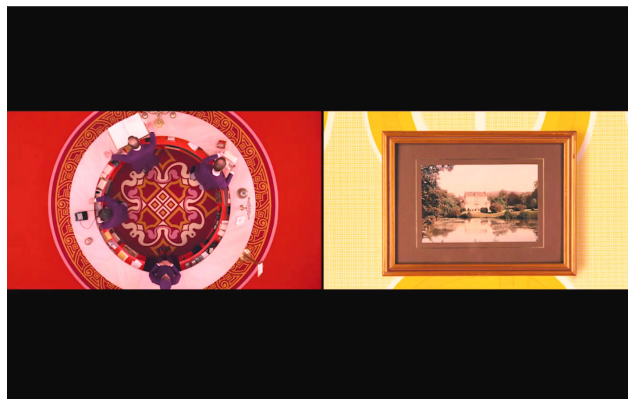
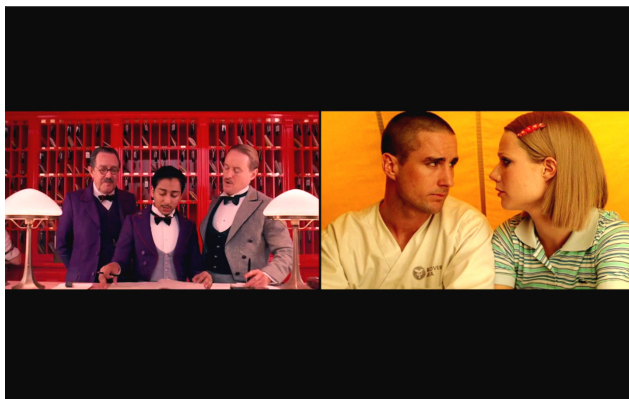
Rishi Kaneria (2015)

<https://vimeo.com/105089367>

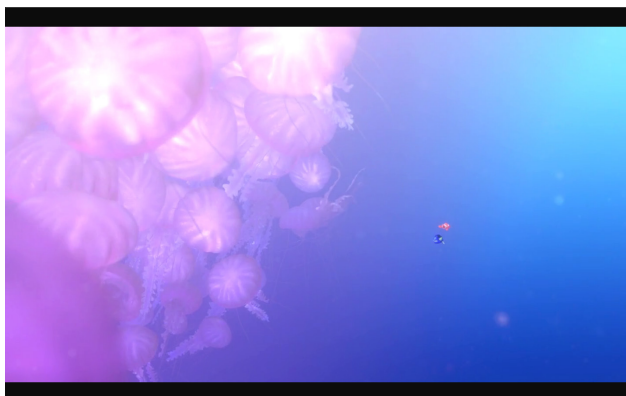
Por fim, ao longo do vídeo **ROYGBIV: A Pixar Supercut**^[40] (2015) podemos assistir a vários excertos de diferentes filmes da Pixar organizados pela predominância tonal, segundo a ordem que o próprio título indica: Red (vermelho), Orange (cor de laranja), Yellow (amarelo), Green (verde), Blue (azul), Indigo, Violet (violeta).



^ [FIGURAS 230/235] Alguns frames do projeto de vídeo Red: A Kubrick Supercut, de Rishi Kaneria (2014).



^ [FIGURAS 236/241] Alguns frames do projeto de vídeo Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut, de Rishi Kaneria (2015).



^ [FIGURAS 242/247] Alguns frames do projeto de vídeo ROYGBIV: A Pixar Supercut, de Rishi Kaneria (2015).

O objetivo dos três projetos integrados nesta secção acaba por ser bastante semelhante: demonstrar a predominância de determinados tons na filmografia de um dado autor. Pela montagem e edição cuidadas de vários excertos das obras em questão, os três vídeos constituem experiências visuais apelativas, prendendo-nos ao ecrã — atentos ao que vemos.

Talvez o facto de serem projetos de vídeo — e isso fazer com que se aproximem mais diretamente dos próprios filmes do que os projetos gráficos estáticos —, também contribua para que fiquemos mais despertos para a questão do uso da cor no cinema. Neste sentido, os três vídeos acabam por ser mais do que apenas “experiências visuais” impactantes: ao focarem a cor como o aspeto central a ter em atenção, os vídeos conseguem fazer com que o espetador olhe para o uso da cor nos filmes de uma forma mais crítica, fazendo-o refletir sobre o poder narrativo desse elemento. Podemos, então, considerar que Rishi Kaneria alcança o objetivo pretendido com estes projetos: promover uma reflexão sobre “(...) a cor como forma não verbal de comunicação. A cor tem em nós um efeito psicológico poderoso, o que faz dela a ferramenta perfeita para atribuir subtextos ao filme, assim como suportar um determinado tema ou criar atmosferas” (Kaneria, 2015).

Esta ideia de “criar atmosferas” está presente nos três projetos e, observando-os coletivamente, conseguimos apontar duas formas distintas de como tal pode acontecer: através de uma mesma cor ou através de várias. Sobretudo em *Red: A Kubrick Supercut*, constatamos que o vermelho pode criar ambientes/sensações distintas — tensão, pânico, tranquilidade, ansiedade, por exemplo — sendo utilizado em diferentes ocasiões, com diferentes propósitos. Já *ROYGBIV: A Pixar Supercut*, em que assistimos a cenas organizadas em sete tons, sugere-nos o modo como a Pixar faz uso de cores diferentes para alcançar a atmosfera desejada.

Apesar destas mais-valias enunciadas sobre *Red: A Kubrick Supercut*, *Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut* e *ROYGBIV: A Pixar Supercut*, estes vídeos não deixam de ter, também, os seus problemas no que diz respeito à representação visual da cor. Com efeito, revelam-se insuficientes para um entendimento mais aprofundado e eficaz do uso da cor num filme ou na filmografia de um autor. Em todos eles, a seleção dos excertos está a cargo do seu autor — que tem como objetivo transmitir uma determinada mensagem — o que, desde logo, significa que o vídeo foi concebido de modo a fazer-nos ver o que o autor quer que vejamos. Ou seja, uma vez que se trata de informação manipulada, os vídeos constituem uma amostra que poderá corresponder, ou não, à realidade. Por exemplo, através de *Red: A Kubrick Supercut* e *Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut*, ficamos com a sensação de que Kubrick e Anderson têm uma espécie de obsessão pelo vermelho — e pelo amarelo, no caso de Anderson — e que os usam frequentemente.

Porém, pode não passar, exatamente, de “uma sensação”: através dos vídeos não temos a percepção total dos filmes nem da relevância real dessas sequências nos filmes a que pertencem. Nada nos garante que estes excertos sejam reveladores do uso destas cores nas filmografias quer de Stanley Kubrick, quer de Wes Anderson. Por sua vez, *ROYGBIV: A Pixar Supercut* não tem como objetivo demonstrar a predominância de qualquer cor mas “examinar e celebrar o uso da cor” nos filmes da Pixar — como se lê na legenda do vídeo. A nosso ver, a “celebração” pode dar-se pela demonstração do tratamento e da composição substancialmente cuidados das imagens dos filmes da Pixar, assim como pela recolha de cenas em que, de facto, predomina cada um dos sete tons. É um “exercício” bem executado, que cumpre o objetivo de organização dos excertos seguindo a ordem das cores do espectro visível e demonstra o domínio da cor também por parte de Rishi Kaneria, mas que, em termos de “análise” se revela ficar um pouco aquém. Todavia, como começámos por dizer, projetos como estes levam-nos a pensar de forma mais crítica em relação ao uso da cor e, certamente, depois de observar estes vídeos, estaremos mais atentos às escolhas e utilizações cromáticas dos realizadores.

[2.4]

FILME COMO UM TODO

Nesta terceira secção, os projetos que apresentamos tratam a representação da cor entendendo cada filme como um todo — permitindo-nos uma visão global do filme e, consequentemente, a observação de aspetos como a narrativa, a evolução da paleta cromática, etc. Contudo, ainda que todos tenham essa característica em comum, diferem no tipo de abordagem — o que nos levou a determinar a sua organização dentro deste grupo. Começamos com aqueles que, não representando exclusivamente a cor, o fazem através das imagens reais dos filmes: **Cinema Redux**^[41], de Brendan Dawes (2004), e **Movie Barcode**^[42], um *tumblr* de autoria desconhecida iniciado em 2011. Seguidamente, debruçamo-nos sobre outros projetos cujo objetivo principal é a representação da cor, fazendo-o de uma forma mais direta do que os anteriores: nestes casos, as imagens reais do filme são substituídas por blocos de cor — **Spotmaps**^[43], de Andy Willis (2012) e o *website* **The Colors of Motion**^[44], de Charlie Clark.

Cinema Redux, desenvolvido por Brendan Dawes, apresenta o filme inteiro numa só imagem: através de um *software* de processamento, os frames retirados do filme — um a cada segundo — ficam dispostos em linhas de 60 frames (8x6px), representativas de um minuto do filme cada uma. Este processo foi já aplicado a diferentes filmes, sendo um deles *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, cujo pormenor podemos ver na imagem ao lado^[FIG.248]. Através da imagem, podemos observar vários aspetos relacionados com o filme, tais como as tonalidades de cor, a luminosidade, o ritmo de edição e a duração. No que diz respeito à cor, não deixámos de reparar que o facto de haver uma linha preta a separar todos os frames faz com que toda a imagem pareça mais escura do que realmente é — o que pode prejudicar o estudo da cor a partir deste projeto. Ainda que não se foque exclusivamente na cor, *Cinema Redux* parece-nos bastante pertinente como parte da nossa investigação, já que apresenta uma nova forma de visualização da imagem fílmica, sugerindo reflexões sobre diversos aspetos do filme que apenas se tornam “visíveis”/“evidentes” quando observados deste ponto de vista.

[41] CINEMA REDUX

Brendan Dawes (2004)

<http://brendandawes.com/projects/cinema-redux>

[42] MOVIE BARCODE

Autor desconhecido (desde 2011)

<http://moviebarcode.tumblr.com/>

[43] SPOTMAPS

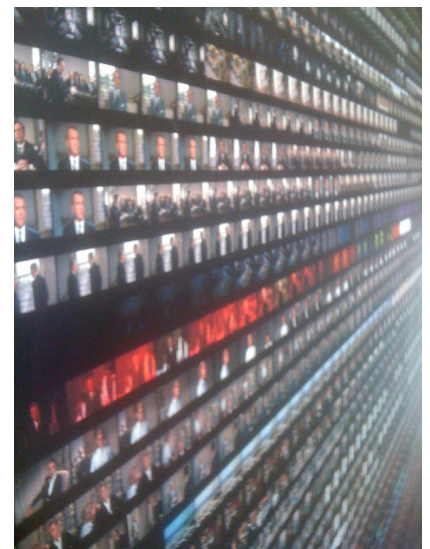
Andy Willis (2012)

<http://www.spotmaps.jit.su/>

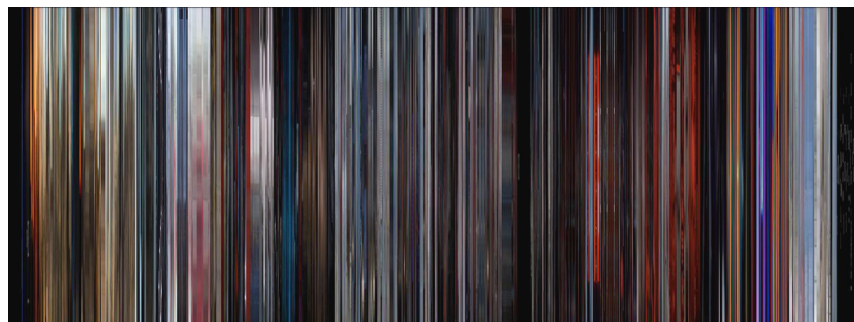
[44] THE COLORS OF MOTION

Charlie Clark

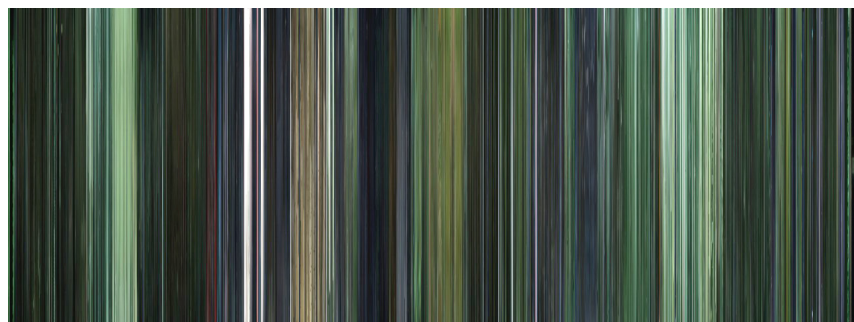
<http://thecolorsofmotion.com/films>



^ [FIGURA 248] Pormenor de Cinema Redux (Brendan Dawes, 2004), aplicado ao filme *Vertigo* (Alfred Hitchcock).



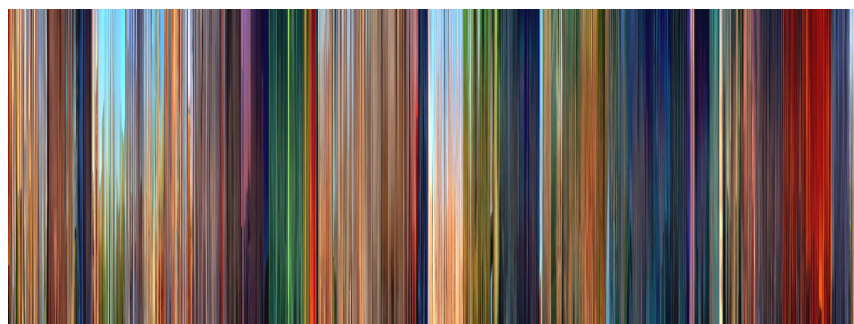
< **[FIGURA 249]** Movie Barcode: 2001: Uma Odisseia no Espaço (Stanley Kubrick, 1968).



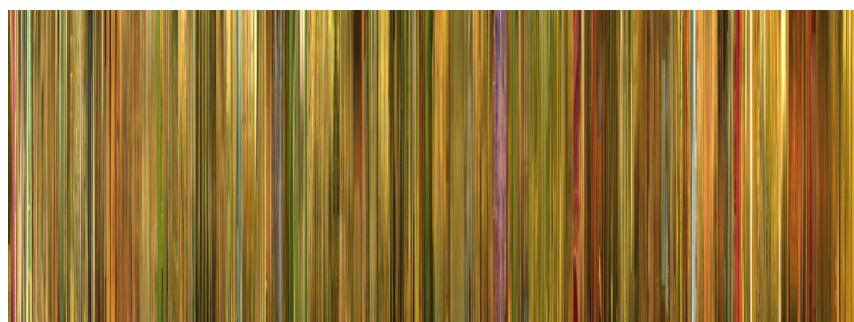
< **[FIGURA 250]** Movie Barcode: Matrix (Irmãos Wachowski, 1999).



< **[FIGURA 251]** Movie Barcode: Titanic (James Cameron, 1997).



< **[FIGURA 252]** Movie Barcode: O Rei Leão (Disney, 1994).



< **[FIGURA 253]** Movie Barcode: Amélie (Jean-Pierre Jeunet, 2001).

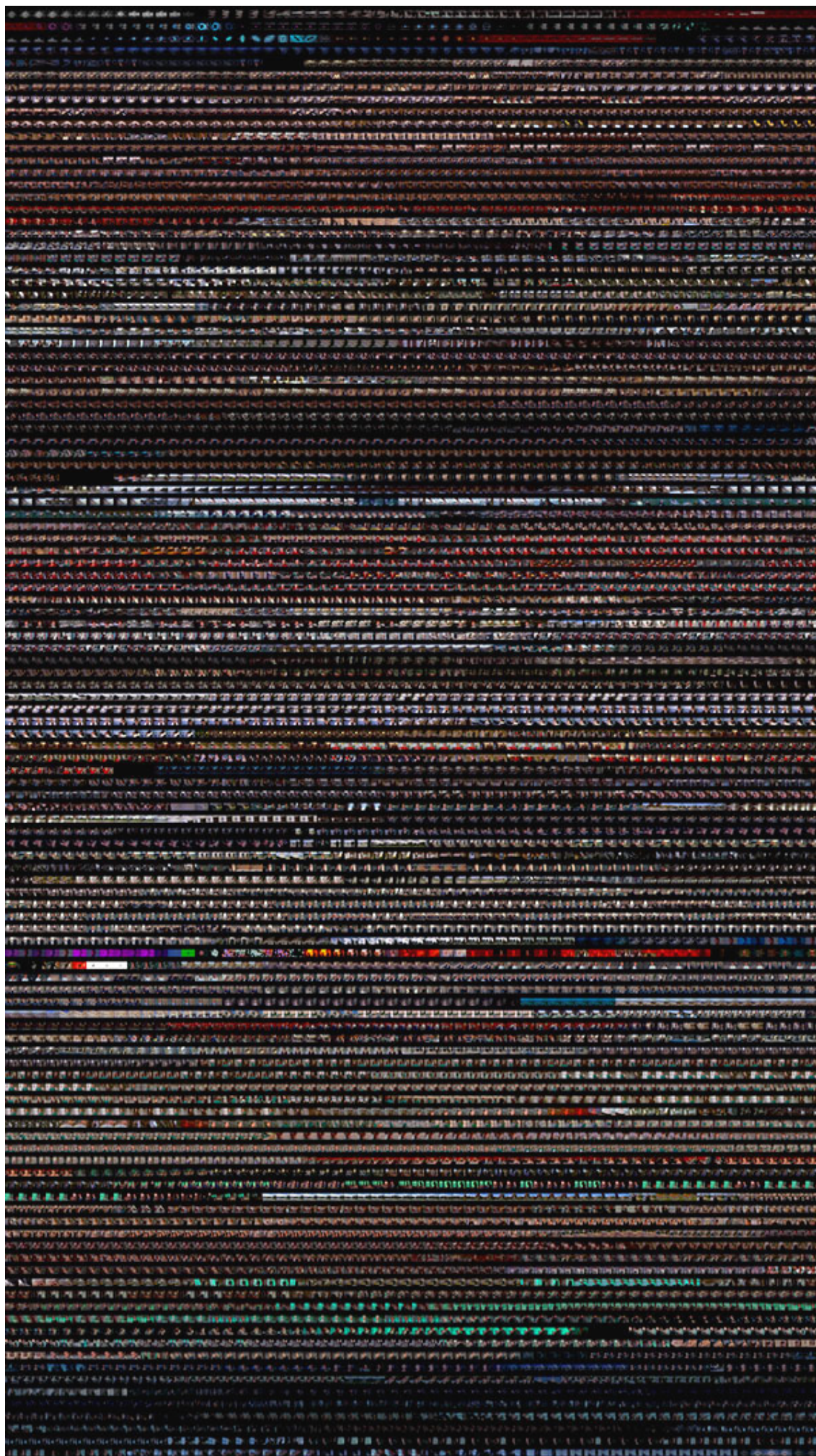
No *tumblr Movie Barcode* temos ao nosso dispor uma grande variedade de filmes prontos a ser visualizados: de forma similar a *Cinema Redux*, cada filme é representado numa única imagem. Também a partir de um *software* de processamento, são retirados os frames do filme, posteriormente comprimidos horizontalmente e alinhados por ordem cronológica, criando uma imagem que nos dá uma visão global do filme, assim como uma noção da evolução ou dos ritmos cromáticos ao longo da narrativa cinematográfica.

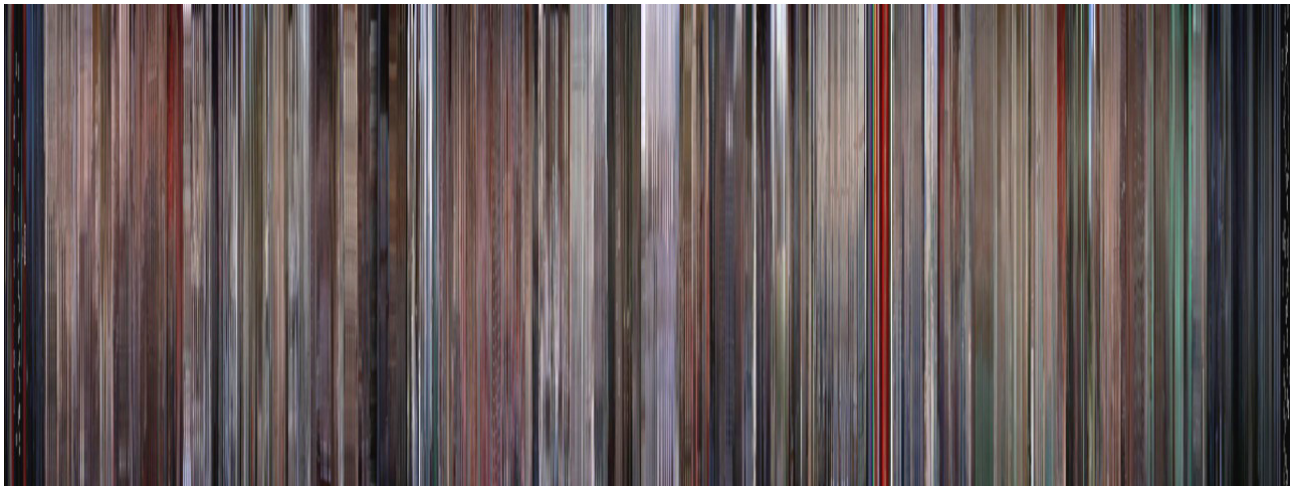
No entanto, a nosso ver, a imagem resultante deste processo pode, em alguns casos, ser inconclusiva: ao comprimir cada frame, os pixels da imagem são aglomerados desproporcionalmente, gerando uma cor aproximada do tom genérico, que muitas vezes tende para um tom mais acinzentado do que seria esperado. Para demonstrar isso, recorremos à imagem abaixo como exemplo. Nela podemos ver uma personagem destacada com cores vibrantes sobre um fundo mais escuro e homogêneo. Contudo, ao submeter essa imagem a um processo semelhante ao do “movie barcode”, essas cores que originalmente sobressaem — vermelho, amarelo, etc. — são suprimidas, resultando num retângulo acastanhado. Deste modo, perde-se a intenção do destaque da personagem — o que, por vezes, dependendo da relevância das sequências em cada filme, pode fazer com que não identifiquemos facilmente o filme com o “movie barcode” correspondente.



Também se, por exemplo, compararmos as versões de *Cinema Redux* e de *Movie Barcode* correspondentes ao filme “Vertigo”, de Alfred Hitchcock (ver as duas páginas seguintes), podemos ver que os destaques de cores roxo, verde e vermelho — que ocupam quase uma linha em *Cinema Redux* — passam despercebidos em *Movie Barcode*.

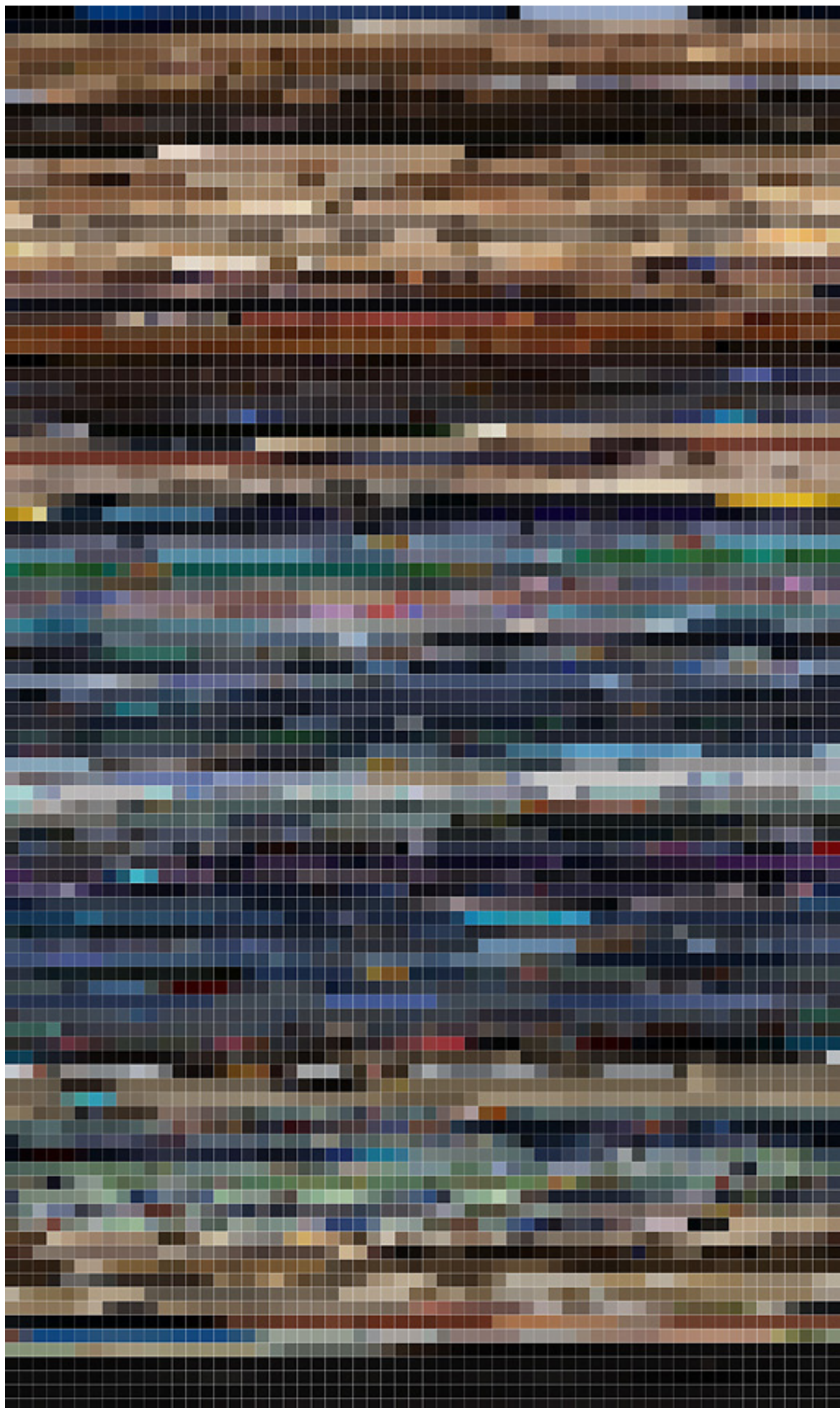
^ [FIGURA 254] Demonstração do processo a que são submetidas as imagens em Movie Barcode (frame retirado de “Todo sobre mi madre”, Pedro Almodóvar).





^ **[FIGURA 255]** Movie Barcode: Vertigo
(Alfred Hitchcock, 1958).

< **[FIGURA 256]** Cinema Redux: Vertigo
(Alfred Hitchcock, 1958).

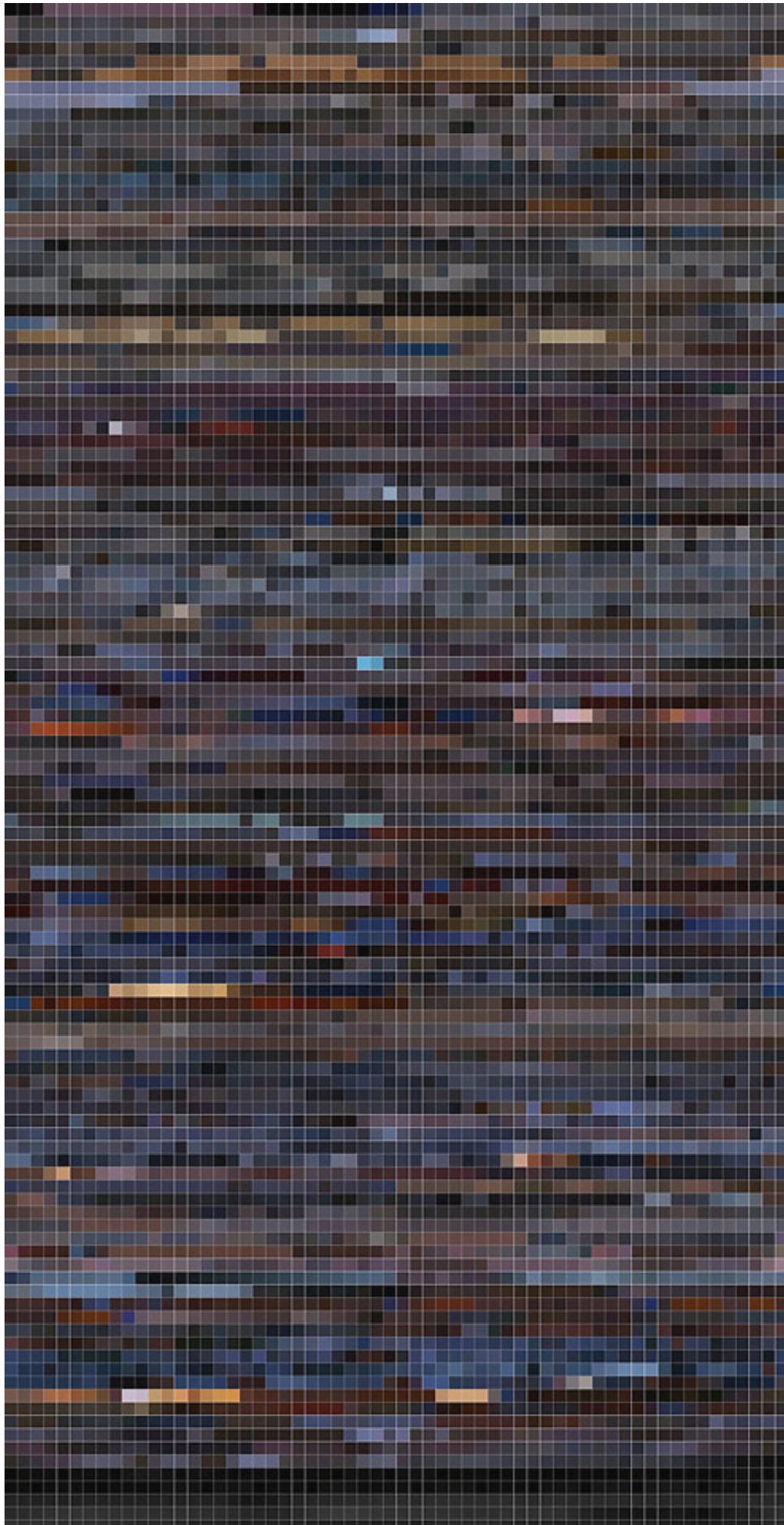


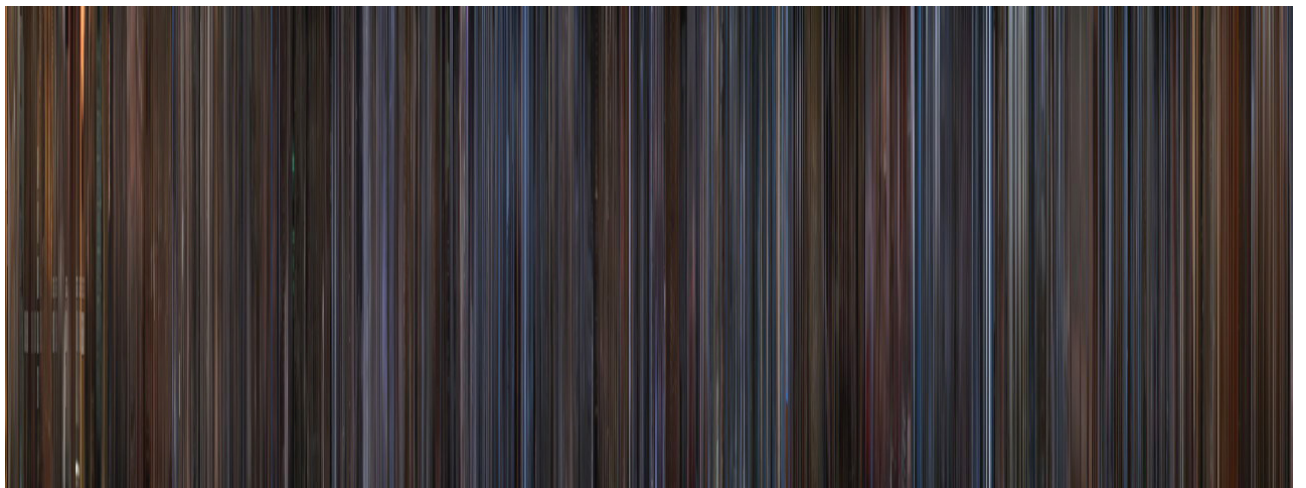
Com a intenção mais assumida de fazer a representação da cor nos filmes, os projetos que se seguem não utilizam as imagens reais dos filmes para o fazer — ao contrário de *Cinema Redux* e de *Movie Barcode*. Assim, em *Spotmaps* e *Colors of Motion*, observamos uma abordagem mais direta da cor, uma vez que a representação de outros elementos, como a luz ou a edição, não é um objetivo.

< [FIGURA 257] Spotmaps: Wall-E (Pixar, 2008).

Desenvolvido por influência de *Cinema Redux*, **Spotmaps**, de Andy Willis, é um projeto infográfico através do qual podemos ver as cores predominantes dos filmes. Tal como acontece em *Cinema Redux*, cada “spotmap” consiste numa imagem, em que os frames são organizados da esquerda para a direita e de cima para baixo (sentido em que lemos), com cada linha a corresponder a um minuto de filme. Contudo, ao invés de vermos as imagens reais do filme, vemos a cor predominante de cada um dos frames, o que nos permite ter uma perceção mais clara e exata das cores utilizadas — quer em cada frame, quer no decorrer do filme. Ao resumir a imagem real num bloco de cor, *Spotmaps* consegue mapear a utilização da cor ao longo do filme, dirigindo a atenção do espectador apenas para essa característica. Um outro aspeto de *Spotmaps* que também difere de *Cinema Redux*, é o facto de cada bloco colorido estar contornado por uma linha fina e clara — ao contrário de *Cinema Redux*, que contorna a preto, escurecendo a imagem.

Se pusermos lado a lado os gráficos *Movie Barcode* e *Spotmaps* correspondentes a um mesmo filme, poderemos identificar as vantagens e desvantagens de cada um. Por exemplo, relativamente ao filme “Die Hard”, é notável a quantidade de pormenores perdidos no gráfico *Movie Barcode*, como pequenas passagens de cor, luminosidade e saturação de tons, entre outros. Talvez devido, também, à área ocupada por cada bloco de cor em *Spotmaps* — de maior dimensão do que cada linha de *Movie Barcode* — este projeto detenha mais informação cromática, enquanto que *Movie Barcode* acabe por tornar tudo muito mais homogéneo, sem permitir observar pequenos destaques de cor que surgem ao longo do filme.

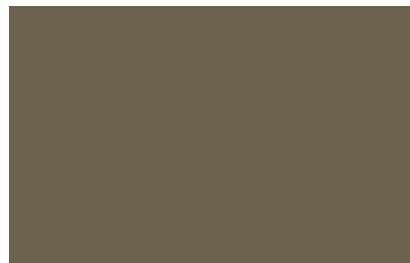




^ **[FIGURA 258]** Movie Barcode: Die Hard
(John McTiernan, 1988).

< **[FIGURA 259]** Spotmaps: Die Hard
(John McTiernan, 1988).

No entanto, o problema que verificámos anteriormente com *Movie Barcode* através do teste que fizemos com uma imagem de exemplo, repete-se com *Spotmaps*. Ao traduzir a imagem real na sua cor predominante, podem perder-se informações importantes da cor como elemento da narrativa. Numa imagem, como a do exemplo, em o que objetivo é destacar uma cor sobre um fundo homogéneo, o resultado obtido com *Spotmaps* acaba por ser pouco esclarecedor: as cores vibrantes da personagem — que constituem apenas uma pequena parte da imagem, ainda que seja para lá que o nosso olhar se dirige — desvanecem-se num tom acastanhado, muito mais relacionado com o fundo **[FIG. 260]**.

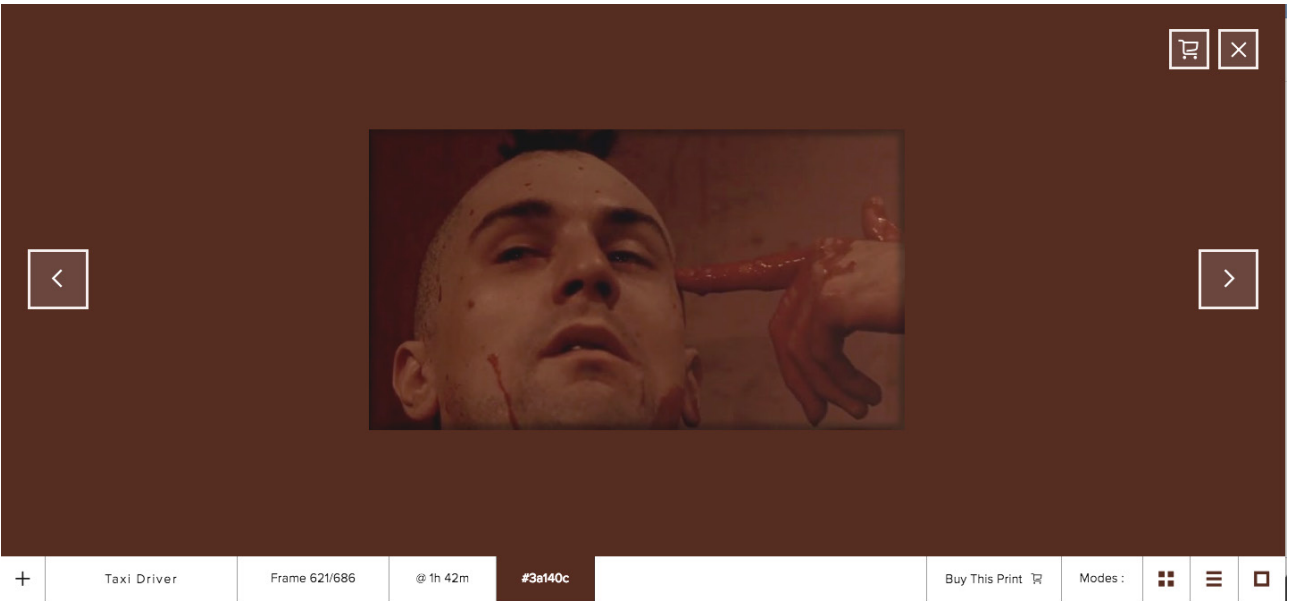
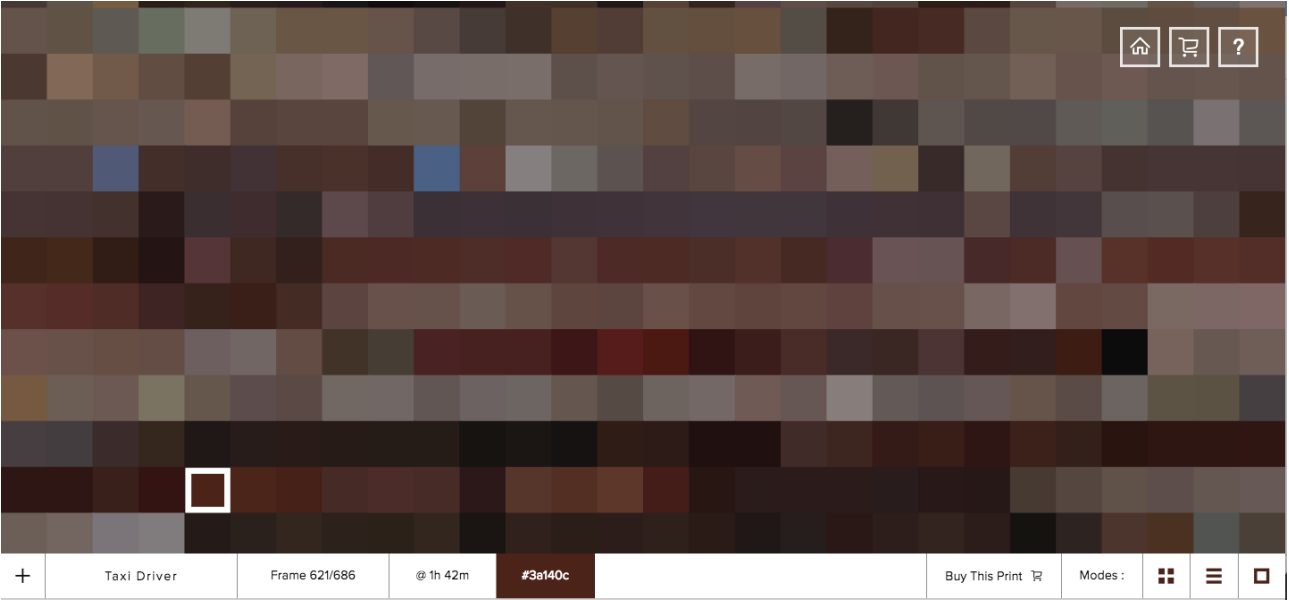
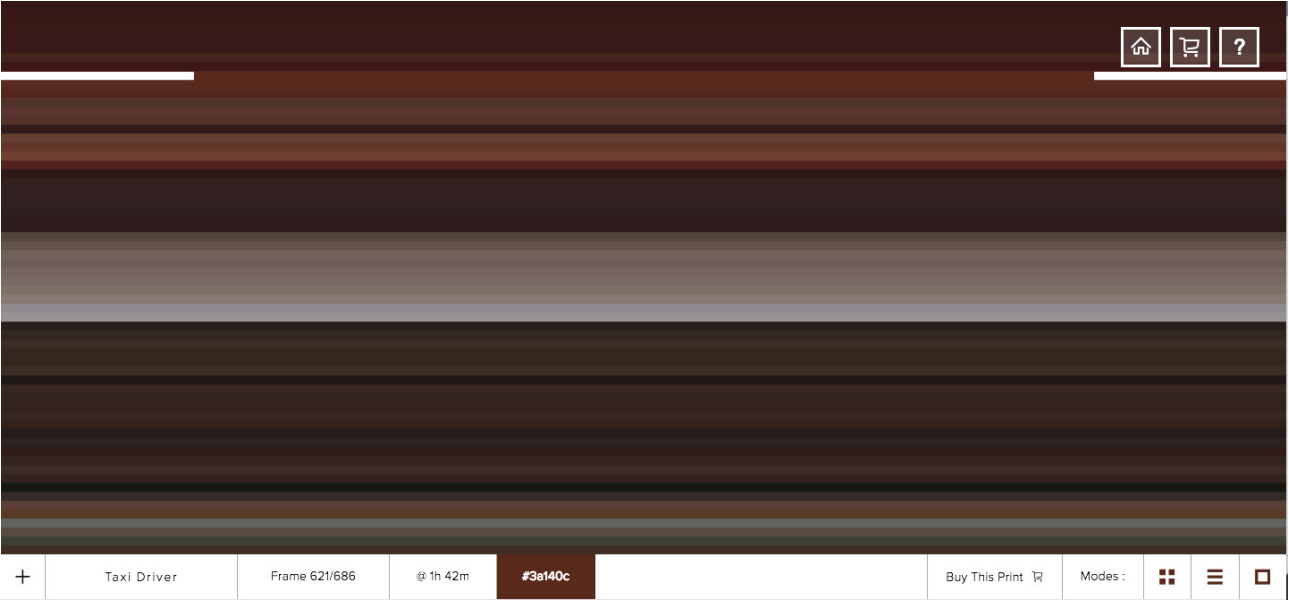


^ **[FIGURA 260]** Teste desenvolvido a partir de um frame de “Todo Sobre Mi Madre”, de Pedro Almodóvar: imagem real (em cima) e cor predominante correspondente (em baixo).

No seguimento de *Spotmaps*, surge outro projeto semelhante — o *website The Colors of Motion*, de Charlie Clark — que poderíamos considerar como uma versão mais dinâmica e interativa de *Spotmaps*. Neste website, também a partir da cor predominante de cada frame, organizados cronologicamente, podemos visualizar vários filmes de três formas diferentes: através de blocos quadrangulares — tal como em *Spotmaps* —, de linhas horizontais e, ainda, frame a frame. Deste modo, o ecrã é preenchido pela cor predominante do frame, cuja imagem real pode ser observada ao centro. Estas três formas de visualização são opcionais — o utilizador pode escolher e transitar de uma para a outra quando quiser. Um dos fatores que pode fazer este *website* mais útil do que *Spotmaps* é o facto de, nas duas primeiras formas de visualização (blocos quadrangulares e/ou linhas horizontais), permitir ao utilizador selecionar uma das cores e aceder à imagem real que lhe corresponde. Isto não só possibilita a identificação direta da cor com o frame, como também a localização da cor no momento do filme. Aliás, em *The Colors of Motion* podemos ainda verificar outras informações relacionadas com o filme como o código de cor, o número cardinal do frame, a sua localização temporal no filme e, ainda, dados sobre o filme (nome de realizador, ano de lançamento, género e duração).

> **[FIGURAS 261/263]** Exemplo das três formas de visualização permitidas em “The Colors of Motion”, correspondentes ao filme “Taxi Driver” (Martin Scorsese, 1976).

O facto de podermos ver a imagem real e a cor sólida ao mesmo tempo, permite-nos estabelecer uma comparação direta entre a cor atribuída ao frame e os tons reais da imagem, antes de terem sido tratados e sintetizados numa única cor. Nesse sentido, o problema verificado em *Movie Barcode* e *Spotmaps* — relacionado com o facto de cada frame ficar reduzido a uma única cor, eliminando alguns pormenores cromáticos importantes — é, de certa forma, compensado no modo de visualização em que, a par da cor predominante, podemos ver a imagem real e, assim, identificar esses detalhes que, de outra forma, são invisíveis. Porém — apesar dessas vantagens —, *The Colors of Motion* revela-se menos eficaz se o nosso objetivo for analisar o uso da cor num contexto mais alargado como a filmografia completa de um realizador, por exemplo. Ao contrário dos outros projetos analisados nesta secção, *The Colors of Motion* não facilita a comparação entre filmes, uma vez que apenas podemos visualizar um de cada vez.



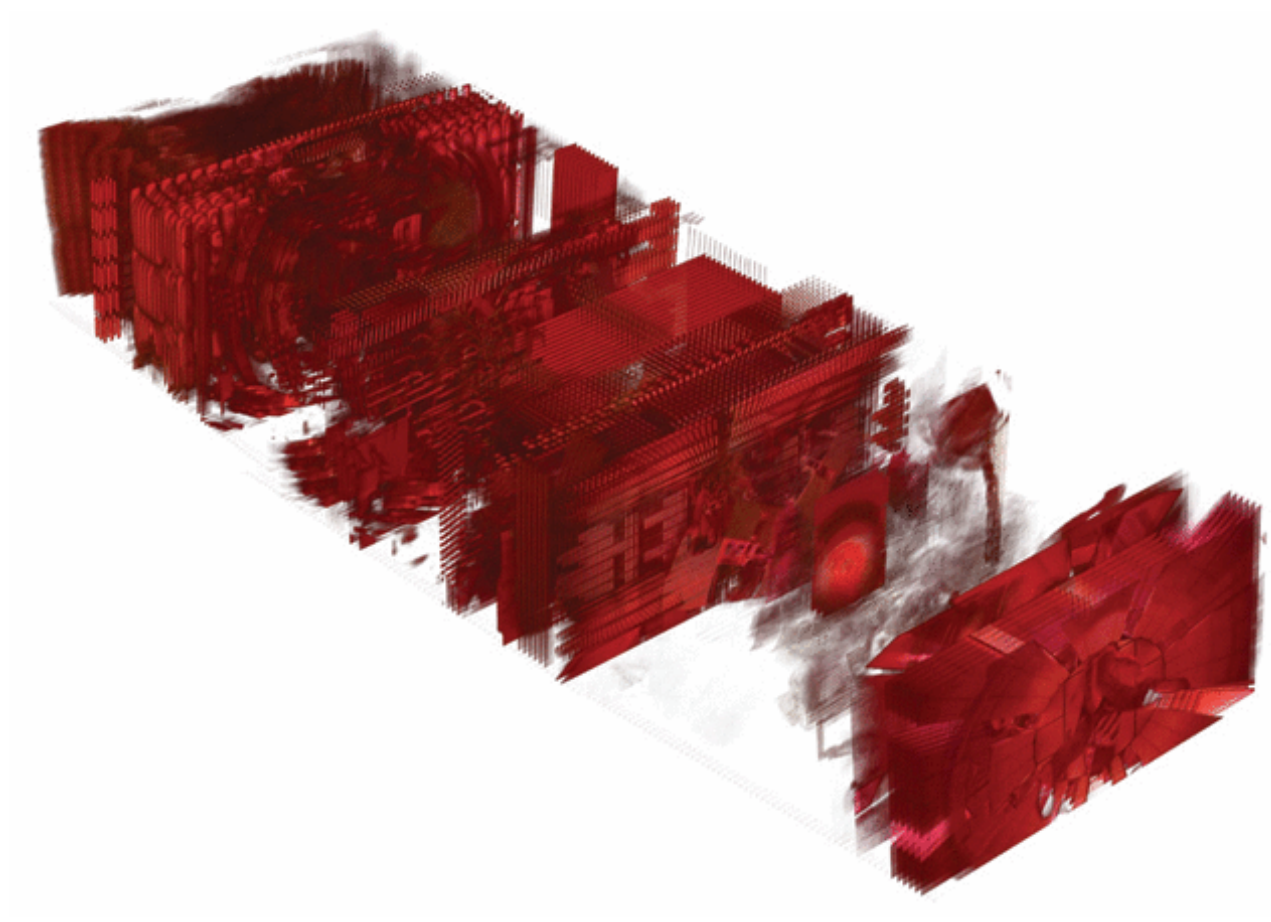
Por fim, o último projeto resultante da nossa pesquisa difere dos restantes sobretudo devido à sua tridimensionalidade e por se dedicar ao mapeamento de apenas uma cor num filme. **Film as Form (Stanley Kubrick's Colour Space)**^[FIG.264], de Peter Maloney, faz uma representação do vermelho numa das cenas do filme “2001: Odisseia no Espaço” de Stanley Kubrick, partindo do interesse em “explorar novas possibilidades para experienciar o filme como uma base de dados digital” (Maloney, 2008). Segundo Maloney, nessa cena — a Missão Júpiter, na nave espacial Discovery —, o vermelho tem um papel central:

É nítido, nesta cena, que o vermelho é fulcral para comunicar a narrativa. A análise visual resultante desta cena procura demonstrá-lo como uma progressão sequencial. Assim, foram produzidas imagens que representam a quantidade de vermelho existente em cada frame dessa cena específica. Posteriormente, essas imagens foram mapeadas sequencialmente num computador, em três dimensões (Maloney, 2008, tradução livre).

Além desta imagem tridimensional nos demonstrar a quantidade de vermelho existente nessa cena, permite-nos ver o posicionamento dessa cor em cada frame. Desta forma, “ficamos aptos para explorar visualmente o uso do vermelho por parte de Stanley Kubrick — quer como elemento da narrativa, quer como elemento da composição” (Maloney, 2008, tradução livre).

Se os projetos anteriores já nos apresentavam uma forma diferente de visualização do filme — estática, numa só imagem — nenhum o tinha representado numa única peça, tridimensional, atribuindo-lhe profundidade, no sentido literal da palavra. Além disso, é perceptível a preocupação em contextualizar a motivação e o processo que antecedeu o produto final: ao contrário dos projetos anteriores, este é complementado por uma análise crítica escrita, que nos permite entender os objetivos e o método utilizado para a sua conceção.

> **[FIGURA 264]** *Film as Form (Stanley Kubrick's Colour Space)* é uma experiência desenvolvida por Peter Maloney, integrada no paper “Film As Database: A Visual Analysis Of 2001: A Space Odyssey”, apresentado em EVA 2008 London Conference — Electronic Visualisation and the Arts. O projeto foi-nos indicado pelo professor Russell Bestley, aquando do workshop por si orientado, em 2015, no âmbito do Mestrado em Design de Comunicação da ESAD — Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos. Depois de entrarmos em contacto com o autor, Peter Maloney — docente de Interior and Spatial Design, na Chelsea College of Arts (University of the Arts London - UAL) — tivemos acesso ao documento que descreve os objetivos e o processo de desenvolvimento do projeto.



CONCLUSÃO DA ANÁLISE

Através dos dez projetos resultantes da pesquisa que fizemos — com o intuito de identificar e analisar formas já existentes de representar a cor nos filmes —, percebemos que este é um tema que tem despertado o interesse de vários designers. Mesmo que, em alguns casos, a cor seja apenas um dos aspetos focados, considerámos importante analisá-los por nos revelarem possíveis caminhos a seguir dentro do tema.

Com esta amostra, podemos ver que a abordagem à representação da cor nos filmes pode ocorrer de variadas formas, desde gráficos informativos estáticos — que entre si também diferem —, a excertos do filme original organizados numa sequência de vídeo e a imagens de cariz tridimensional. Cada designer tem a sua própria linguagem, que aplica e adapta em função do contexto e da natureza daquilo que pretende comunicar. Além disso, também “a complexidade da informação a ser processada influencia crucialmente a escolha da apresentação” (Finke, Manger & Fichtel, 2012, p. 20, tradução livre). Podemos dizer que estes projetos, que partem do interesse dos designers em demonstrar uma questão com a qual se depararam, incorrem naquilo a que Noble e Bestley (2005) consideram ser “uma interpretação mais ampla do termo ‘resolução de problemas’ — o processo de *análise-síntese*. A *análise* relaciona-se com os métodos de investigação, questionamento e compreensão — centrais para a fase de pesquisa de um projeto, conceito ou contexto particular. A *síntese*, por sua vez, é o meio através do qual o designer consegue recorrer à *análise* anterior para produzir intervenções ou soluções significativas” (Noble & Bestley, 2005, p. 20, tradução livre).

Ainda que, de entre aqueles que analisámos, nos interessem mais diretamente os projetos que entendem o filme como um todo — porque é nossa intenção representar visualmente o uso da cor na filmografia de Almodóvar —, todos os outros são válidos, uma vez que não deixam de sugerir uma forma de visualização suscetível de ser aplicada ao filme inteiro. Dito por outras palavras, um outro objetivo desta pesquisa passava por, depois da observação e reflexão sobre as vantagens e desvantagens de cada projeto, conseguir reter características e/ou métodos que pudessem servir de base para o desenvolvimento do nosso caso de estudo.

Vimos que a maioria dos projetos tem um carácter essencialmente gráfico, com uma preocupação em identificar uma ou um grupo de cores predominantes. À exceção dos projetos da secção “vídeo”, os restantes sugerem (há projetos que não se focam exclusivamente na cor), através de esquemas gráficos, uma paleta cromática — ou a partir de uma só imagem ou a partir dos vários frames que constituem o filme. Contudo, consideramos mais informativos e conclusivos aqueles que tratam o filme inteiro — sabendo-se exatamente de onde veio a informação e como foi selecionada — do que aqueles que, ainda que mantendo o seu interesse, revelam que a informação apresentada foi, de certo modo, manipulada e, por isso, é menos consistente (os projetos de vídeo e *Wes Anderson Palettes*, por exemplo). Além disso, ao traduzirem o filme — sequência de imagens em movimento — numa só imagem, estes projetos permitem-nos ver, rapidamente, toda a paleta cromática do filme. Ao contrário do que acontece quando assistimos a um filme — em que, devido às suas características inerentes, vemos apenas uma imagem/frame de cada vez — com estas formas de representação podemos ver, simultaneamente, o que existe antes e depois de uma dada imagem, tendo acesso ao filme em geral de uma só vez e não perdendo a ideia de narrativa e/ou sequência. Uma outra vantagem da visualização do filme numa só imagem é o facto de nos permitir estabelecer comparações entre vários filmes, entre obras de realizadores, ou até, perceber a evolução das escolhas cromáticas ao longo do tempo — dentro de um certo contexto ou mesmo a nível histórico.

No entanto, embora isto nos permita novas leituras e visualizações do filme e nos desperte para elementos que, de outra forma, seriam “invisíveis”, constatámos também, durante a análise, que o facto de traduzirem os frames para uma só cor — ainda que seja a predominante — pode ser muito redutor. Em determinadas imagens, a cor que mais contribui para a narrativa, ou aquela para a qual o nosso olhar se dirige, pode não ser a que predomina, mas, antes, um detalhe presente no enquadramento. Assim, vimos através de exemplos que, se a intenção é realçar o papel da cor como elemento narrativo, o método de captar apenas a cor predominante pode ser insuficiente.

Por fim, será importante referir que, embora estas formas de representação possam valer por si mesmas, será pertinente — para uma interpretação mais eficaz dos dados — conhecer o filme correspondente. Desse modo, poderemos perceber melhor até que ponto as representações se aproximam, ou afastam, do filme em questão, assim como esta associação *cinema-design* se tornará mais vantajosa, promovendo uma reflexão e análise mais aprofundadas.

[3]

REPRESENTAÇÃO VISUAL DE INFORMAÇÃO

[3.1]

UMA ABORDAGEM GERAL

A representação gráfica de partes do filme ou do filme completo, com maior ou menor foco em determinados aspetos, tem permitido novas e diferentes formas de visualização dos elementos fílmicos, revelando aspetos que, na sua configuração original, podem passar despercebidos. Assim, ao transportarem a informação do seu contexto familiar/natural para outros suportes ou formas de representação, projetos como os que vimos enfatizam certas características, possibilitando novas reflexões e interpretações e, conseqüentemente, novos métodos de análise do próprio contexto original — o filme, neste caso. Neste sentido, podemos dizer que este tipo de projetos se encontra dentro do campo do *design de informação*:

O designer pode colecionar informação e tratá-la de modo a enfatizar novos sentidos ou significados que podem ser inerentes ao conteúdo familiarizado. O mapeamento — a organização sistemática de informação complexa numa forma que pode ser transportada e reinterpretada — é uma atividade que tem muito em comum com o design gráfico: a recolha, edição e rerepresentação da informação numa forma visual comunicável pode ser definida como a essência da disciplina. Os designers têm a responsabilidade de criar um trabalho que seja simultaneamente acessível e compreendido pelo seu público-alvo (Noble & Bestley, 2005, p. 72, tradução livre).

Num “mundo complexo, dinâmico e multidimensional” (Tufte, 1998, p. 9, tradução livre) como o nosso, o design de informação pode revelar-se uma ferramenta poderosa para a reflexão e entendimento mais eficazes daquilo que nos rodeia. Ao representarmos visualmente informações complexas estamos, de certo modo, a transpor o mundo exterior para a nossa esfera de entendimento e a gerar, conseqüentemente, comunicação: “visionamos a informação com o objetivo de raciocinar sobre ela, comunicar, documentar e preservar esse conhecimento” (Tufte, 1998, p. 33, tradução livre). Aliás, podemos dizer que este processo de “simplificação” da complexidade acaba, muitas vezes, por se revelar também uma “necessidade” que, até então, desconhecíamos:

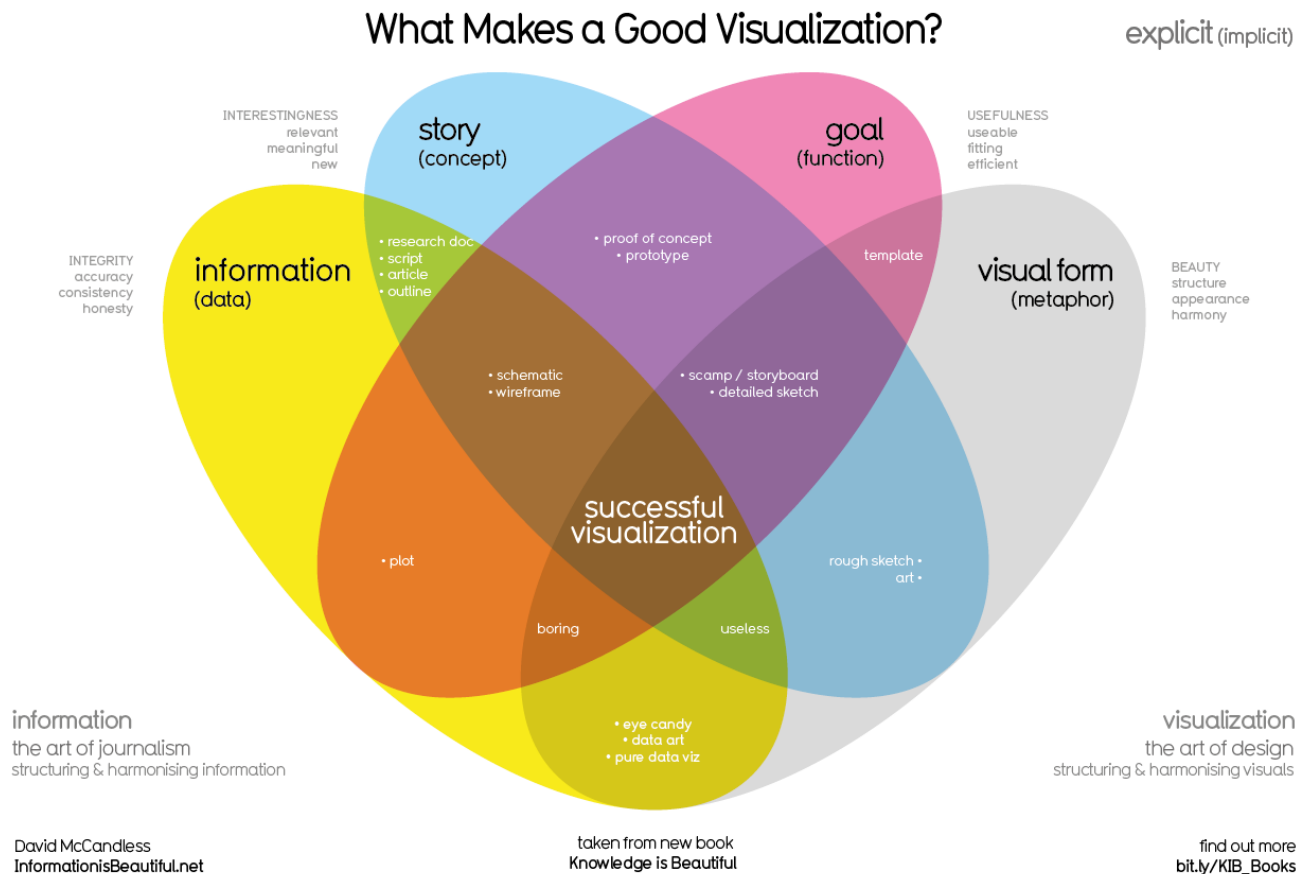
Desde o sânscrito e os hieróglifos até ao alfabeto moderno, temos utilizado códigos, objetos e ilustrações para partilhar significados e conteúdos com outras pessoas, permitindo assim um pensamento coletivo e colaborativo. Conforme as nossas experiências e vivências do mundo se têm tornado mais complexas e repletas de nuances, as exigências para os nossos auxiliares de pensamento têm aumentado proporcionalmente. Diagramas, gráficos de dados e qualquer tipo de representação visual têm-se tornado a linguagem a que recorremos neste mundo abstrato e complexo, ajudando-nos a compreender, a criar e a experienciar a realidade de forma completa (Klanten, Bourquin, Tissot, & Ehmann, 2008, p. 5, tradução livre).

Complementando esta ideia, Finke, Manger e Fichtel (2012) afirmam que “os seres humanos processam dados visuais mais rápido e mais naturalmente do que informações textuais — o que justifica o facto de as infografias nos parecerem tão diretas e compreensíveis. Elas encurtam o caminho para o entendimento e, muitas vezes, tornam-no possível em primeiro lugar”^[45] (p. 19, tradução livre).

Deste modo, e de acordo com autores que desenvolveram teorias sobre este tópico, concluímos que as representações visuais de informação devem transmitir rápida e eficazmente o seu conteúdo, evitando elementos desnecessários para esse fim. Ou seja, numa boa representação gráfica de informação — e “apesar da estética tomar um papel cada vez mais relevante” (Klanten, Bourquin, Tissot, & Ehmann, 2008, p. 8, tradução livre) — todos os elementos devem ter a sua utilidade e pertinência, permitindo que o observador se concentre apenas no que é importante.

Uma boa infografia faz com que o seu conteúdo, ou a sua essência, seja o mais acessível possível, num curto período de tempo. (...). As infografias apresentam factos complexos sinopticamente — isto é, de relance. Estes princípios têm em si implícita a necessidade da existência de uma mensagem central que seja transparente na infografia. A ‘redução’ gráfica é um princípio básico para esse fim. Isto quer dizer, acima de tudo, que todos os elementos de uma infografia transmitem significados e que vão ser vistos separadamente de componentes de natureza puramente estética. Um design apelativo que capte a atenção do observador e desperte o seu interesse pelo conteúdo representado é também importante e necessário. Porém, o design não pode sobrepor-se à informação, tornando-a ilegível ou difícil de extrair. Há, então, uma hierarquia clara: primeiro a informação, depois o design gráfico (Finke, Manger, & Fichtel, 2012, p. 109, tradução livre).

[45] Um exemplo que pode ilustrar o design de informação como simplificação da complexidade e que, posteriormente, se revela uma “necessidade”, são os gráficos das linhas de metro. A representação visual dos trajetos, estações, etc., permite-nos reter essa informação de uma forma mais rápida e simplificada do que o que aconteceria se o mesmo fosse transmitido através de um texto, por exemplo. Contudo, importa realçar que com “simplificação” não queremos dizer, necessariamente, “simplicidade”. Segundo Edward Tufte, a equação “simplicidade dos dados e do design = clareza de leitura” é “convencional, fácil e falsa (...). Simplicidade é uma outra preferência estética, e não uma estratégia de representação de informações nem um guia para a clareza. O que procurámos, em vez disso, é uma textura rica de dados, um contexto comparativo, uma compreensão da complexidade revelada com uma economia de meios” (Tufte, 1998, p. 51, tradução livre).



No seguimento deste raciocínio, considerámos pertinente apresentar nestas páginas o gráfico “What Makes a Good Visualization?”, de David McCandless (2014), que, de certo modo, funciona como uma representação visual daquilo que temos vindo a dizer ^[FIG.265]. Neste gráfico podemos ver os quatro elementos que, de acordo com o designer de informação David McCandless, “são essenciais para uma visualização bem-sucedida e funcional”: informação (dados), história (conceito), objetivo (função) e forma visual (metáfora). Se dos quatro elementos apenas combinarmos a “informação”, a “função” e a “forma visual” (sem a “história”) obtemos algo “aborrecido”; assim como se combinarmos a “informação”, a “história” e a “forma visual” o resultado terá “pouca utilidade”.

^ [FIGURA 265] What Makes a Good Visualization, David McCandless (2014).

A estes “requisitos” para uma boa visualização de informação, podemos adicionar também uma questão cujo esclarecimento é, segundo Finke, Manger e Fitchel (2012), fundamental quando se desenvolve um projeto de design de informação: “de onde é que a informação foi retirada, como e quem a selecionou?” (p. 12, tradução livre).

Como vimos na análise de projetos já desenvolvidos — mais precisamente na análise dos vídeos e de *Wes Anderson Palettes* — a falta de precisão na resposta a esta pergunta pode levar-nos a duvidar da veracidade daquilo que está a ser representado. Sendo assim, esta pergunta vai de encontro com o que McCandless (2014) refere no gráfico sobre os valores em que deve assentar a “informação”: “integridade, precisão, consistência, honestidade”.

Quando representamos visualmente a informação — para que assim “possamos ver os padrões e conexões que importam e para que, através do design, a informação tenha mais sentido e nos possa contar histórias ou nos permita focar apenas naquilo que é realmente importante” (McCandless, 2010, tradução livre) — existem vários elementos a que podemos recorrer para proporcionar uma boa perceção do conteúdo a transmitir: a cor, a forma, o texto, etc. Contudo — não será por acaso que iniciámos esta dissertação com uma breve abordagem à “perceção” — sabemos que “a cor é o primeiro aspeto que percecionamos quando olhamos para qualquer coisa. Antes de identificar a forma, os contornos, a posição ou a textura, o que vemos é a cor”. Deste modo, podemos dizer que, também numa infografia, a cor será o elemento dominante — aquele que, em primeiro lugar, vamos reconhecer (Tufte, 1998). Além disso, na representação visual de informação, a cor pode desempenhar várias funções fundamentais: “rotular (cor como substantivo), medir (cor como quantidade), representar ou imitar a realidade (a cor como representação), e enfatizar ou decorar (cor como beleza)” (Tufte, 1998, p. 81, tradução livre). Para que estes propósitos sejam bem executados há que ter em conta também os princípios básicos da perceção:

A fim de projetar a informação de modo a que seja compreendida apesar das limitações dos órgãos dos sentidos, todos os designers com o objetivo de comunicar um conteúdo específico e, especialmente, de comunicar informação, devem ter em conta os princípios e as ideias por detrás da psicologia da perceção e aplicá-las de forma consciente no seu trabalho. (...). Um objeto nunca é apenas visto: ambiente, tempo, espaço, vivências e estados de espírito do observador influenciam sempre a sua perceção do que o rodeia. A informação é constantemente comparada a construções ou esquemas armazenados na memória do observador, como parte de um mundo interior de ideias (Finke, Manger, & Fichtel, 2012, p. 101, tradução livre).

No entanto, no âmbito do nosso caso de estudo, a cor é, em si, a informação que queremos representar — pelo que pode perder as funções enunciadas por Tufte (1998). Assim, nas nossas experiências gráficas, a cor constitui o próprio conteúdo, não servindo para “rotular, medir, imitar a realidade, enfatizar ou decorar”. Neste sentido, serão sobretudo a “forma” e/ou o “texto” os elementos que ocuparão essas funções, quando necessárias.

[4]

REPRESENTAÇÃO DA COR NAS LONGAS-METRAGENS DE PEDRO ALMODÓVAR

[4.1]

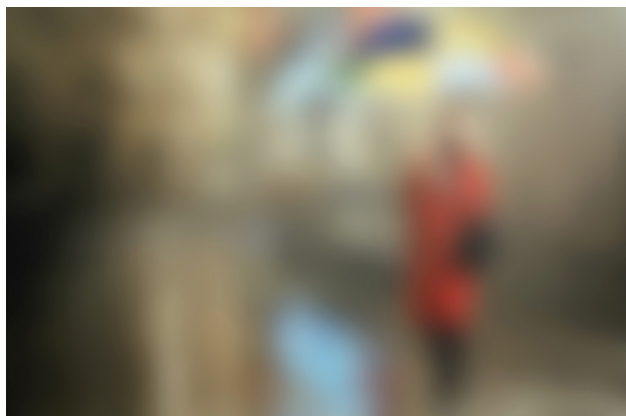
DEFINIÇÃO DE UMA BASE DE DADOS

Tendo em conta os parâmetros para uma boa visualização de informação, estabelecidos no gráfico de McCandless (2014), considerámos pertinente aplicá-los ao contexto do nosso caso de estudo. Assim, antes de começarmos a desenvolver experiências de representação da cor nos filmes de Pedro Almodóvar — atribuir “forma visual” à informação —, podemos definir pelo menos três dos tópicos:

- **Informação (Dados):** a cor nos filmes de Pedro Almodóvar.
- **História (Conceito):** o design como ferramenta de apoio à análise fílmica (no nosso caso, os filmes de Almodóvar).
- **Objetivo (Função):** a representação visual da cor, nos filmes de Almodóvar, através da qual podemos analisar e/ou retirar conclusões sobre o uso desse elemento na filmografia do realizador.

Posto isto, e para podermos corresponder a estes parâmetros, importava, antes de mais, saber *por onde começar* e/ou *como* o fazer. No início do projeto, começámos por ponderar se restringiríamos a nossa área de estudo a um conjunto de filmes mais reduzido ou a todas as longas-metragens de Pedro Almodóvar^[46]. Contudo, determinámos que seria mais pertinente — e também mais coerente, tendo em consideração a investigação realizada até esta fase — abordar o corpo de trabalho global do realizador. Vimos anteriormente, em “A cor como elemento narrativo” e “A cor como marca de autoria”, que a análise da cor requer um contexto, por exemplo “a obra de um realizador” — onde se podem detetar características comuns e recorrentes. Consequentemente, no capítulo dedicado a Pedro Almodóvar, apoiados na documentação existente sobre a sua obra, identificámos algumas dessas características recorrentes — quer a nível temático, quer a nível estilístico. Desta forma — entendendo a obra como um todo e não apenas um filme/um grupo restrito de filmes isolados — pretendemos detetar características, previamente enunciadas nos capítulos anteriores, como por exemplo, perceber até que ponto podemos observar “a cor como marca de autoria” através da sua representação gráfica. Sendo assim, focaremos a nossa atenção sobre as longas-metragens, desde; “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (1980), até à mais recente, “Los Amantes Pasajeros” (2013).

[46] Como referimos no capítulo dedicado a Pedro Almodóvar, antes das longas-metragens o realizador desenvolveu várias curtas — que também poderiam ter o seu interesse para o nosso trabalho. Contudo, e como esclarecemos anteriormente, “hoje em dia, essas curtas são material lendário, de difícil acesso” (Sotinel, 2010, p. 13). Por este motivo, o nosso objeto de estudo consiste, exclusivamente, nas suas longas-metragens, que consideramos mais significativas — abrangendo um espaço temporal que se estende de 1980 até 2013.



Uma das primeiras questões com que nos deparamos, logo no início do projeto, relacionava-se com o método de recolha da informação. Para conseguirmos analisar a cor presente nos filmes, teríamos de encontrar um meio de a “retirar” do seu suporte original (os filmes) para outro mais “palpável”, com que pudéssemos trabalhar mais facilmente. Neste sentido, considerámos que seria importante a visualização de imagens estáticas do filme: ao invés de as observarmos em movimento e/ou em sequência, seria útil obter uma amostra de frames de cada filme, que pudéssemos ver mais atentadamente e pelo tempo desejado. Assim, numa primeira fase — experimental —, recolhemos algumas imagens/frames de vários filmes de Almodóvar através da ferramenta de pesquisa de imagens do *Google*. Interessava-nos, sobretudo, abrir caminho e descobrir possibilidades para a exploração das imagens a um nível essencialmente cromático. Deste modo, começámos por recorrer ao *software* de edição de imagem — *Adobe Photoshop* — para realizar algumas experiências, básicas, de como poderíamos focar o elemento cor nas imagens recolhidas [FIG.266/269]. Paralelamente, descobrimos alguns *websites* e aplicações que permitiam, através da submissão de uma imagem, a identificação da sua paleta cromática ou da(s) sua(s) cor(es) predominante(s) [FIG.270].

^ [FIGURAS 266/269] Recorrendo ao *Adobe Photoshop*, pudemos realizar algumas experiências que nos facultassem a exploração das imagens a um nível cromático. Aqui, podemos ver a imagem original (em cima, à esquerda) submetida a três ferramentas do *Photoshop*: textura (em cima, à direita), pixelização (em baixo, à esquerda), e desfoque (em baixo, à direita).



Dominant Color



`colorThief.getColor(image):229ms`

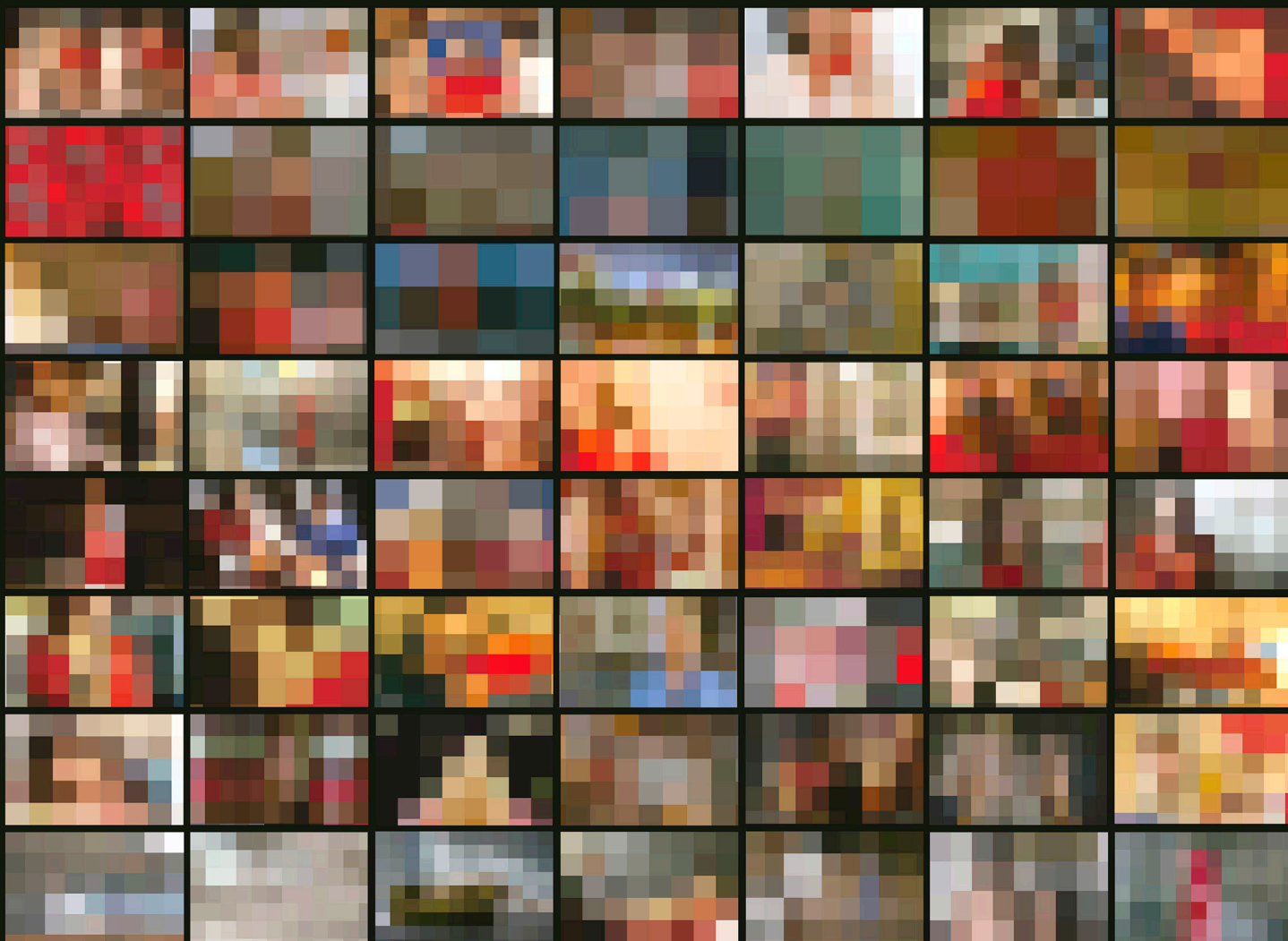
Palette



`colorThief.getPalette(image):515ms`

< [FIGURA 270] Ao longo da nossa investigação, deparámo-nos com alguns *websites* que se dedicam à leitura cromática de imagens. “Color Thief”, “What is Its Color”, “TinEye Labs” e “Image Color Extract” são quatro exemplos de aplicações que permitem, através da submissão de uma imagem, detetar a(s) sua(s) cor(es) predominante(s) e/ou identificar a sua paleta cromática. Neste exemplo, podemos ver como “Color Thief” atua sobre a imagem: depois de “ler” a imagem original, indica-nos a sua cor predominante e uma paleta constituída por alguns dos seus tons.

Esta etapa coincidiu com o workshop orientado pelo professor Russell Bestley, no âmbito do Mestrado em Design de Comunicação da ESAD (Matosinhos). Aí, um dos objetivos passava pela formulação de uma *research question* — a questão que orienta a nossa investigação — sobre a qual, posteriormente, nos debruçaríamos segundo uma perspetiva mais visual/gráfica. “Revealing the importance of colour in Almodóvar’s films through graphic design” (“Revelar a importância da cor nos filmes de Almodóvar através do design gráfico”) foi, então, a questão/objetivo que propusemos e que teríamos de demonstrar num poster — essencialmente visual, com o mínimo de texto possível. Para responder ao desafio, reunimos as experiências feitas no *Photoshop* e seleccionámos aquela que, a nosso ver, melhor indicava a nossa intenção e o início do nosso processo de trabalho: através da pixelização das imagens (com o tamanho da célula controlado por nós, para que não se perdesse demasiada informação) podemos abstrair-nos dos vários elementos que a compõem (cenários, personagens, enquadramento, etc.) e concentrar-nos apenas nas cores [FIG.271].



Embora tivéssemos, nesta fase, uma ideia relativamente definida sobre como avançar no processo de trabalho, surgiram-nos outras questões. O poster podia demonstrar claramente o nosso objetivo mas, ao mesmo tempo, consistia numa amostra pouco rigorosa de imagens recolhidas aleatoriamente — sem outro critério além do de pertencerem a filmes de Almodóvar. Seria importante, então — para uma maior precisão e consistência — responder à pergunta “de onde é que a informação foi retirada, como e quem a selecionou?” (Finke, Manger, & Fichtel, 2012, p. 12, tradução livre).

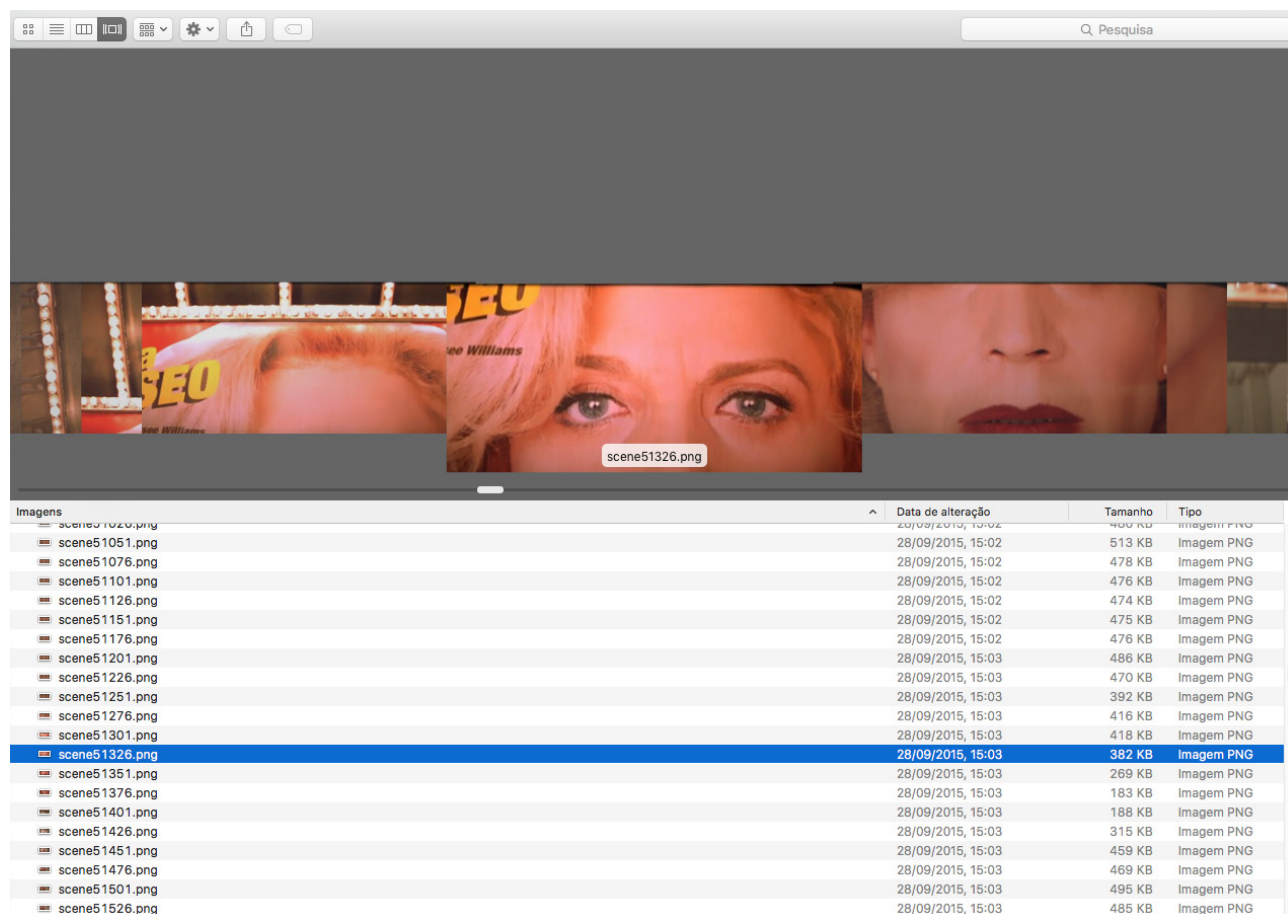
Segundo Gillian Rose, “(...) as imagens escolhidas para a análise de um conteúdo devem ser apropriadas à questão que se coloca” (Rose, 2001, p. 56, tradução livre) e, por isso, a sua seleção deve assentar num critério bem definido. Ora, no nosso caso, lidamos com filmes, isto é, com milhares de imagens que se sucedem. Uma vez que cada segundo de um filme é, normalmente, composto por 25 frames, podemos estimar que um filme com a duração de 90 minutos contém cerca de 135.000 imagens. Contudo, será relevante examinar todas e cada uma dessas imagens?

Garantir que as imagens usadas são representativas não implica, necessariamente, examinar cada uma delas. Quase todos os conteúdos de análise se baseiam em algum tipo de processo de seleção de uma amostragem. Isso deve-se ao facto de a maioria das análises de conteúdos lidarem com grandes conjuntos de dados (...). A amostragem em análises de conteúdos está sujeita às mesmas preocupações de qualquer estudo quantitativo: deve ser representativa e significativa (Rose, 2001, p. 57, tradução livre).

Assim, dada a enorme quantidade de dados que um único filme comporta, procurámos estabelecer um critério que nos facultasse a seleção de um número mais reduzido de imagens do filme, simultaneamente rigorosa e significativa. Quanto ao número ideal de imagens para a amostra, Rose (2001) afirma que

Não há regras para definir o tamanho que a amostragem deve ter. O tamanho deverá depender da quantidade de variações entre o conjunto das imagens relevantes. Se não há absolutamente nenhuma variação, uma só imagem será representativa. Contudo, se nos depararmos com uma grande quantidade de variações extremas, o tamanho da amostragem deve ser suficientemente grande para conter exemplos dessas variações (Rose, 2001, p. 59, tradução livre).

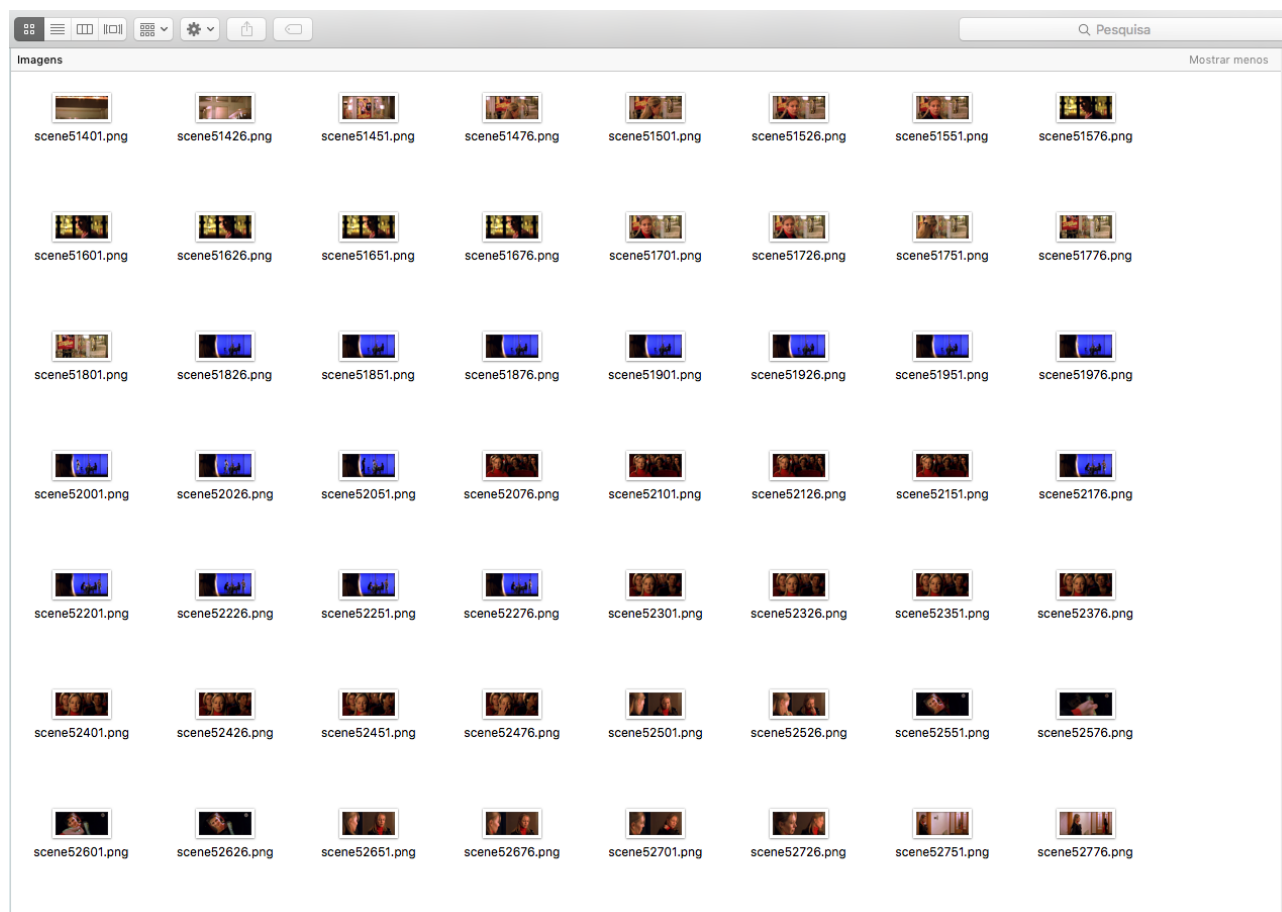
< [FIGURA 271] Poster elaborado aquando do workshop orientado pelo professor Russell Bestley, na ESAD. O objetivo deste poster consistia na demonstração visual da research question do nosso estudo: “Revealing the importance of colour in Almodóvar’s films through graphic design”. Assim, através de uma seleção de frames originais de vários filmes de Almodóvar (metade superior do poster) e da sua respetiva pixelização (metade inferior), podemos depreender a intenção desta investigação, assim como o início de um processo de trabalho.



Neste sentido, e porque não queríamos perder informações importantes nem o fio condutor do filme, incorremos num processo de seleção de imagens que Rose (2001) classifica como “sistemático”. Isto é, “selecionar todas as primeiras imagens de um conjunto, por exemplo, estabelecendo um intervalo fixo entre elas e garantindo que esse intervalo não coincida com nenhum padrão cíclico do nosso material de origem — caso contrário, a amostra não será representativa” (Rose, 2001, p. 59, tradução livre).

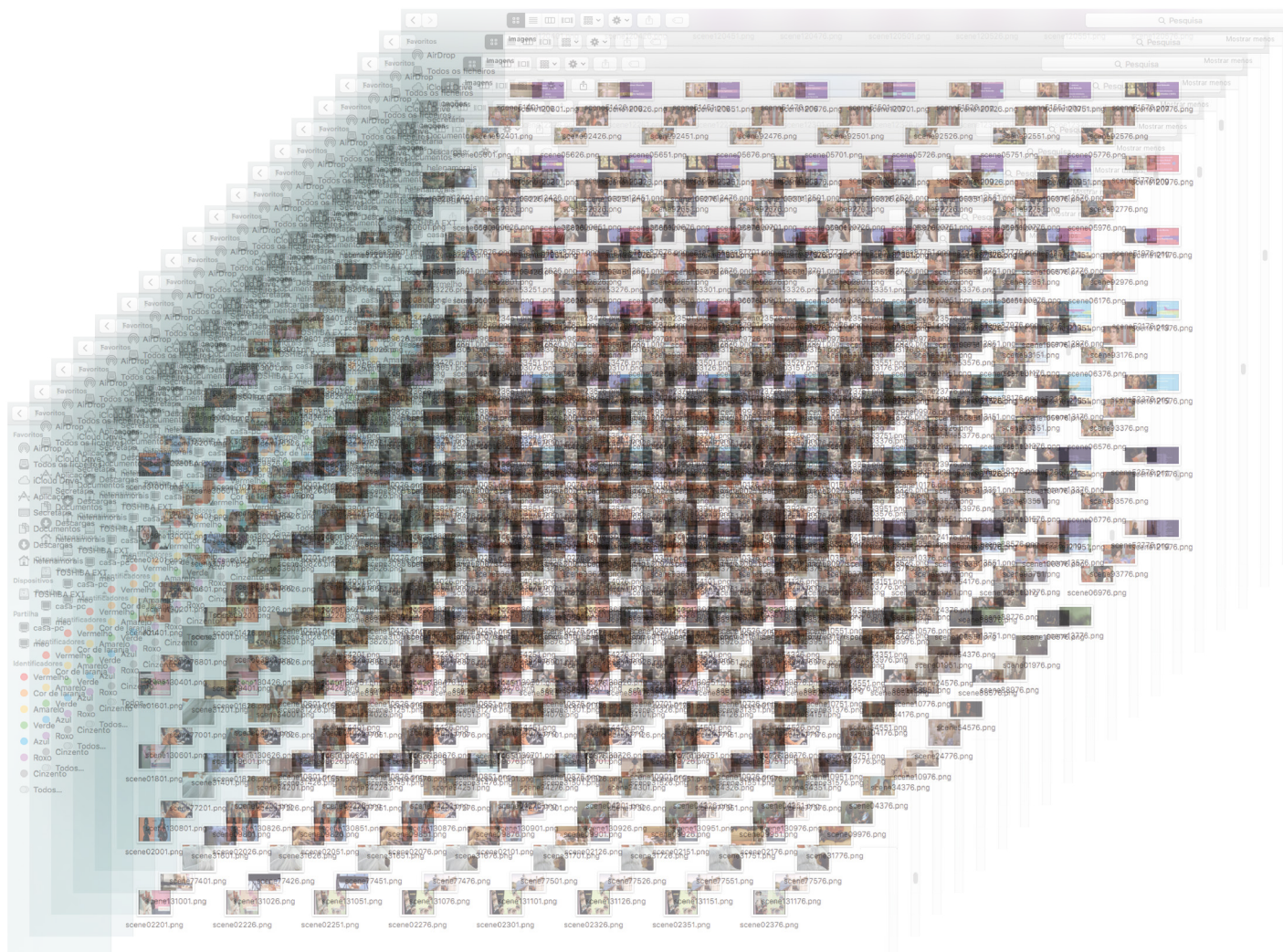
Através do *software* de transmissão e de reprodução multimédia VLC — que possibilita a extração em tempo real dos frames do filme que reproduz — determinámos, então, a nossa amostra de imagens: por cada filme, o programa recolheria o primeiro frame de cada segundo^[47]. Assim, desde o início do filme até terminados os créditos finais, é guardado um frame por segundo, em formato PNG (Portable Network Graphics).

[47] Para a tomada de decisão relativamente ao intervalo de frames a recolher, serviu-nos o exemplo de outros projetos já desenvolvidos, como *Cinema Redux*, de Brendan Dawes (2004), e *Spotmaps*, de Andy Willis (2012). Não só porque, ao analisá-los, considerámos que transmitiam uma boa leitura global do filme, como de facto também nos pareceu que a seleção de um frame por segundo não deixaria margem para a perda de informação importante — mudança de planos/enquadramento e consequente alteração cromática, por exemplo.



Depois de aplicarmos este procedimento a cada uma das dezanove longas-metragens de Pedro Almodóvar, obtivemos as imagens que serviriam de base para a análise da cor nos filmes. Mesmo que inferior ao número que teríamos em mãos se extraíssemos *todos* os frames — a quantidade de imagens por filme manteve-se consideravelmente alta: variando entre 4587 no filme mais curto — “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (1980) — e 7028 no mais longo — “Los abrazos rotos”(2009).

^ [FIGURAS 272/273] Dada a quantidade de imagens extraídas de cada filme, seria incomportável apresentá-las todas neste documento. Será pertinente, contudo, transmitir uma ideia da dimensão da base de dados obtida — um total de 105.329 imagens, se somarmos todos os filmes. Os *screenshots* (capturas de ecrã) apresentados em cima, demonstram o modo como as organizámos: cronologicamente em diferentes pastas, conforme o filme a que correspondem (neste caso, “Todo sobre mi madre”).



[4.2]

DEFINIÇÃO DE UM MÉTODO

Dada a grande dimensão de dados obtidos, cedo nos apercebemos de que seria pouco exequível submeter cada uma das imagens aos processos que havíamos experimentado, no início do projeto. Tanto o *Photoshop* como as restantes aplicações *online* anteriormente referidas, exigem uma intervenção do utilizador para a leitura individual das imagens. Ou seja, este procedimento iria requerer muito tempo, o que nos levou a procurar uma solução que simplificasse o processo, tornando-o mais rápido e eficaz.

Além dos meios mais clássicos e experimentais, a utilização de linguagens de programação (...) tem-se revelado uma ferramenta especialmente poderosa para a visualização de grandes e complexas quantidades de informação.

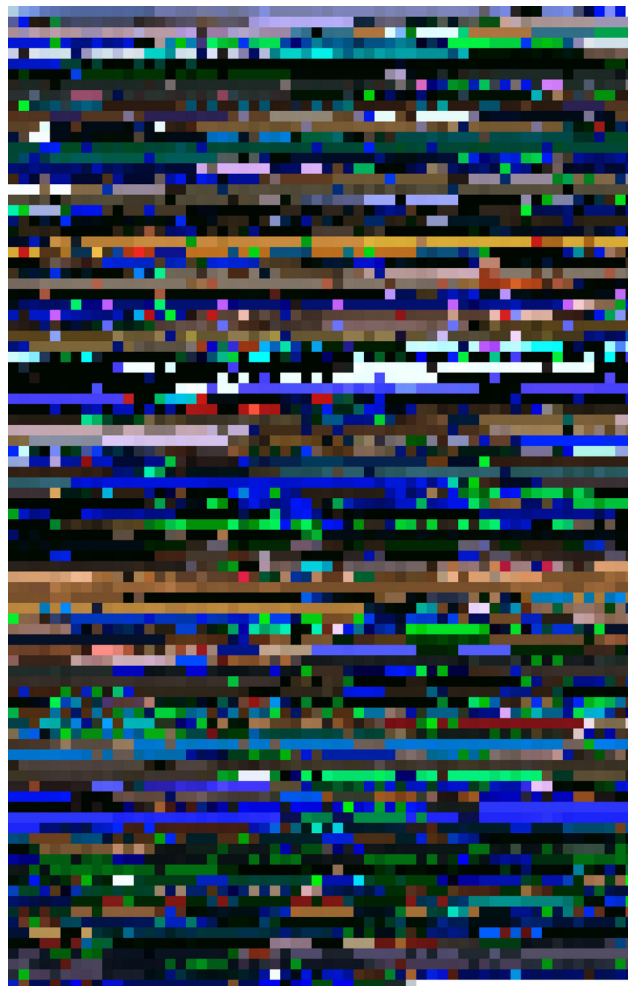
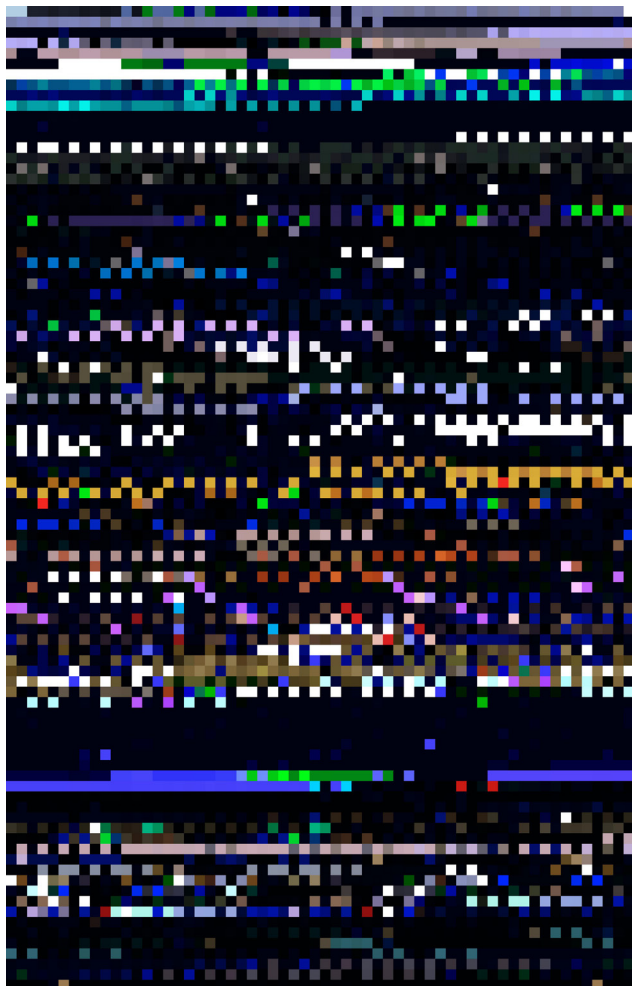
As linguagens de programação (...) têm facilitado o processo de visualização de informação (...) proporcionando a oportunidade de tornar tangíveis grandes quantidades de dados (Finke, Manger, & Fichtel, 2012, p. 21, tradução livre).

Assim, foi imprescindível a colaboração de João Tavares, que nos permitiu aceder a linguagens de programação — *python* — para o processamento das nossas imagens. Deste modo, com recurso à criação de *scripts*^[48], abria-se a possibilidade de incorrer em procedimentos automatizados.

Posto isto, considerámos que um bom ponto de partida para a leitura das imagens — ainda em estado bruto — seria submetê-las a um processo semelhante ao de projetos que havíamos analisado anteriormente: *Spotmaps* e *The Colors of Motion*, por exemplo. Por outras palavras, interessava-nos visualizar cada um dos filmes de Almodóvar através da cor predominante de cada frame. Para o efeito, desenvolveram-se programas em que era lido o código RGB de cada pixel, de cada imagem, para determinar o mais frequente.

< **[FIGURA 274]** A densidade informativa obtida com a extração dos frames das 19 longas-metragens de Almodóvar, levou-nos a procurar um método que simplificasse o processo de leitura cromática das imagens. Na figura ao lado esquerdo, um diagrama ilustrativo da quantidade de informação (sobreposição das 19 pastas em que organizámos os frames).

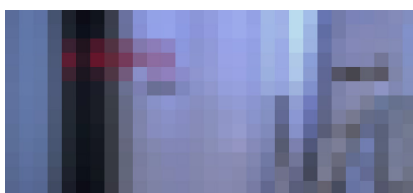
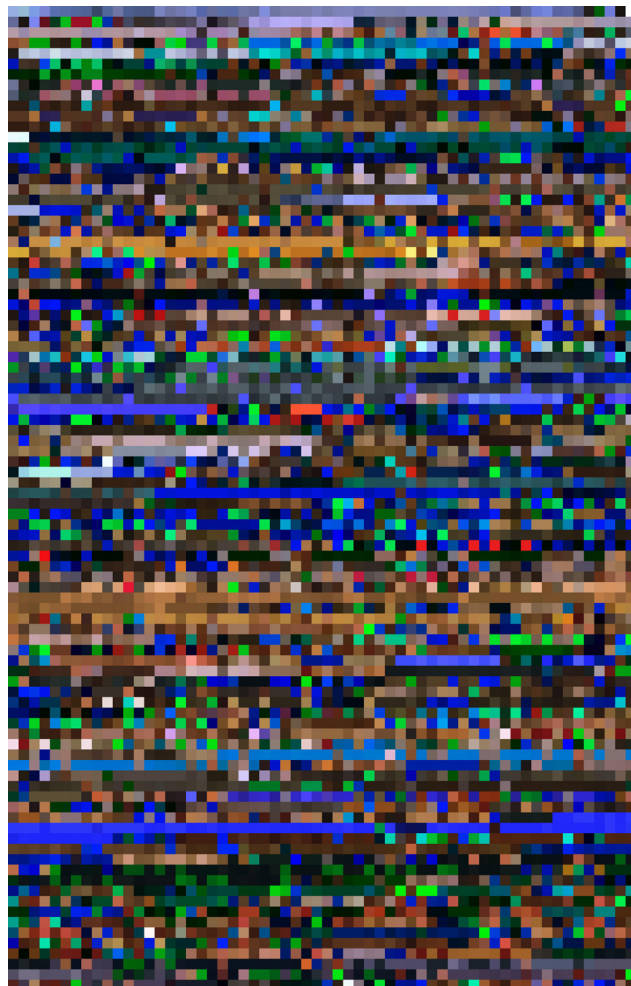
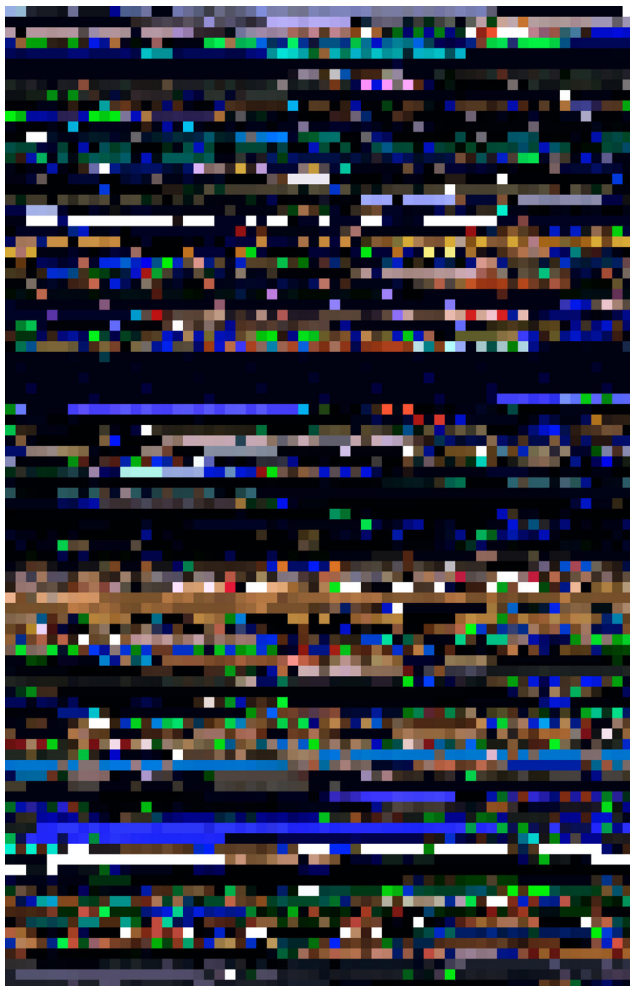
[48] Script é um programa escrito para automatizar uma tarefa que poderia ser feita manualmente.



Para verificar a eficiência deste processo, testámo-lo inicialmente em apenas um filme, “Todo Sobre Mi Madre”. Obtidos os códigos RGB (textuais) dos vários frames do filme, traduzimo-los para as suas cores sólidas, organizando-as também de modo similar a *Spotmaps* ou *Cinema Redux*: numa imagem composta por linhas de 60 quadrados de cor — ordenadas cronologicamente e equivalentes a um minuto de filme. No entanto, logo nos deparámos com a incoerência entre o resultado alcançado e o filme. Ao vermos a imagem e conhecendo o filme em questão, facilmente constatámos que as cores representadas não podiam corresponder à realidade^[FIG.275/276].

Paralelamente, com o intuito de eliminar algum ruído desnecessário, voltámos à pixelização de todas as imagens de “Todo Sobre Mi Madre”, no *Photoshop*, submetendo-as ao processo anteriormente descrito. Mais uma vez, o resultado não foi satisfatório^[FIG.277/278].

^ **[FIGURAS 275/276]** Nas imagens acima podemos ver os resultados obtidos, no mesmo filme — “Todo Sobre Mi Madre” — com as duas primeiras versões do programa. Na do lado esquerdo, utilizou-se a abordagem já descrita, em que o programa lê todos os pixels de cada frame, identificando o código RGB mais recorrente. Contudo, depois de repararmos na larga quantidade de células a negro e verde-claro (esta última cor assinalando erros de leitura), procurámos uma solução que colmatasse estas falhas. Assim, na imagem do lado direito, podemos ver o resultado da segunda experiência: os pixels da gama dos cinzentos foram filtrados por corresponderem às áreas de transição entre duas cores, encontrando-se em maioria e não correspondendo a cores reais. No entanto, apesar de realmente termos menos células negras, continuámos a constatar a presença de muitos erros no resultado obtido.



^ [FIGURAS 277/278] Nestas imagens, podemos ver a aplicação dos métodos descritos anteriormente, à versão pixelizada dos frames de "Todo Sobre Mi Madre". Verificam-se os mesmos problemas, continuando a aparecer uma grande quantidade de células pretas e verdes — quer na experiência em que se contabilizam todos os píxeis (esquerda), quer na experiência em que filtrámos os píxeis cinzentos (direita).

< [FIGURAS 279/280] Como podemos ver através deste exemplo — representativo de centenas de casos semelhantes do mesmo filme — a cor predominante obtida (verde) não corresponde à imagem original, nem à sua versão pixelizada. Nas duas imagens é nítida a dominância de um tom acinzentado, com a presença pontual de preto, vermelho e branco — em nada compatível com o verde resultante do processo a que as submetemos.



Esperando obter um resultado mais aproximado aos frames originais, recorreremos de novo ao *Photoshop* e experimentámos uma ferramenta que permite identificar a cor média de cada imagem (Filter > Blur > Average). Aqui, é importante não confundir “cor predominante” com “cor média”: enquanto a primeira se refere à cor mais recorrente (que surge mais vezes), a segunda estabelece, precisamente, uma “média” depois de ler todas as cores da imagem. Ou seja, se a “cor predominante” corresponde exatamente a uma das cores presentes na imagem, a “cor média” resulta de uma espécie de “soma” de todas as cores que a imagem contém — é uma “mistura” e não uma cor retirada da imagem. Num exemplo de uma imagem com várias cores, é mais perceptível essa distinção do que numa imagem em que, à partida, já se deteta uma cor predominante^[FIG.281/282]. Ainda que esta experiência não deixe de ser válida para a análise da cor, pode revelar-se um pouco enganosa, uma vez que não corresponde, de forma exata, a nenhuma cor presente, de facto, na imagem. Sendo assim, continuámos a tentar retificar o erro relativo à obtenção da cor predominante das imagens, excluindo a utilização da “cor média”.

Após alguma pesquisa, descobrimos que *Color Thief* (aplicação anteriormente referida) é *open source*. Recorremos, então, a um *script* baseado na *library*^[49] para a obtenção do código RGB da cor predominante de cada imagem dos filmes^[50]. De modo similar ao *script* utilizado anteriormente, *Color Thief* lê todos os pixels de cada imagem, identificando os seus códigos RGB. Contudo, ao contrário do *script* anterior, não faz uma contagem direta para determinar o RGB mais frequente: *Color Thief* agrupa as cores semelhantes, indicando-nos como cor predominante da imagem aquela que corresponde ao maior grupo^[51].

Testámos, então, o novo *script* no filme “Todo sobre mi madre”. Depois da obtenção da nova lista de códigos RGB de cada frame^[FIG.283/284], optámos por, antes de os organizarmos numa só imagem, inseri-los numa tabela *Excel*, lado a lado com a primeira lista^[FIG.285/286]. Desta forma, pudemos comparar rapidamente os dois resultados, constatando que as células negras e verdes — presentes nas primeiras experiências, devido a erros de leitura — haviam sido substituídas por cores que, desta vez, se aproximavam dos frames originais correspondentes.

^ **[FIGURAS 281/282]** Em cima, podemos ver exemplos de dois frames com as suas respetivas “cor média” (ao centro) e “cor predominante” (à direita). No primeiro caso, devido à imagem ser claramente dominada por um tom acinzentado, as suas cores média (R:93, G:100, B:141) e predominante (R:105, G:114, B:163) são quase idênticas. No segundo, por estarem presentes várias cores na imagem, já se nota uma diferença acentuada entre a cor média (R:113, G:90, B:92) e a cor predominante (R:65, G:65, B:68).

[49] *Library* é uma coleção de subprogramas utilizados no desenvolvimento de software.

[50] O *script* baseado na *library Color Thief* — disponível online, no website *GitHub* — foi utilizado para a obtenção do código RGB da cor predominante de cada imagem.

[51] *Color Thief* reagrupa recursivamente os códigos RGB dos pixels da imagem, utilizando o algoritmo *median-cut*, e devolve a cor base do maior grupo.


```

scene02720: (168, 140, 140)
scene02751: (168, 145, 145)
scene02776: (153, 133, 128)
scene02801: (154, 134, 128)
scene02826: (153, 132, 128)
scene02851: (154, 134, 128)
scene02876: (141, 128, 143)
scene02901: (140, 128, 143)
scene02926: (141, 128, 144)
scene02951: (142, 129, 145)
scene02976: (171, 140, 140)
scene03001: (123, 101, 115)
scene03026: (170, 139, 139)
scene03051: (171, 139, 140)
scene03076: (171, 139, 140)
scene03101: (170, 138, 138)
scene03126: (170, 138, 138)
scene03151: (141, 124, 139)
scene03176: (129, 108, 117)
scene03201: (170, 139, 138)
scene03226: (169, 138, 139)
scene03251: (169, 138, 139)
scene03276: (149, 137, 164)
scene03301: (169, 137, 137)
scene03326: (168, 137, 136)
scene03351: (169, 138, 136)
scene03376: (173, 145, 201)
scene03401: (47, 30, 29)
scene03426: (47, 37, 40)
scene03451: (47, 39, 44)
scene03476: (47, 37, 42)
scene03501: (67, 59, 68)
scene03526: (123, 104, 115)
scene03551: (122, 102, 111)
scene03576: (160, 134, 164)
scene03601: (153, 129, 163)
scene03626: (153, 129, 162)
scene03651: (64, 64, 67)
scene03676: (64, 63, 65)
-----

```

```

scene75576: (19, 18, 59)
scene75601: (25, 17, 43)
scene75626: (25, 16, 43)
scene75651: (26, 17, 47)
scene75676: (27, 18, 46)
scene75701: (26, 17, 47)
scene75726: (24, 17, 46)
scene75751: (25, 16, 42)
scene75776: (27, 17, 37)
scene75801: (28, 18, 40)
scene75826: (30, 19, 40)
scene75851: (29, 19, 41)
scene75876: (29, 19, 41)
scene75901: (29, 19, 40)
scene75926: (29, 19, 40)
scene75951: (29, 19, 40)
scene75976: (29, 19, 40)
scene76001: (29, 19, 40)
scene76026: (29, 19, 41)
scene76051: (29, 19, 41)
scene76076: (29, 19, 40)
scene76101: (29, 19, 41)
scene76126: (29, 19, 40)
scene76151: (30, 19, 39)
scene76176: (27, 18, 39)
scene76201: (27, 20, 51)
scene76226: (28, 21, 50)
scene76251: (26, 20, 51)
scene76276: (36, 42, 237)
scene76301: (34, 40, 226)
scene76326: (31, 37, 229)
scene76351: (34, 39, 226)
scene76376: (34, 39, 226)
scene76401: (34, 40, 227)
scene76426: (34, 40, 227)
scene76451: (34, 40, 227)
scene76476: (34, 40, 227)
scene76501: (34, 40, 228)

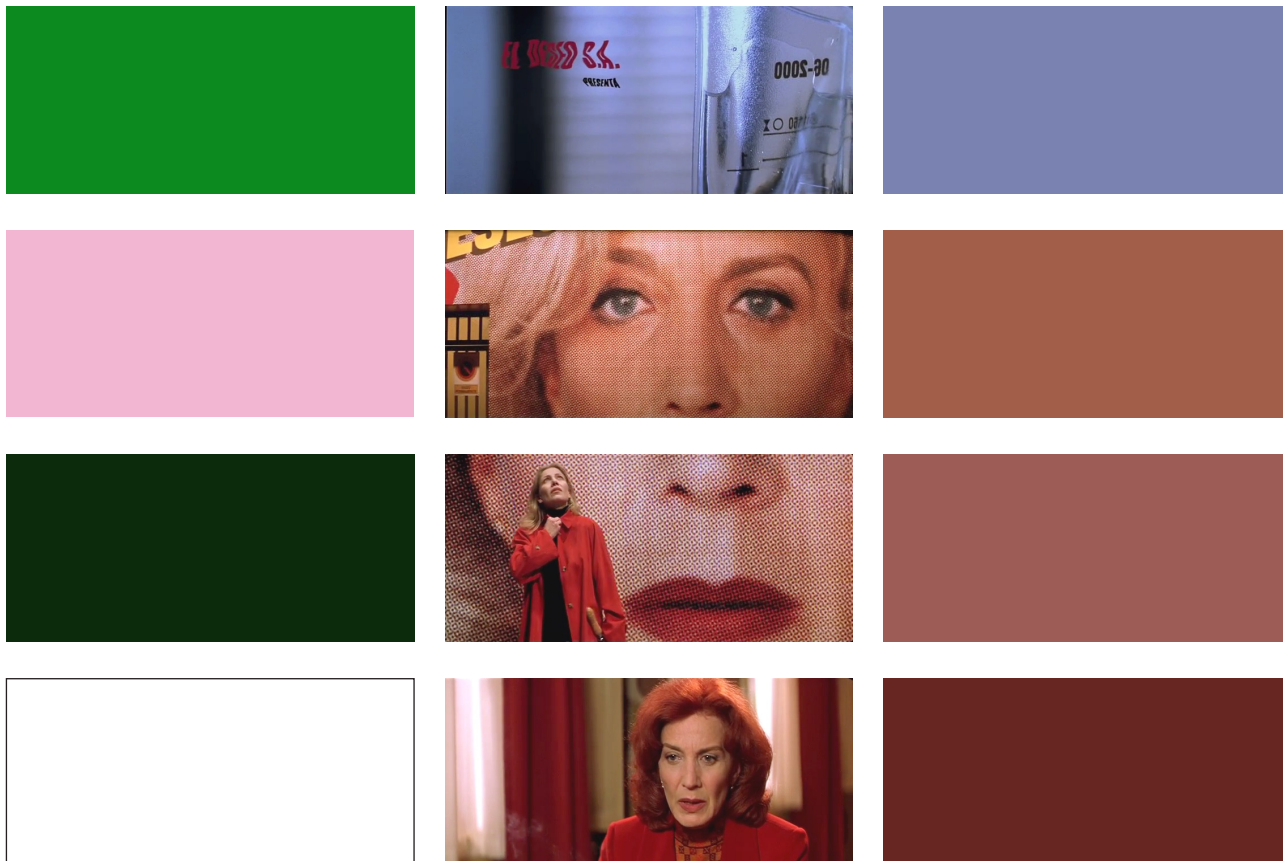
```

< [FIGURAS 283/284] Antes de serem traduzidos para as suas cores sólidas, os códigos RGB são obtidos em formato TXT, como se pode ver na imagem (screenshot de parte da lista dos códigos RGB dos frames de "Todo Sobre Mi Madre").

5101	3	225	83	
5126	4	65	164	
5151	4	1	115	
5176	4	65	164	
5201	4	129	148	
5226	4	81	131	
5251	4	97	148	
5276	4	81	131	
5301	4	49	83	
5326	4	81	131	
5351	4	81	131	
5376	4	97	148	
5401	4	129	148	
5426	4	113	131	
5451	4	1	34	
5476	4	49	83	
5501	4	1	82	
5526	3	241	67	
5551	3	241	67	
5576	3	241	67	
5601	3	241	67	
5626	3	209	66	
5651	3	209	66	
5676	3	209	66	
5701	0	57	242	
5726	3	177	34	
5751	3	193	18	
5776	3	177	34	
5801	4	81	131	
5826	0	5	85	
5851	0	7	86	
5876	0	7	86	
5901	0	7	86	
5926	0	7	86	
5951	0	7	86	
5976	0	6	69	
6001	0	6	69	
6026	0	7	86	
6051	0	7	86	
6076	0	7	86	
6101	0	7	86	
6126	0	9	117	
6151	0	9	120	
6176	0	7	86	
6201	0	7	86	
6226	0	7	86	
6251	0	6	102	
6276	0	6	69	
6301	4	209	200	
6326	4	209	200	
6351	4	145	151	
6376	0	6	69	
6401	0	9	120	
6426	0	7	86	
6451	0	7	86	
6476	0	7	86	
6501	0	6	69	
6526	0	7	86	
6551	0	9	120	
6576	0	10	137	
6601	4	129	134	
6626	4	209	200	
6651	4	209	200	

5101	103	49	30	
5126	104	55	30	
5151	106	54	31	
5176	66	33	23	
5201	64	30	21	
5226	63	30	21	
5251	67	32	23	
5276	67	32	23	
5301	67	32	23	
5326	67	32	23	
5351	63	31	22	
5376	66	32	22	
5401	67	32	24	
5426	66	31	23	
5451	67	31	24	
5476	66	31	24	
5501	66	32	23	
5526	66	31	24	
5551	60	32	25	
5576	60	32	25	
5601	67	31	24	
5626	67	31	23	
5651	67	31	24	
5676	67	32	24	
5701	68	32	24	
5726	102	50	28	
5751	103	51	29	
5776	66	32	24	
5801	62	30	24	
5826	136	134	174	
5851	24	23	29	
5876	156	159	193	
5901	155	158	192	
5926	155	159	193	
5951	155	158	192	
5976	146	146	184	
6001	21	20	23	
6026	24	22	29	
6051	154	157	192	
6076	157	160	194	
6101	157	161	194	
6126	140	141	177	
6151	143	143	181	
6176	25	23	29	
6201	153	156	190	
6226	160	163	198	
6251	151	153	189	
6276	25	25	29	
6301	107	51	30	
6326	105	50	29	
6351	107	53	31	
6376	145	146	183	
6401	149	151	187	
6426	153	154	191	
6451	146	146	184	
6476	146	148	184	
6501	21	19	23	
6526	16	15	17	
6551	160	160	198	
6576	175	177	212	
6601	107	51	30	
6626	107	51	29	
6651	107	51	29	

< [FIGURAS 285/286] As listas dos códigos RGB resultantes do primeiro *script* (à esquerda) e de "Color Thief" (à direita) foram comparadas através de tabelas *Excel* — onde consta o número do frame, valor numérico do R, G e B, e a sua cor sólida. Como podemos ver nas imagens de exemplo, as diferenças entre as duas listas são evidentes, sendo que as da direita são as corretas.



Finalmente, havíamos estabelecido um método, que considerámos eficaz, para a análise cromática das nossas imagens — sem comprometer a veracidade dos dados. Nas páginas seguintes iremos apresentar as experiências que desenvolvemos a partir deste sistema, cuja ordem pode ser assim descrita:

imagem > identificação da cor predominante > mapeamento

Assim, apesar de termos tratado todas as longas-metragens de Almodóvar, descreveremos as várias experiências apenas através de “Todo sobre mi madre” (TSM) ^[52], para exemplificar o modo como um filme pode ser analisado/interpretado, a partir deste modelo de visualização. Posteriormente, apresentaremos os resultados obtidos nos 19 filmes e, então, poderemos analisar de modo global o uso da cor na obra de Almodóvar.

NOTA: Antes de avançarmos, será importante referir que os resultados obtidos destas experiências podem ser visualizados digitalmente, através do CD que se encontra na contracapa deste documento. Por estarmos a lidar com imagens RGB — originalmente criadas para serem vistas em formato digital — esperamos compensar qualquer imprecisão cromática que possa advir da sua impressão em CMYK.

^ **[FIGURAS 287/290]** Alguns exemplos das cores predominantes, obtidas com o primeiro script, em que obtivemos erros de leitura (esquerda) e com “Color Thief” (direita), relacionadas com os frames originais (centro).

[52] A partir deste momento, o filme “Todo Sobre Mi Madre” será designado, ao longo do documento, pela sigla “TSM”.

[4.3]

MAPEAMENTO I: FRAME INTEIRO

Como primeira experiência, apresentamos aquela que resulta da aplicação mais direta do método: o mapeamento do filme, numa única imagem, através das cores predominantes de cada frame.

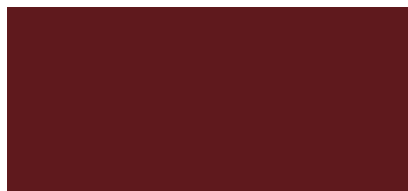
Com a certificação dos códigos RGB de cada frame, procedemos à sua organização numa só imagem (tal como havíamos feito com os resultados iniciais). Será importante dizer que, nessa imagem, optámos por não estabelecer qualquer divisão entre frames — ao contrário do que acontece em *Spotmaps* e *Cinema Redux*, que separam os quadrados de cor/imagens por uma linha branca ou preta, respetivamente. Deste modo, ao deixar que a própria variação de cor entre os quadrados crie a separação, pretendemos que a imagem transmita uma sensação de continuidade cromática. Além disso, também não influencia a perceção das cores representadas — aparentemente mais “luminosas” (*Spotmaps*) ou mais “escuras” (*Cinema Redux*).

Ao observarmos a nova imagem representativa do filme, concluímos que, desta vez, a paleta cromática global já se identificava com TSMM. Inclusivamente, ao visualizar a imagem — que funciona quase como uma “digitalização”, um mapeamento do filme — podemos rever/relembrar alguns momentos da narrativa **[FIG.291]**.



Por exemplo, as linhas da imagem correspondentes aos minutos 10/11 e 50/51 — onde podemos ver a tonalidade azul em abundância — remetem-nos, automaticamente, para as cenas que se desenrolam nos cenários de uma peça de teatro — fundamental para a narrativa do filme **[FIG.292/293]**.

Esse azul — do pano de fundo do cenário — é, precisamente, aquele que Allinson (2001) — como referido anteriormente em “Pedro Almodóvar — Estilo Visual” — afirma ser “o azul mais forte alguma vez visto num filme de Almodóvar” (p. 184, tradução livre). Allinson (2001) constata também que este é o filme em que é mais evidente o contraste entre o azul e o vermelho — a cor mais frequentemente associada a Almodóvar. A linha correspondente ao minuto 70, onde podemos ver um bordeaux, que se estende por cerca de 2 minutos, é o momento em que esse tom aparece mais prolongadamente. Curiosamente, de forma semelhante ao azul, esta tonalidade bordeaux corresponde também a um pano de fundo de um palco — à frente do qual decorre o discurso proferido pela personagem Agrado, vestida de rosa **[FIG.294]**.



< [FIGURA 291] Imagem representativa do filme “Todo Sobre Mi Madre”, de Pedro Almodóvar (1999). Cada linha da imagem corresponde a um minuto do filme — composto por 60 frames traduzidos para a sua cor predominante.

< [FIGURAS 292/293] Neste exemplo podemos ver dois frames do filme “Todo Sobre Mi Madre”, relativos à encenação da peça de teatro “Um Elétrico Chamado Desejo” — a primeira vez, ao 10º minuto (em cima), e a segunda, ao 50º minuto (em baixo). Estas duas cenas prolongam-se por alguns minutos, sempre com o plano azul como fundo. Deste modo, a predominância da tonalidade azul, que compõe o cenário da peça, é evidente no mapa do filme.

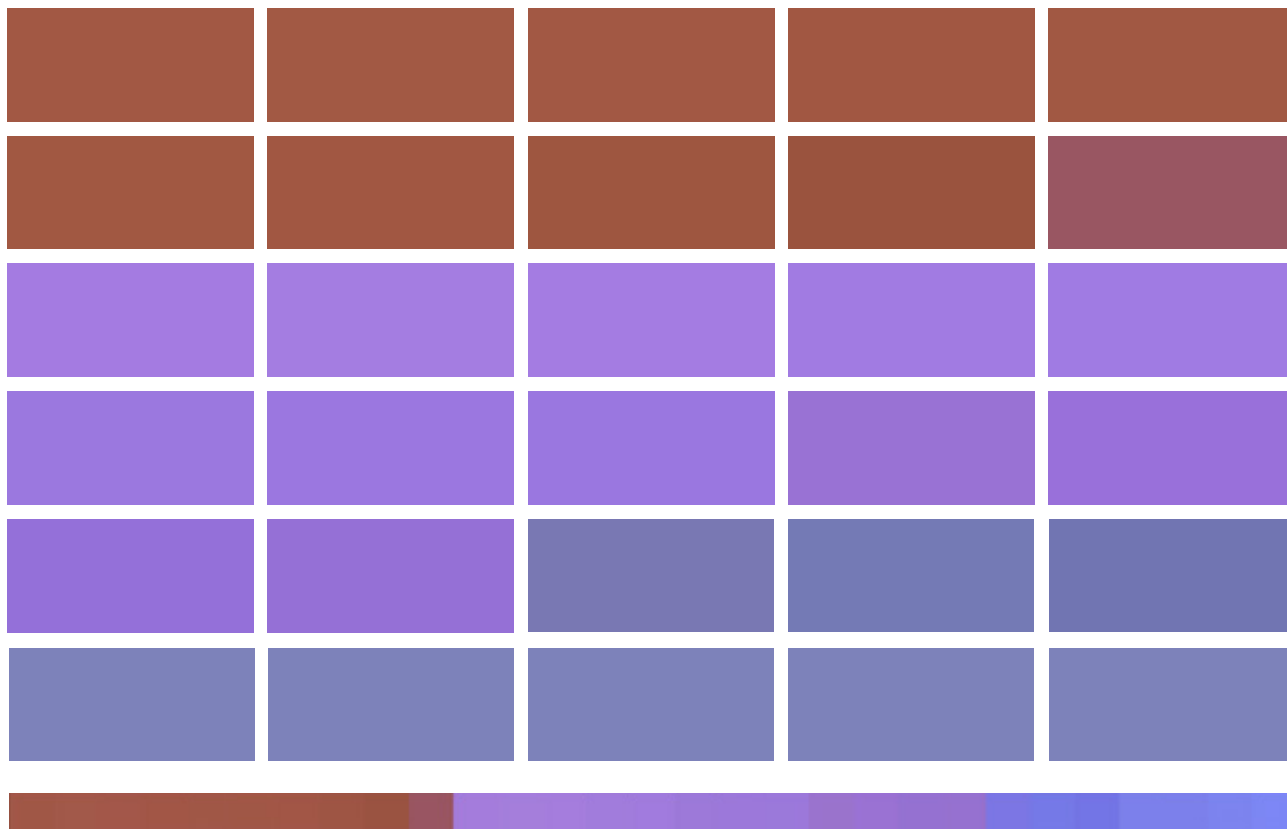
< [FIGURA 294] O momento do filme em que o vermelho surge mais prolongadamente corresponde à cena do discurso de Agrado, personagem posicionada sobre um pano de fundo de um teatro.



Ainda sobre este contraste/associação entre o azul e o vermelho, podemos destacar a sequência do filme que estabelece a transição do exterior do teatro, marcado pela tonalidade avermelhada, para o interior do cenário, dominado pelo azul. Aí, é nítida a intenção do autor de cruzar as duas cores, criando uma sobreposição de planos, que faz com que as duas tonalidades se fundam.

Na imagem **[FIG.295/297]** podemos ver de que modo essa sequência é representada através da nossa experiência gráfica. De forma gradual, o tom avermelhado vai sendo substituído pelo azul, passando por uma fase em que predomina o lilás — correspondente ao momento de sobreposição das duas cores. Em todo o filme, é a única vez em que esta sobreposição entre azul e vermelho ocorre de forma tão acentuada, enfatizando o papel narrativo das duas cores e indicando uma mudança na história. Se, por um lado, o vermelho se associa à relação entre Manuela e o filho (Esteban), o azul — que sinaliza a peça de teatro “Um Elétrico Chamado Desejo” — marca o momento de viragem na narrativa, funcionando quase como um “presságio” daquilo que vai acontecer pouco depois: a morte de Esteban. Ou seja, se antes desta cena assistíamos à cumplicidade entre mãe e filho — relação simbolizada por uma cor quente, o vermelho **[53]** — o azul (cor fria) indica-nos o corte na relação das duas personagens.

[53] Como vimos no capítulo anterior, em “Pedro Almodóvar — Estilo Visual”, o vermelho tem uma simbologia constante em todos os filmes de Almodóvar. Assim, em “Todo Sobre mi Madre” esta cor não deixa de “expressar o amor entre membros de uma família” (Rennett, 2012), por exemplo. “As cenas que envolvem as duas personagens são enfatizadas pelo uso do vermelho na mise-en-scène, especialmente nas decorações da sua casa. O quarto de Esteban (Eloy Azorín) é dominado pelo excesso de vermelho nas paredes e até na iluminação. Manuela (Cecilia Roth) veste roupas vermelhas quando está com Esteban — como quando assistem ao filme ‘All About Eve’ (Joseph L. Mankiewicz, 1950), na televisão, ou à peça ‘Um Elétrico Chamado Desejo’, no teatro. Depois da morte trágica de Esteban, Manuela passa a usar vermelho apenas nos momentos em que o filho é lembrado, como quando volta a assistir à representação de ‘Um Elétrico Chamado Desejo’, em Barcelona, ou quando mostra, pela primeira vez, a fotografia de Esteban ao seu pai transsexual Lola (Toni Cantó). Ela usa ainda vermelho nas cenas em que age como mãe de Rosa (Penélope Cruz) ou do filho de Rosa, também chamado Esteban” (Rennett, 2012, p. 75, tradução livre).



Esta oposição de valores, retratada no filme, vai de encontro ao que Rivero (1996) afirma sobre o contraste entre vermelho e azul, ao nível teórico da cor: “estas duas cores não se encontram em combinação física mas, precisamente pelo grande contraste ‘espiritual’ que se produz entre ambas, considera-se, hoje em dia, uma das harmonias mais fortes e mais adequadas” (p. 136, tradução livre). Heller (2014), complementando esta ideia, refere que o vermelho e o azul são “cores contrárias cujos efeitos são psicologicamente opostos” — precisamente o que acontece neste filme.

Ainda que, no nosso mapa, o azul seja facilmente identificado, o vermelho não é tão evidente — à exceção da cena do discurso de Agradado, já referida. Contudo, é o vermelho que se associa mais frequentemente a Almodóvar e, de facto, aquele que primeiro nos ocorre quando pensamos em grande parte dos seus filmes — inclusive em TSM. Aliás, Allinson (2001) afirma que o vermelho é a cor dominante em todos os seus filmes e sobre este, especificamente, refere a “omnipresença do vermelho” (p. 184, tradução livre). Possivelmente, quando ouvimos/lemos a palavra “vermelho” associada a Almodóvar pensamos num vermelho vibrante, o vermelho puro — aquele que costumamos ver nas roupas das suas personagens, em objetos ou áreas dos cenários.

^ **[FIGURAS 295/297]** Na figura 295 (página esquerda) podemos ver a sequência do filme que estabelece a transição do exterior do teatro — o primeiro frame aqui exposto é um pormenor do outdoor de “Um Elétrico Chamado Desejo” — para o interior, onde decorre a peça, num cenário azul minimalista. A figura 296 (em cima) é a tradução dessa sequência (fig. 295) para as suas cores predominantes, e a figura 297 equivale a um excerto da linha do mapa correspondente a essa mesma sequência.

Por ser uma característica tão recorrente, talvez esperássemos que o mapa do filme nos mostrasse esse tom em maior abundância. No entanto, são raros os quadrados do mapa preenchidos com essa cor. Podemos ver alguns momentos pontuados a bordeaux ou a rosa (derivados do vermelho) mas, à partida, o que predomina no mapa são os tons terra (variações de castanhos, tijolo e ocre)^[54] — cores igualmente quentes e análogas ao vermelho^[FIG.298].

Isto pode acontecer por várias razões. Uma delas prende-se com questões da “interação da cor”, ou seja, a influência que outros elementos (inclusive outras cores) podem exercer na cor que vemos. Não devemos esquecer que estamos a lidar com imagens compostas por diversos elementos e, portanto, aquilo que vemos não são cores isoladas, puras ou planas. Como sabemos, a luz que incide sobre um determinado objeto pode influenciar consideravelmente as cores que vemos^[FIG.299]. Deste modo, pode dar-se o caso de, em algumas situações, sabermos (e vermos) que a cor presente é, por exemplo, o vermelho e, contudo — devido à iluminação da imagem — dominar outro tom que não esse. Neste sentido, devido à intensidade e/ou tonalidade da luz incidente, as cores que vemos sofrem alterações a nível de luminosidade, saturação ou temperatura^[FIG.300/301]. Assim, pode dar-se o caso desse vermelho brilhante assumir vários tons — mais escuros ou mais luminosos, mais vibrantes ou mais esbatidos. No seguimento deste raciocínio podemos então constatar que o mapa de TSM — ainda que contenha raros quadrados com o tom mais vibrante e almodovariano — apresenta vários momentos em que se denotam cores derivadas desse vermelho.

Um outro fator que nos faz sentir essa ausência tão vincada do vermelho puro, no mapa do filme, é, precisamente, o facto deste exercício retirar apenas a cor predominante do frame — o que, como já vimos, pode ser muito redutor. Deste modo, por serem poucos os momentos — no nosso mapa — em que surge essa cor, concluímos que, pelo menos neste filme, Almodóvar utiliza o tom maioritariamente em particularidades, como por exemplo em objetos ou vestuário^[FIG.302]. Assim, na maioria das vezes, a cor surge em proporções demasiado pequenas para ser identificada como predominante: a cor marca-nos quando vemos o filme, ainda que não seja a que ocupa mais espaço no ecrã.

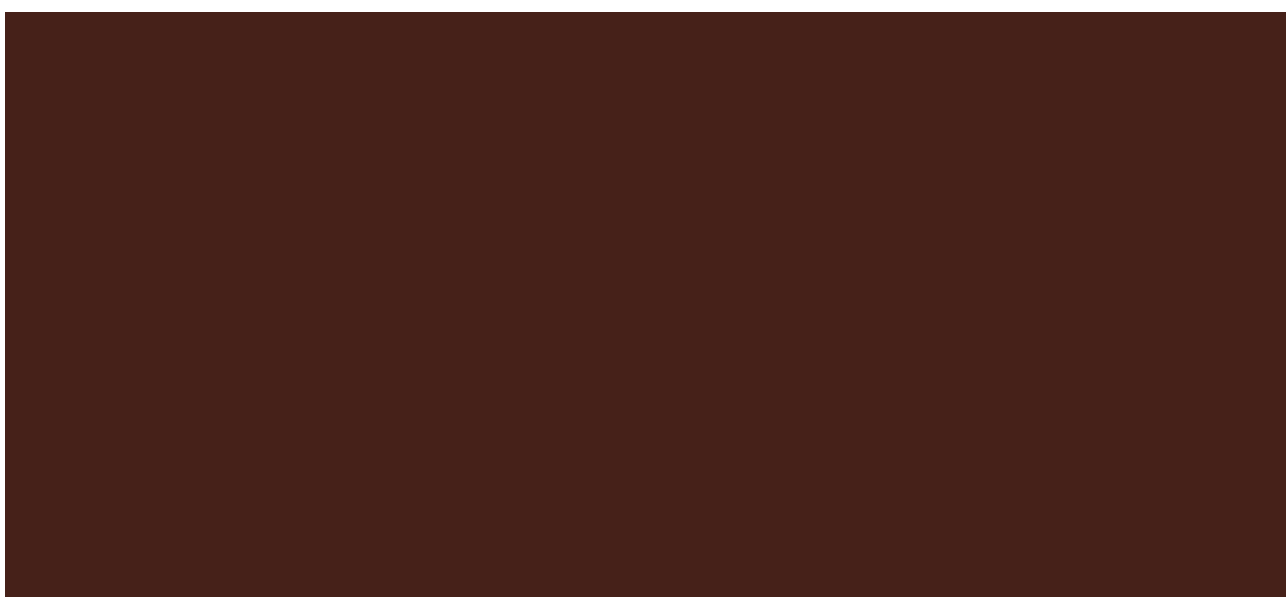
[54] Como meio auxiliar para a análise dos resultados obtidos, recorreremos à aplicação “TinEye Labs” que, após a leitura da imagem, nos indica uma “paleta proporcional”, reduzindo-a a 10 cores. Depois de submetermos o mapa de TSM, pudemos comprovar que um total de 89,5% do mapa é constituído por castanhos e ocre.



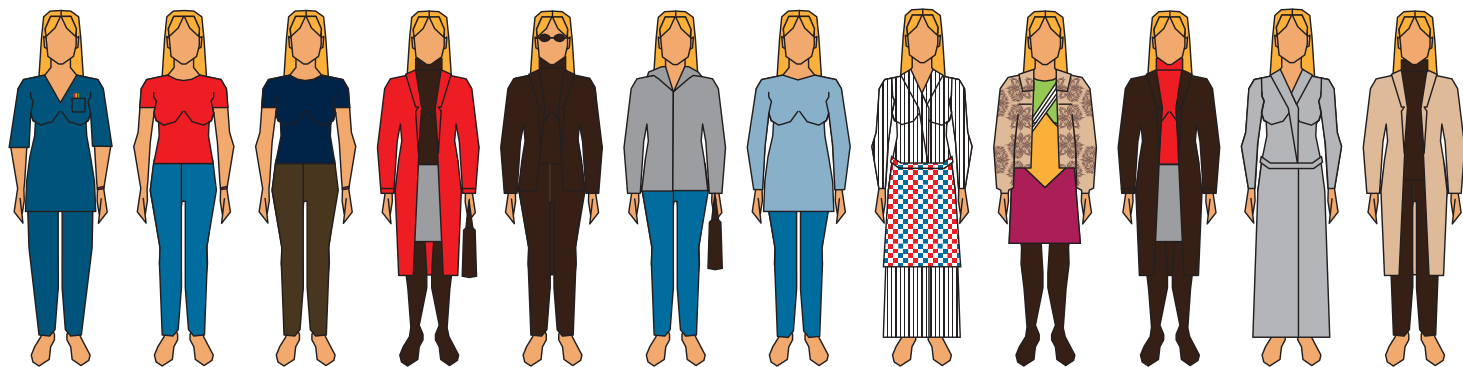
^ **[FIGURA 298]** As cores análogas são cores adjacentes na roda das cores. Se tomarmos o vermelho (R:255, G:0, B:0) — ao centro — como cor dominante deste esquema, vemos que as suas cores análogas abarcam a fatia dos laranjas e dos rosas.



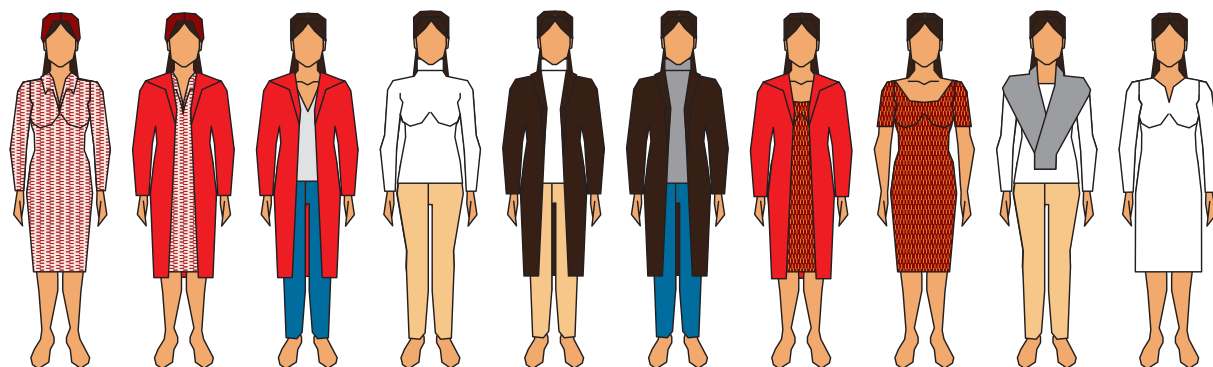
^ **[FIGURA 299]** Neste esquema, podemos observar variações da mesma cor a nível de luz e saturação. Uma vez que, no filme, não lidamos com cores “sólidas”/“limpas”, podemos deparar-nos com alguns casos em que o tal vermelho vibrante, característico de Almodóvar, surge com algumas variações: mais escuro em zonas de sombra e ou mais luminoso nas zonas em que a luz incide mais diretamente.



^ [FIGURAS 300/301] Na cena a que pertence este frame, podemos ver o quarto de Esteban decorado em tons de vermelho: as paredes, as cortinas, o candeeiro, o farol e as lombadas de alguns livros na estante. Mais, Manuela (a personagem sentada de costas) usa uma camisola vermelha. Neste sentido, vemos que essa cor abunda na imagem. Contudo, devido à iluminação, que gera várias sombras no espaço representado, a cor predominante que obtemos é castanho escuro — quase preto.



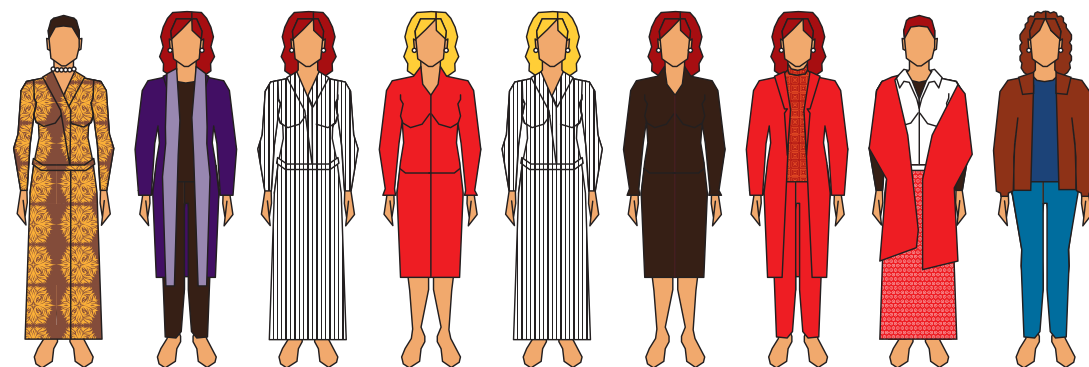
MANUELA



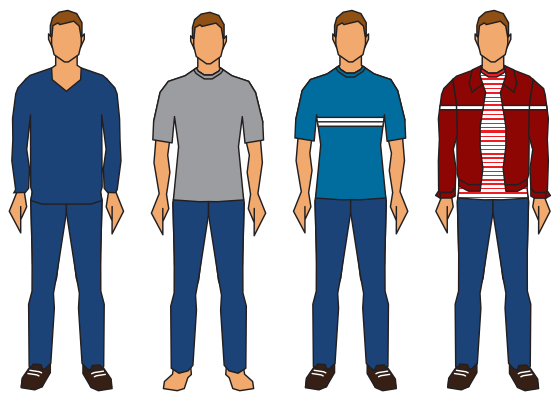
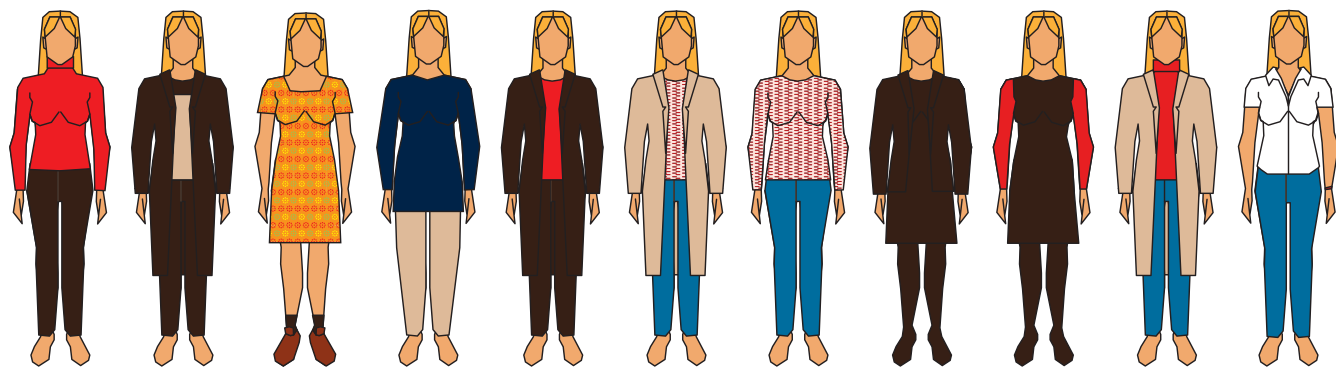
ROSA



AGRADO



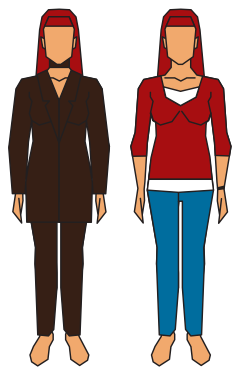
HUMA ROJO



ESTEBAN



NINA



LOLA

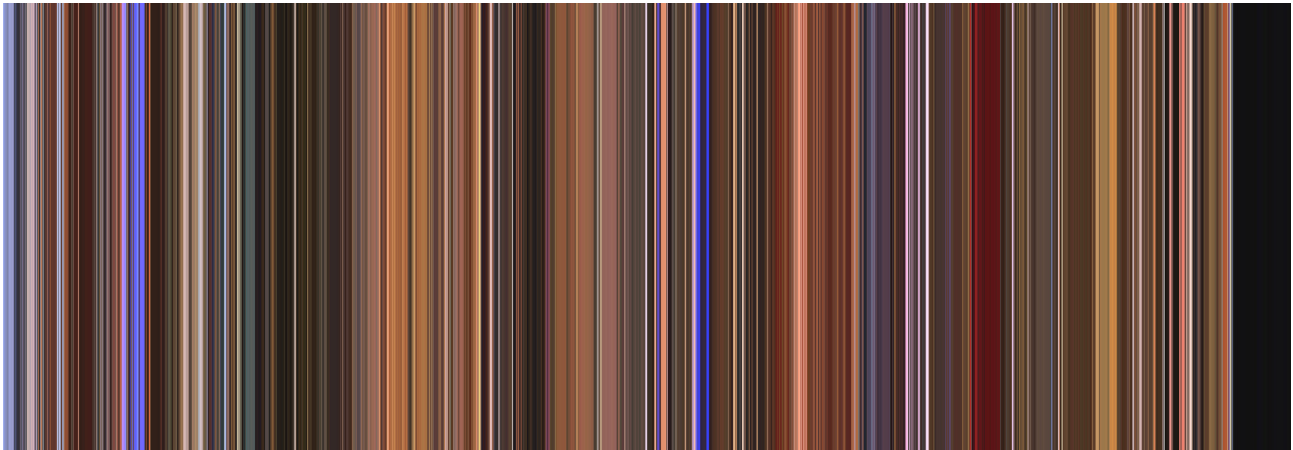
< **[FIGURA 302]** Como demonstração da recorrência do vermelho no vestuário, desenvolvemos estas ilustrações que representam as personagens principais e o respetivo guarda-roupa ao longo do filme. Assim, podemos constatar que, de facto, todas elas usam, pelo menos uma vez, uma peça vermelha. Além da roupa, podemos também destacar o cabelo de Huma Rojo e de Lola, também avermelhados.

BARCODE

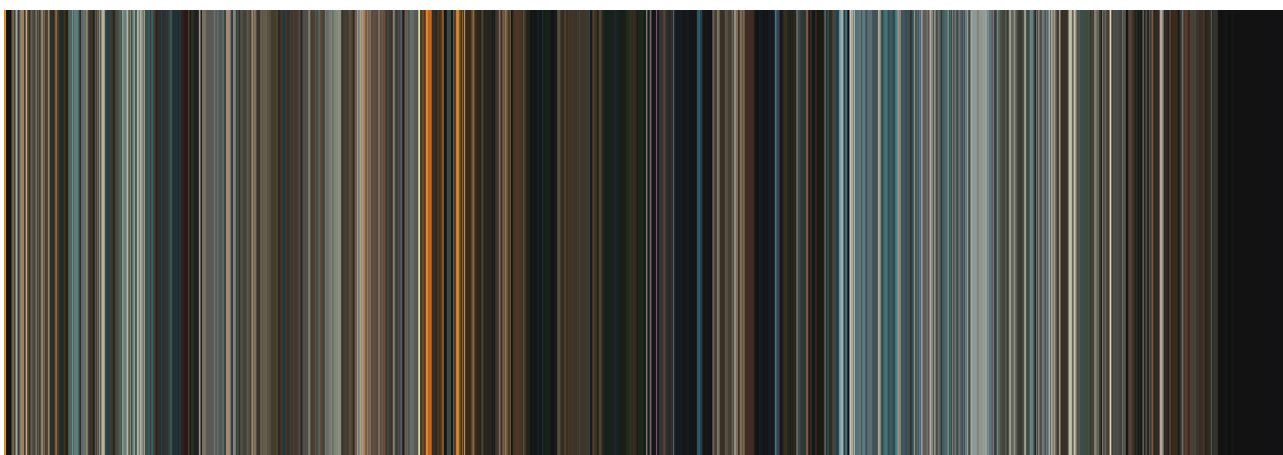
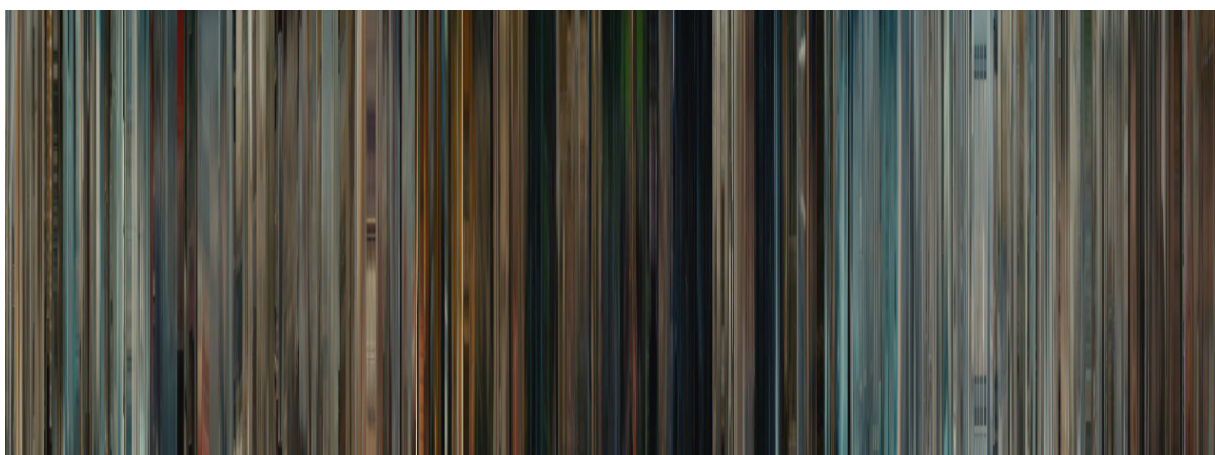
Na continuidade do exercício descrito no ponto anterior, a nossa segunda experiência expõe a mesma informação, mas com uma forma visual diferente.

Influenciados pelo projeto *Movie Barcode*, decidimos então apresentar as cores predominantes de cada frame em linhas verticais, organizadas cronologicamente ^[FIG.303]. Contudo, ao contrário desse projeto — que comprime os frames —, o nosso exercício mostra as cores lisas, sem distorções de imagem que possam adicionar ruído ao resultado final ^[FIG.304/305]. Para a concretização desta experiência, determinámos uma altura fixa para a imagem final, enquanto o seu comprimento varia em função da duração do filme. Assim, se dispusermos todos os filmes num mesmo suporte, facilmente reconheceremos as suas durações, comparativamente.

No entanto, nesta fase, vamos concentrar-nos mais especificamente no resultado obtido em relação a TSM. Esta segunda forma de organização da informação deve-se, principalmente, à curiosidade de vermos o filme neste formato e comparar os dois modelos. Para estabelecer essa comparação, considerámos pertinente posicionar o segundo mapa na vertical, de modo a acompanhar a estrutura do primeiro ^[FIG.306/307].



^ **[FIGURA 303]** Mapeamento do filme através das cores predominantes de cada frame, organizadas cronologicamente em linhas verticais.



^ [FIGURAS 304/305] Enquanto analisávamos o projeto *Movie Barcode*, deparámo-nos com a representação do filme "La Piel Que Habito", de Pedro Almodóvar (2011). Através da imagem, podemos comparar os resultados obtidos com o nosso exercício (em baixo) e com o *movie barcode* (em cima). São nítidas as semelhanças cromáticas e rítmicas entre os dois, ainda

que se identifiquem algumas diferenças: *movie barcode* comprime a imagem enquanto que o nosso exercício mapeia apenas a cor, incluindo os *open-titles* e créditos finais (ao contrário do projeto anterior) — tornando-o mais extenso.



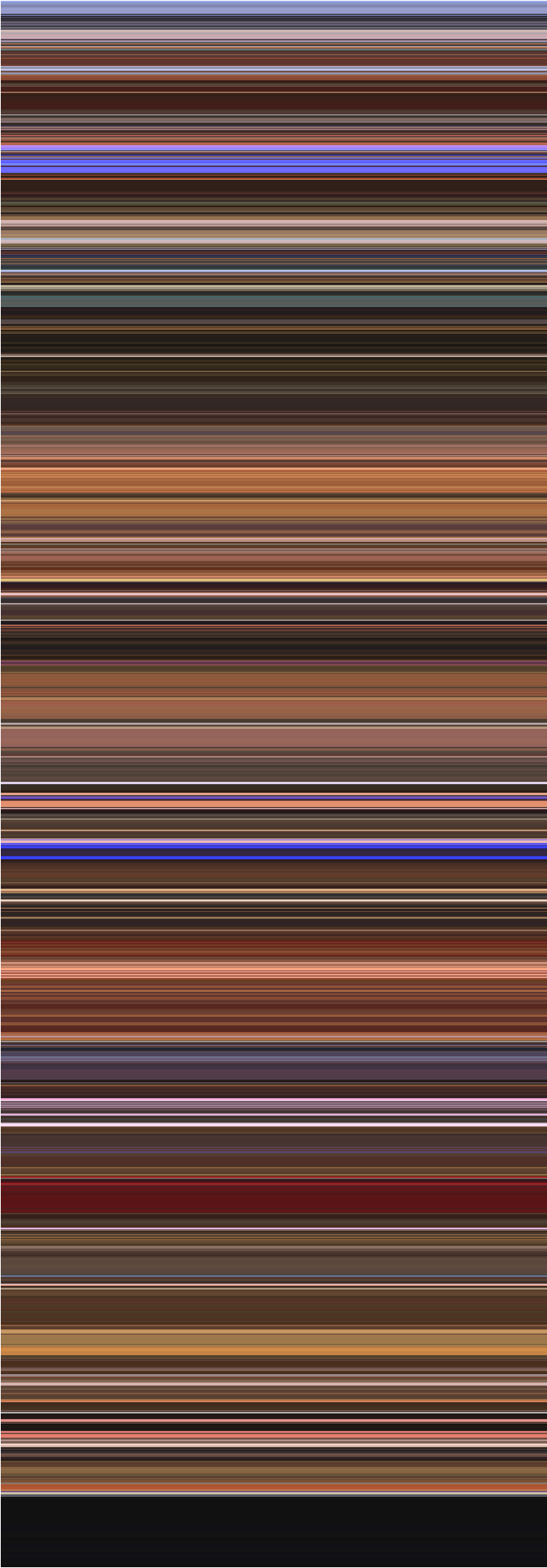


Ao observarmos os dois mapas, e tendo em conta que a informação representada é exatamente a mesma, podemos compará-los. De certo modo, podemos dizer que o primeiro nos permite uma visualização mais pormenorizada da evolução cromática, ao longo do filme, enquanto que o segundo nos dá uma noção mais “abstrata” da cor em TSM. Devido à área de que cada um dispõe para apresentar a cor, obtemos diferentes impressões: se no primeiro podemos apontar alguns momentos isolados de cores que sobressaem, no segundo podemos reter uma ideia a nível mais tonal — que o primeiro já indica, mas este “comprova”. Ou seja, o segundo mapa, ao comprimir muito mais a cor do que o primeiro, torna invisíveis alguns momentos cromáticos de menor duração, deixando apenas escapar os tons que se prolongam por mais tempo.

Assim, continuam a ser nítidas, no segundo mapa **[FIG.308]**, as sequências de “Um Elétrico Chamado Desejo” (a azul), do discurso de Agrado (a vermelho) e também a que estabelece a transição do exterior para o interior do teatro (perto do início do filme), por exemplo. Confirma-se igualmente que a predominância tonal recai em tons quentes — sobretudo ocre e castanhos, com alguns momentos de rosa e cinzento — interrompidos e acentuadamente contrastados pela frieza do azul. Um outro aspeto que podemos destacar é o espaço relevante atribuído aos créditos finais — marcados a preto na parte inferior dos mapas. Além dos créditos, a zona escura mais prolongada do filme inicia-se após o primeiro momento azul e termina com a entrada do tom ocre, pouco antes da segunda fase azul. Esta parte mais negra inicia-se com a morte de Esteban e corresponde ao luto de Manuela, que opta por trocar Madrid por Barcelona, durante uma temporada. Também contribui para este tom mais escuro, o facto desta passagem — viagem de uma cidade para a outra, chegada ao destino e encontro com Agrado — decorrer durante a noite. Depois desta sequência, o nascer do dia representa o começo de uma nova etapa na vida de Manuela. Deste modo, o tom do filme — “negro” até então — muda, gradualmente, para um tom mais quente: ocre.

<< [FIGURAS 306/307] Nas duas páginas anteriores podemos ver os dois mapeamentos das cores predominantes do filme: à esquerda, o que organiza as cores em linhas compostas por 60 quadrados; à direita, o que organiza a mesma informação em linhas de cor.

> [FIGURA 308] Mapeamento de “Todo Sobre Mi Madre” com alguns momentos da narrativa sinalizados.



Um Elétrico Chamado Desejo

Transição do período de luto
para o início de uma nova etapa



Um Elétrico Chamado Desejo

Discurso de Agradço

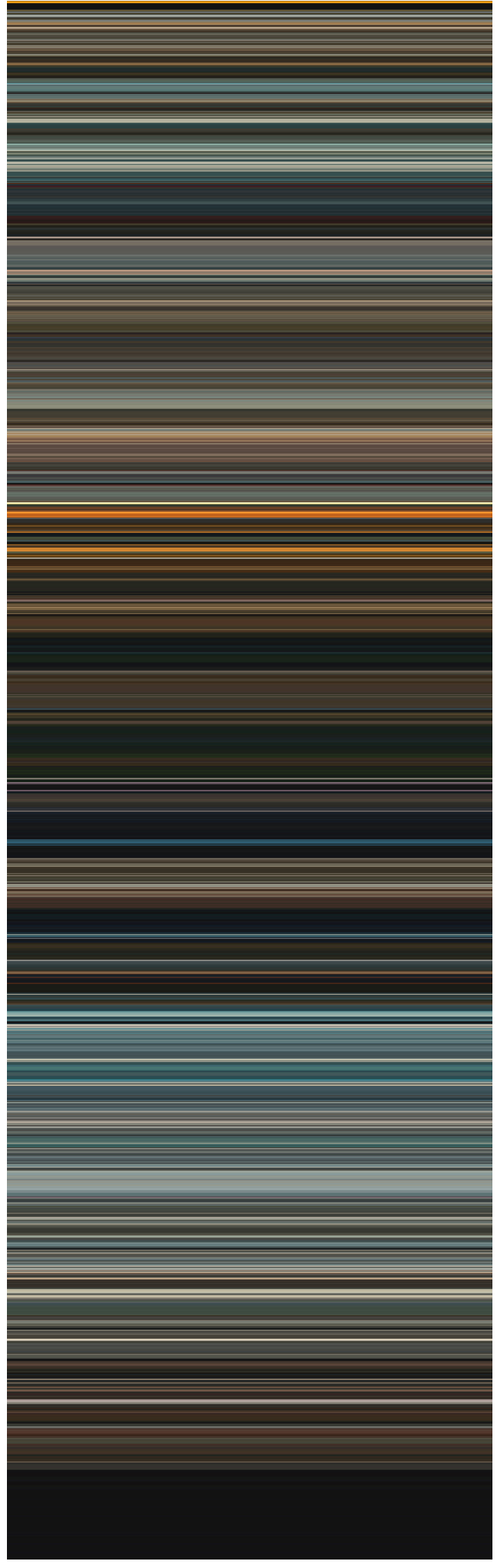
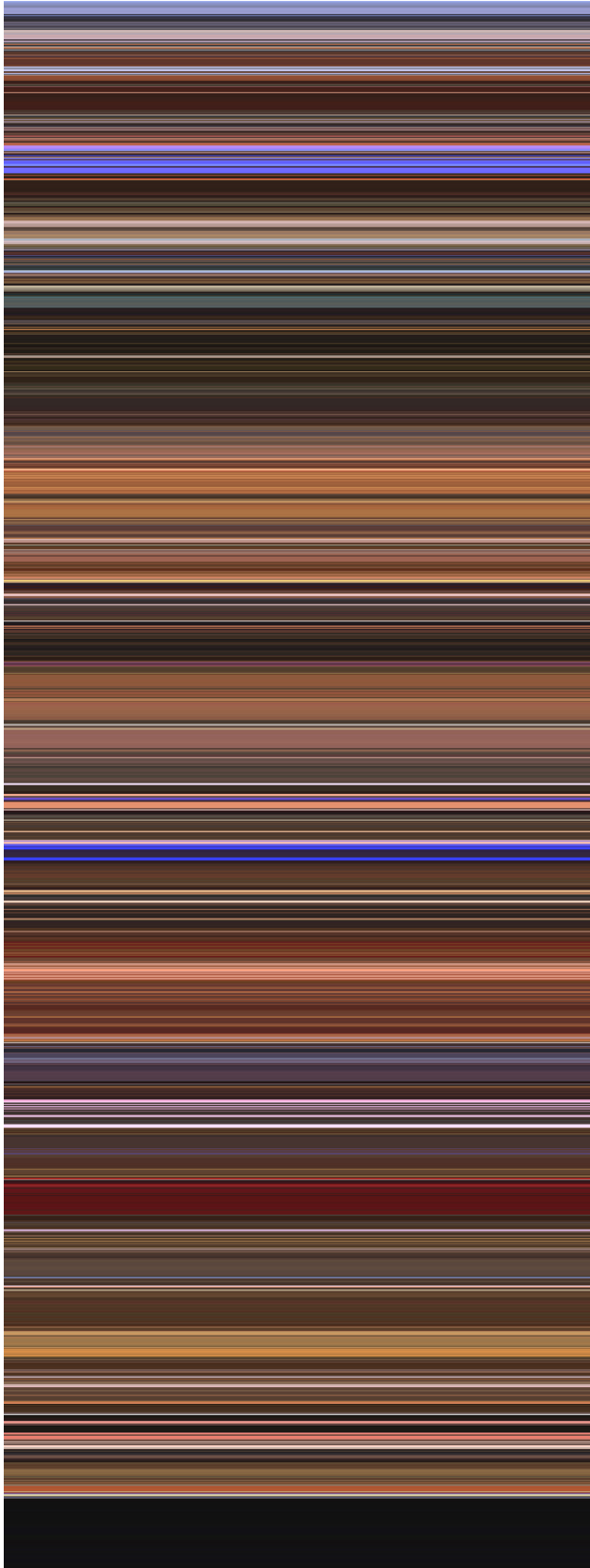
Créditos Finais

Outro tipo de análise possível, partindo destes exercícios, seria proceder à comparação dos resultados obtidos com vários filmes. Por exemplo, se colocarmos lado a lado os mapas de TSMM e de “La Piel Que Habito” (já apresentado anteriormente na fig. 302), pela dimensão das imagens constatamos automaticamente a diferente duração de cada um — TSMM é cerca de 20 minutos mais curto do que “La Piel Que Habito”^[FIG.309/310]. Também as diferenças tonais são evidentes: enquanto que num predominam cores quentes e luminosas, no outro temos cores mais frias e escuras — tons azuis e cinzentos — ainda que interrompidas por castanhos e linhas laranja — a cor mais forte que se identifica.

> **[FIGURAS 309/310]** Mapeamento de “Todo Sobre Mi Madre” (à esquerda) e de “La Piel Que Habito” (à direita).

Esta opção cromática para “La Piel que Habito” pode dever-se à própria temática do filme — nas palavras de Almodóvar, “um filme de terror sem gritos ou medo” —, que se distancia consideravelmente de TSMM. Curiosamente, de um ponto de vista pessoal, “La Piel Que Habito” é dos filmes de Almodóvar que menos associamos às cores vibrantes e, inclusive, ao tal vermelho já referido (tão característico e cuja presença se identifica em TSMM). Pelo contrário, identificamos mais este filme com a tonalidade azul. De facto — como podemos ver no mapa de “La Piel Que Habito” — em momento algum surge o vermelho como predominante, e muito raramente constam tons derivados dessa cor. Contudo, o tom azulado é uma constante no mapa.

Neste sentido, através da representação gráfica da cor, podemos concluir que não só as tonalidades dos dois filmes se opõem, como também se associam às temáticas abordadas em cada um. Se TSMM é um drama centrado nas emoções, que vive das relações entre as personagens e dos seus sentimentos, “La Piel Que Habito” é um filme de *suspense*, mais claustrofóbico e com características próprias do *film-noir*. Assim, enquanto que TSMM apresenta tonalidades mais quentes e luminosas — que traduzem os sentimentos de amor/amizade nele expressos —, em “La Piel Que Habito” predominam tonalidades sóbrias e frias — que refletem o calculismo, a obsessão e a ausência de emoção patentes ao longo da narrativa. Deste modo, podemos dizer que as opções cromáticas tomadas em cada um dos casos servem para enfatizar essas características que o autor pretende transmitir.



CORES AGRUPADAS POR TONALIDADE

Ainda respetivamente à primeira experiência desenvolvida — a identificação da cor predominante de cada frame e posterior mapeamento numa única imagem —, atentámos ao modo como a informação é exposta. Tem sido nossa intenção representar graficamente o uso da cor nos filmes de Almodóvar e, por isso, o mapeamento seguindo a ordem cronológica do aparecimento das cores ao longo do filme, pareceu-nos o mais apropriado. Desta forma, não só mantemos a sua lógica e posicionamento reais/originais, como também podemos observar, através de uma imagem, a evolução cromática tal como ela ocorre no filme em questão — neste caso TSMM.

Contudo, após a visualização do resultado obtido na primeira experiência, considerámos que poderia ser interessante ver essa mesma informação organizada de forma diferente. Assim, o objetivo, desta vez, não seria a representação mais direta da cor — pela sua ordem cronológica — mas sim a sua organização, de modo a termos uma perceção mais eficaz das tonalidades existentes no filme. Ou seja, ao invés de um mapeamento que nos indica a continuidade “temporal” da cor, nesta fase procurámos uma representação que nos facilitasse a observação, mais evidente, de uma continuidade “tonal” — permitindo-nos abstrair das interrupções cromáticas próprias do primeiro mapa.

Neste sentido, tentámos mapear as cores predominantes, obtidas através da aplicação do nosso método, agrupando-as por tom. O objetivo seria, então, juntar todas as cores correspondentes à gama dos vermelhos, dos azuis, dos amarelos, etc. e organizá-las numa estrutura idêntica ao primeiro mapa: 60 quadrados por linha — mantendo as mesmas dimensões facilitaríamos o entendimento do espaço ocupado pelos tons e a comparação entre as duas imagens obtidas. Com este novo mapeamento, poderíamos visualizar mais rápida e facilmente as várias tonalidades presentes no filme e perceber que grupo de cor surge em maior abundância.

Embora consigamos associar facilmente algumas cores a determinado grupo tonal, existem outras que dificultam essa tarefa como, por exemplo, as que se encontram no limiar entre dois grupos. A partir de quando é que um tom vermelho deixa de pertencer a essa gama e passa a ser um tom laranja? Ou quando é que um azul deixa de ser azul para ser verde? Nestas situações, ou seguimos a nossa intuição ou definimos uma regra que nos permita estabelecer essa categorização. É importante também não esquecer que estamos a trabalhar com procedimentos automatizados — a utilização de linguagens de programação não torna mais simples controlar algo tão “abstrato” e impreciso^[55].

[55] No desenvolvimento deste exercício, cujo objetivo é mapear as cores predominantes dos filmes, organizando-as por tonalidade, foi importante a colaboração de Filipe Rodrigues.

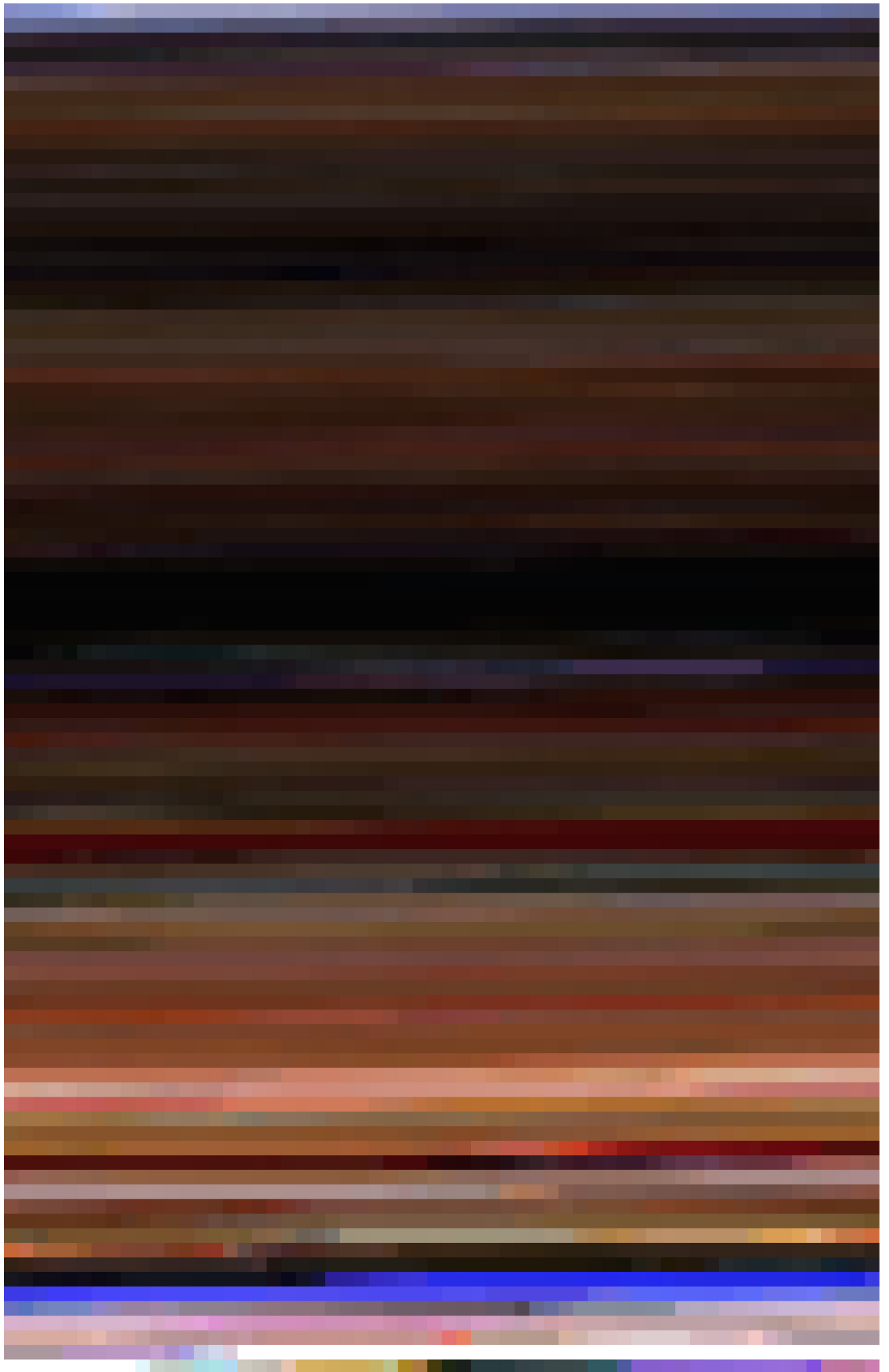
Como sabemos, cada cor é constituída por várias características que contribuem para a sua percepção e identificação: não só o matiz, mas também a luminosidade e a saturação possuem um grande peso na equação. Ora, ao contrário do ser humano — que vê a cor tal como ela surge, resultante da conjugação dessas variáveis — o programa informático fará uma leitura tendo por base os valores individuais dessas propriedades. Assim, pode acontecer as cores ficarem agrupadas, essencialmente, segundo a sua luminosidade e/ou saturação, por exemplo. Nestes casos, cores que à partida incluiríamos numa determinada gama tonal, podem ficar agrupadas juntamente com outras que, a nosso ver, não são da mesma família — mas que, a nível de luminosidade e/ou saturação são muito semelhantes. Deste modo, recorrendo às atuais linguagens de programação, a representação das cores por uma ordem tonal não ficará “perfeita” — pelo menos do ponto de vista do ser humano. Assim como, numa sala pouco iluminada, um vermelho passa a ser preto (ver figuras 298 e 299), basta aumentar/diminuir o brilho ou o contraste do monitor do computador para que a percepção da ordenação das cores seja diferente.

Após alguma pesquisa, deparámo-nos com dois algoritmos relacionados com a distância de cores: CIEDE 2000 (da International Commission on Illumination) e CMC l:c (Color Measurement Committee, da Society of Dyers and Colourists). Estes dois algoritmos são, aliás, os desenvolvimentos mais avançados dentro da área — pelo que, apesar de “estarem longe da perfeição, constituem o melhor que se pode alcançar até à presente data” (Melgosa, 2013, p. 23, tradução livre). Ambos se baseiam no objetivo de medir a distância/diferença entre cores, de um modo objetivo, permitindo a sua organização. Os dois utilizam os mesmos princípios — procuram minimizar as distâncias entre as cores adjacentes —, diferindo apenas na importância que atribuem às propriedades da cor (matiz, luminosidade e saturação). Sendo assim, depois de implementarmos os dois algoritmos para a nova organização das cores predominantes do filme, constatámos que os resultados obtidos a partir de cada um são bastante semelhantes^[FIG.311/314]. Importa ainda referir que, embora a disposição das cores nos mapas obtidos pareça orientar-se das tonalidades mais escuras para as mais luminosas (de cima para baixo), o principal propósito dos dois métodos é encurtar ao máximo as distâncias entre as cores. Deste modo, aplicando estes algoritmos a outros filmes, poderemos observar alterações no posicionamento das tonalidades escuras e luminosas, no mapa obtido.

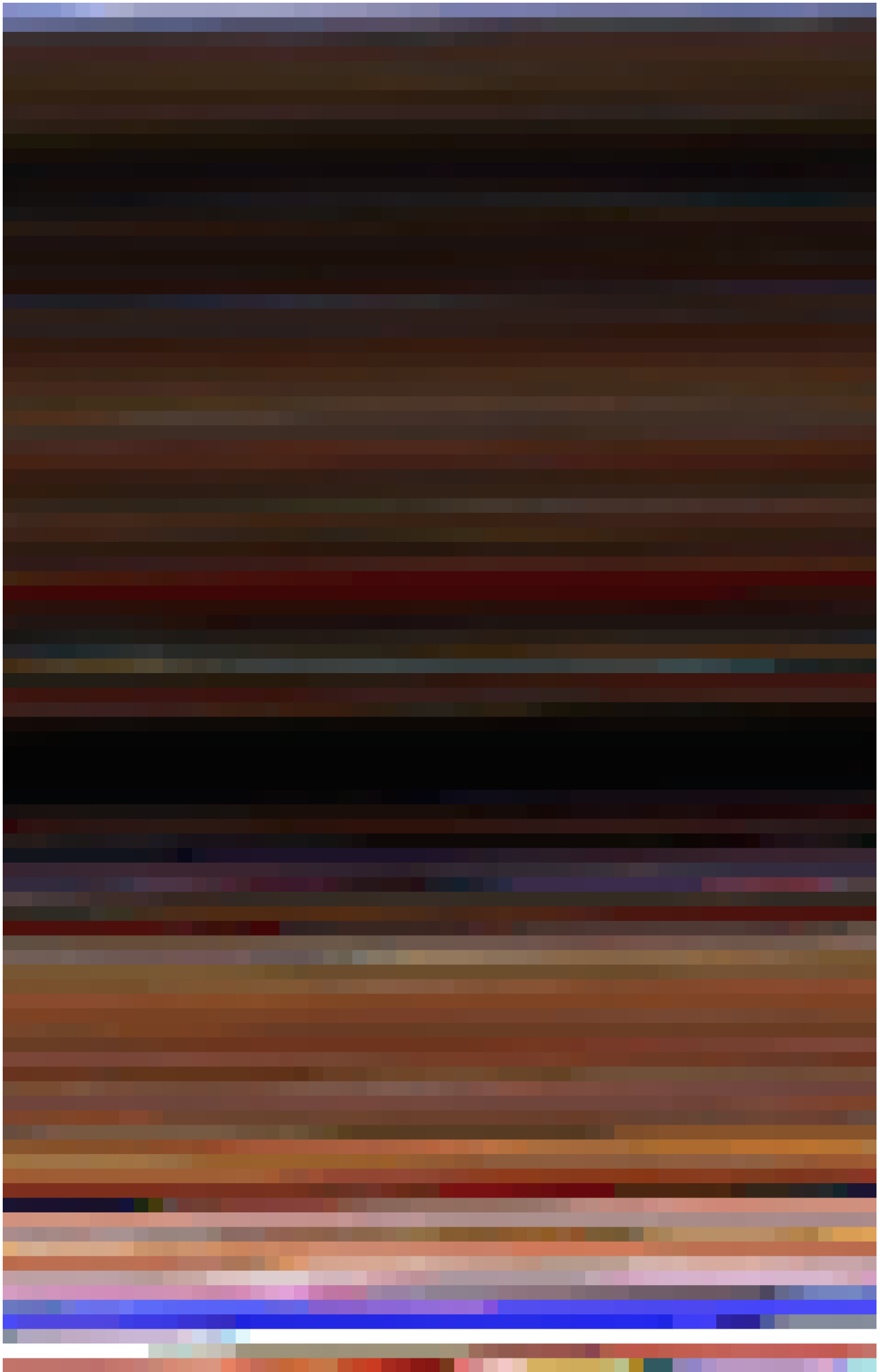
>> [FIGURAS 311/312] Para a demonstração desta experiência, apresentamos nas páginas seguintes a comparação entre o primeiro mapeamento (à esquerda) e o resultado obtido com CIEDE 2000 (à direita).

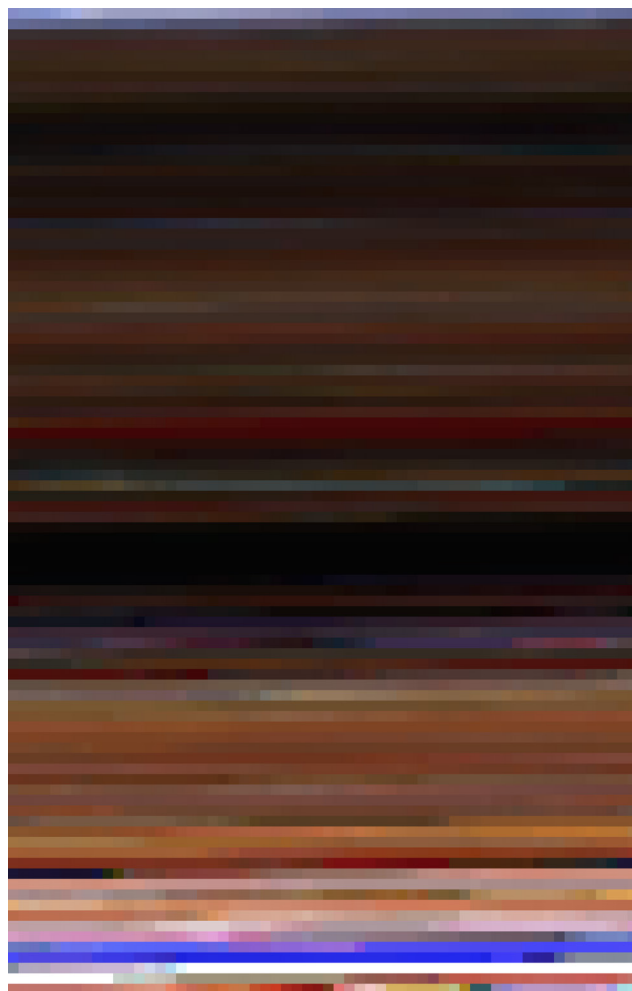
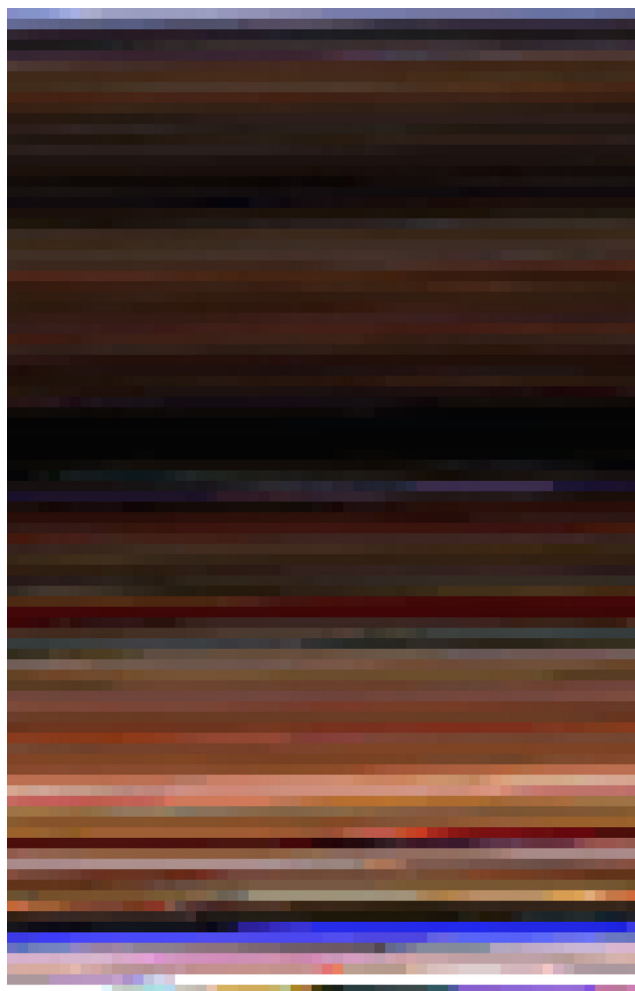
>>> [FIGURAS 313/314] O primeiro mapeamento (à esquerda), comparativamente com o resultado obtido com CMC l:c (à direita).











Como podemos verificar, os resultados da aplicação dos dois algoritmos para o mesmo filme (TSM), são quase idênticos. Este tipo de mapeamento permite-nos perceber mais facilmente as tonalidades presentes ao longo do filme — quer a nível qualitativo, quer quantitativo — uma vez que as interrupções, visíveis no mapa da primeira experiência, desvanecem-se. No entanto, essa percepção não chega a ser exata, dado que os resultados obtidos não são “perfeitos”: continuamos a ver tonalidades semelhantes afastadas umas das outras.

^ **[FIGURAS 315/316]** Os resultados obtidos com os dois algoritmos utilizados para esta experiência, são bastante semelhantes. À esquerda, o mapeamento obtido com CIEDE; à direita, o mapeamento obtido com CMC.

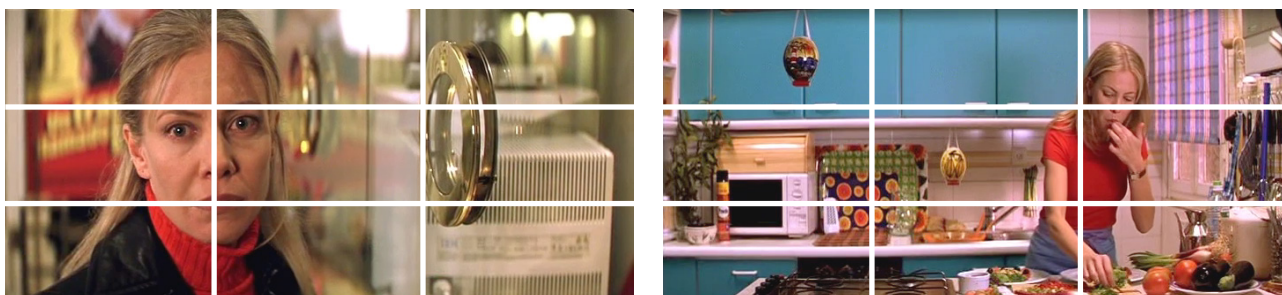
[4.4]

MAPEAMENTO II: REGRA DOS TERÇOS

Com o intuito de reter mais informação cromática dos frames, atentámo-nos num dos princípios fundamentais da composição fotográfica — e dos planos cinematográficos^[56]: a regra dos terços. Este princípio sugere a divisão da imagem em nove partes iguais, através de duas linhas verticais e duas horizontais, igualmente espaçadas. Com esta divisão, são indicados os pontos em que o elemento principal da composição deverá posicionar-se para que se destaque, criando uma composição harmoniosa e equilibrada. Em vez de centrar o elemento para o qual pretendem que o espectador dirija o olhar, muitos realizadores alinham-no pelas linhas estabelecidas através da regra dos terços.

Assim, considerámos adequado dividir cada uma das nossas imagens segundo este princípio, de modo a obter a cor predominante de cada uma das nove secções. Por cada frame original obtivemos, então, 9 imagens com proporções idênticas, que submetemos ao método descrito anteriormente (ver “Definição do Método”).

[56] “A imagem projetada no ecrã é plana e apresenta uma composição enquadrada, tal como acontece com a fotografia ou a pintura. O arranjo da mise-en-scène cria, então, a composição do *screen space* [espaço presente no ecrã] (...). Uma vez que a imagem projetada no ecrã é plana, a mise-en-scène deve dar pistas, à audiência, que a façam deduzir a tridimensionalidade da cena. O cineasta usa a mise-en-scène para guiar a nossa atenção pelo ecrã, moldando o nosso sentido do espaço e enfatizando alguns dos seus elementos” (Bordwell & Thompson, 2001, p. 176, tradução livre).

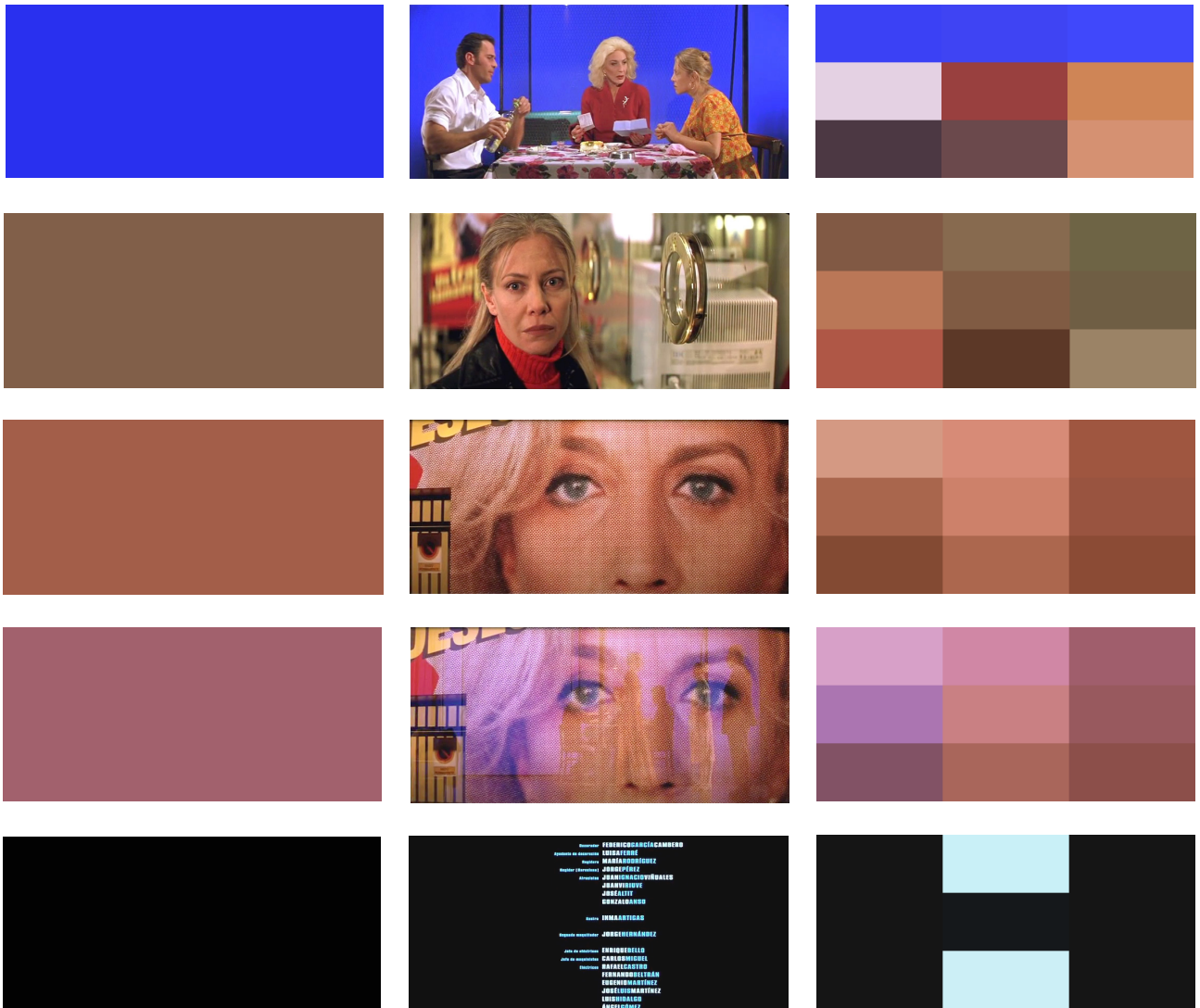


^ **[FIGURAS 317/318]** Exemplos de imagens de TSMM em que foi utilizada a regra dos terços para a sua composição.

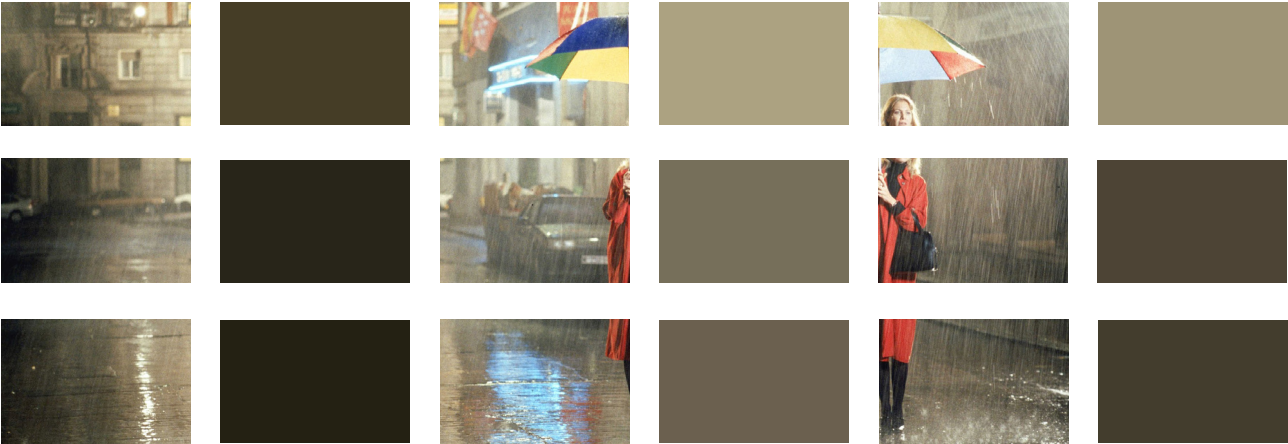


Desta forma, podemos ultrapassar o problema verificado na experiência anterior — o facto de, por vezes, ser muito limitativo reduzir o frame a uma só cor. Como é visível através dos exemplos **[FIG.319/328]**, este método pode trazer vantagens para a análise cromática das imagens, sejam elas policromáticas ou monocromáticas^[57]: nas primeiras retiramos uma amostra mais abrangente das cores presentes na imagem e, nas segundas, alcançamos uma maior precisão tonal. Ou seja, se nas monocromáticas, a cor predominante (a geral, obtida na primeira experiência) se “desdobra” em 9 cores aproximadas, nas policromáticas é mais acentuada a diferença entre os tons obtidos — observando-se alguns destaques cromáticos que, com a primeira experiência, se tornavam invisíveis.

^ **[FIGURAS 319/328]** Como podemos ver através dos exemplos presentes nestas duas páginas, as imagens monocromáticas (as duas primeiras linhas) — cujas cores predominantes resultam num tom avermelhado — traduzem-se em vários tons derivados dessa cor, mais exatos relativamente à zona da imagem a que pertencem. Quanto às policromáticas, é mais nítida a diferença entre as cores predominantes das 9 secções e a da imagem geral.



[57] Quando falamos de imagens monocromáticas não nos referimos, obrigatoriamente, a imagens constituídas por apenas uma cor — plana, sem variações. Atribui-se o nome “monocromático” às imagens que apresentam uma paleta de cores muito limitada: “aqui o realizador enfatiza uma única cor, variando apenas a sua pureza e luminosidade” (Bordwell & Thompson, 2001, p. 177, tradução livre).



Embora este método nos permita obter mais informação cromática, não deixamos de verificar que, em alguns casos, pode continuar a ser uma solução pouco eficaz para a identificação da cor que mais se destaca na imagem, ou daquela que mais importa para a narrativa **[FIG. 329]**. Isto pode suceder por essa cor ocupar um espaço tão reduzido que nem com a divisão da imagem em 9 partes ela apareça como cor predominante. Pode também dar-se o caso de a própria divisão da imagem cortar o elemento que contém essa cor, fazendo com que se “perca” na leitura dos códigos RGB.

Para ilustrar uma dessas situações-tipo, podemos servir-nos da imagem apresentada na página ao lado, que já havíamos utilizado anteriormente para exemplificar como, com a redução para uma única cor predominante, as cores que se pretende destacar, podem desaparecer. Como podemos ver, a composição dessa imagem está orientada pela regra dos terços: o eixo do guarda-chuva e a personagem coincidem exatamente com uma das linhas estabelecidas. Por conseguinte, o elemento em destaque (a personagem), para além de, originalmente, só ocupar uma área reduzida da totalidade da imagem, é também, agora, dividido em quatro partes (se nos focarmos no vermelho do casaco). Deste modo, essa cor não é identificada como predominante.

Assim, o vermelho, que visualmente se destaca nesta cena, permanece anulado — tal como acontecia com a experiência anterior. Ainda que este problema apenas se revele em algumas exceções como a do exemplo, podemos dizer que, se o objetivo for analisar o vermelho em concreto — por exemplo — ao longo do filme, este tipo de exercício não é o mais seguro, pois pode suprimir parte da informação.

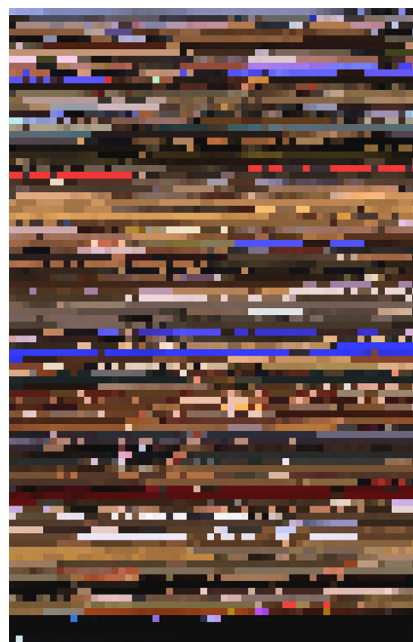
< **[FIGURA 329]** Na página esquerda, podemos ver um esquema ilustrativo do processo a que cada imagem é submetida para o "Mapeamento II: regra dos terços". No caso deste exemplo, vemos que o método pode continuar a ser uma solução pouco eficaz para a identificação da cor que mais se destaca na imagem, ou daquela que mais importa para a narrativa.



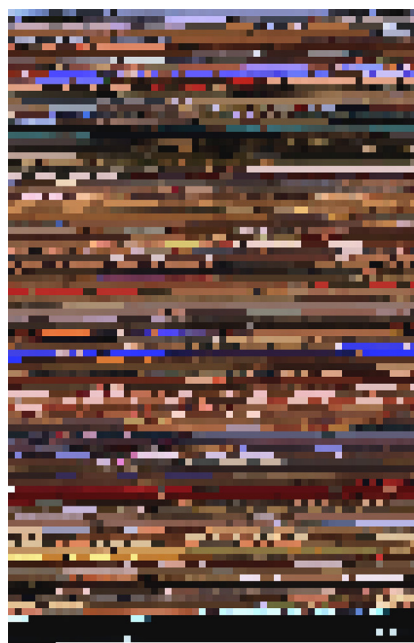
1



2



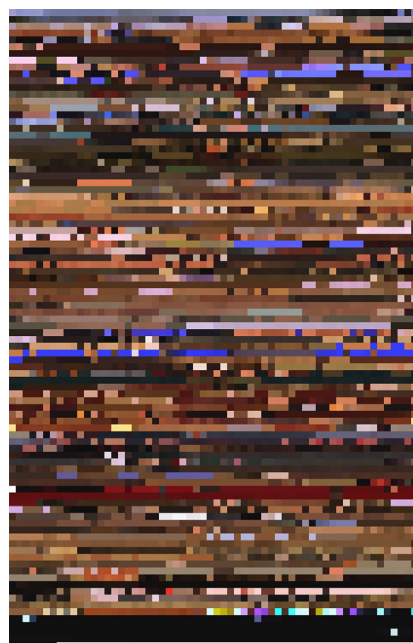
3



4



5



6



7



8



9

Apesar desses inconvenientes detetados nos resultados de algumas imagens, este exercício acaba por ser uma exploração e desenvolvimento do anterior, revelando-se, geralmente, mais completo e informativo. Deste modo, prosseguimos com a aplicação do nosso método: extraídas as cores predominantes de cada secção, procedemos ao seu mapeamento, numa imagem com estrutura idêntica à da primeira experiência. Sendo assim, com este exercício, construímos um total de 9 mapas — cada um relativo a uma das secções em que dividimos os frames **[FIG.330/338]**. A conceção destes mapas não só nos permite ver as cores de cada secção em conjunto, como também nos deixa verificar se, no mesmo filme, há alguma zona do enquadramento em que é mais frequente a utilização de um determinado tom.

Quanto ao filme TSMM, podemos começar por dizer que as tonalidades utilizadas nas 9 secções são, de uma forma geral, muito semelhantes **[FIG.339]**: tal como vimos através da primeira experiência, predominam os tons quentes (castanhos, ocre) entre os quais sobressaem as sequências em azul — duas características visíveis em todos os mapas. Já a cena do discurso de Agrado, que é identificada no primeiro mapa do filme através da presença prolongada do tom vermelho, está aqui explícita de forma diferente. Como tínhamos visto, essa cena é composta por um fundo avermelhado, sobre o qual se encontra a personagem, ao centro, vestida de rosa. Assim, podemos verificar que, nos dois mapas centrais inferiores (5 e 8), essa cena é essencialmente representada através do tom rosa — zonas em que se encontra a personagem — enquanto que nos restantes, continuam a constar os tons avermelhados — correspondentes ao plano de fundo **[FIG.340]**.

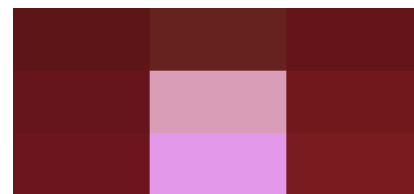
Ainda sobre as secções centrais (2, 5 e 8) podemos denotar alterações nas linhas correspondentes aos créditos finais do filme. No primeiro mapa — resultante da primeira experiência — essas linhas estavam preenchidas a preto. Porém, nestes 9 mapas, mantém-se o preto apenas nas secções laterais, sendo que nos 3 centrais vemos essa cor interrompida por vários quadrados coloridos — constatando-se, assim, que a informação dos créditos (tipografia) se posiciona, sobretudo, no centro do ecrã **[FIG.341/343]**.

Podemos também destacar alguns momentos cromáticos que não surgiam no primeiro mapa: o destaque do vermelho vibrante em 3 (aos 24 minutos) **[FIG.344]** e do amarelo em 7 (aos 51 minutos) e 9 (aos 61 minutos) **[FIG.345/346]**, por exemplo. Estas duas cores não nos acrescentam muita informação no contexto da narrativa do filme, mas poderá ser pertinente referir que esse vermelho, tão destacado em 3, é dos primeiros que aparece no filme após a morte de Esteban.

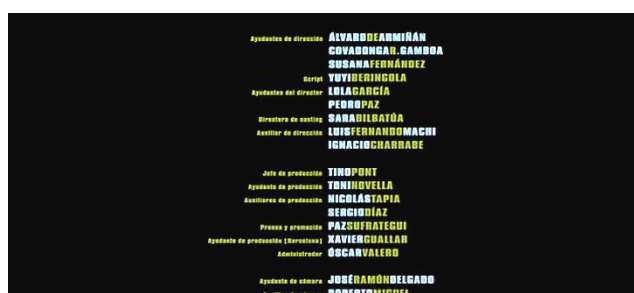
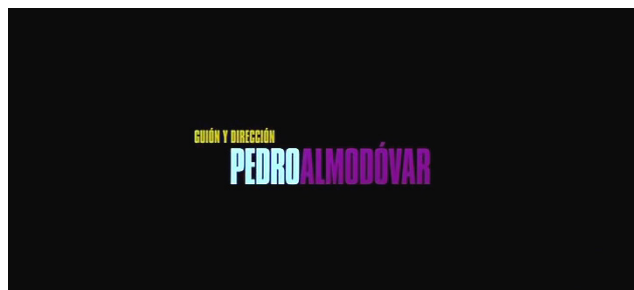
< **[FIGURAS 330/338]** Na página ao lado, podemos ver os 9 mapas de Todo Sobre Mi Madre, resultantes deste exercício.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

^ **[FIGURA 339]** Para que não haja equívocos nas referências aos mapas obtidos, optámos por denominá-los segundo a imagem acima, que demonstra a divisão a que submetemos os frames.



^ **[FIGURA 340]** Na cena correspondente ao discurso de Agrado, as cores predominantes, segundo a regra dos terços, traduzem-se do modo demonstrado na imagem. Assim, nos dois mapas centrais inferiores (5 e 8), durante esta sequência, vemos cor de rosa, enquanto que nos 7 mapas restantes vemos vermelho.

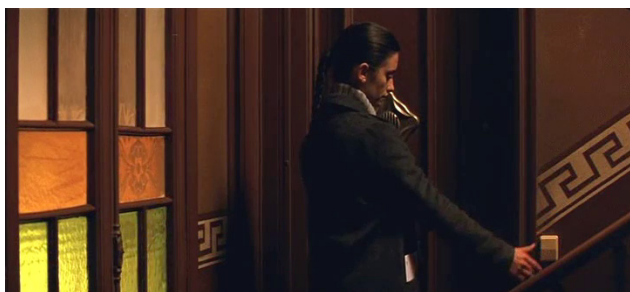


Antes desta cena, apenas nos deparamos com essa cor no casaco de Agrado — quando Manuela a encontra ao chegar a Barcelona. Contudo, devido à iluminação da cena (escura) e ao facto de surgir numa área reduzida da imagem, a cor capturada através do nosso método não é o tom “real” dessa peça de vestuário. Pelo contrário, na cena que se destaca em 3, o mesmo vermelho surge num candeeiro — associado também a Agrado, na decoração da sua casa — perfeitamente visível na imagem: sem sombras e ocupando a quase totalidade dessa secção. Deste modo, é extraído como cor predominante do canto superior direito.

^ [FIGURAS 341/343] Frames extraídos dos créditos finais do filme, e respetivas cores obtidas pela regra dos terços. Como se pode ver, o centro da imagem é a zona que mais se destaca pela cor.

Relativamente ao amarelo que surge nos mapas 7 e 9 (cantos inferiores esquerdo e direito, respetivamente), constatamos que correspondem ao mesmo elemento — a uma janela de vidro, à entrada do apartamento de Manuela — ainda que em duas cenas diferentes, com cerca de 10 minutos entre elas.

Para terminar a análise daquilo que vemos através dos mapas de cada secção das imagens, podemos dizer que — neste filme — a base da imagem parece mais “sobrecarregada”, mais densa do que a zona superior. Esta constatação vai de encontro à afirmação de Bordwell e Thompson (2001) sobre composição:



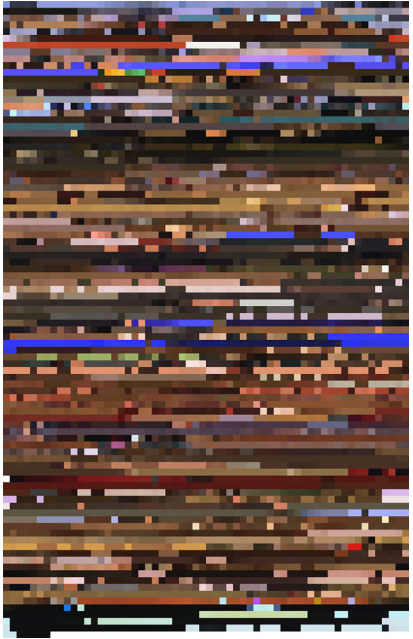
normalmente os realizadores assumem que o espectador concentra a sua atenção na parte superior da imagem (provavelmente porque é onde os rostos das personagens costumam estar posicionados). Assim, devido às expectativas *a priori* dos espectadores, a metade superior do enquadramento não precisa de tanto ‘preenchimento’ como a inferior (p. 177, tradução livre).

^ [FIGURAS 344/346] Na figura 344 (em cima), o frame extraído da cena correspondente ao momento que se destaca no mapa 3, através da presença do vermelho saturado. Nas figuras 345 e 346, os frames extraídos das duas cenas que se destacam nos mapas 7 e 9, através do amarelo.

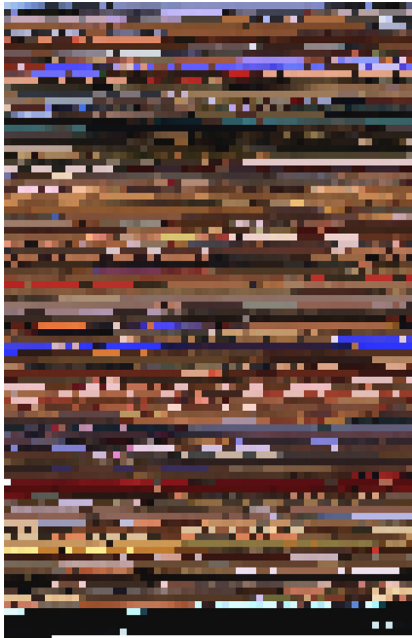
É também no terço inferior da imagem — 7, 8 e 9 — que observamos uma maior introdução do vermelho. Recorrendo novamente à aplicação *TinEye Labs*, pudemos verificar que, de facto, o tom avermelhado surge em maior abundância nessa zona, sobretudo no canto inferior direito [FIG.347/355]. Antes de apresentarmos as percentagens obtidas, será importante referir que, por vezes, nos foram indicados tons que se encontram no limiar entre uma cor e outra — vermelho/castanho, vermelho/rosa, por exemplo — o que suscita algumas dúvidas sobre em que grupo posicioná-los. Assim, optámos por excluir dessa contagem os tons que, oticamente e a nosso ver, se afastavam demasiado do grupo dos vermelhos. Dentro deste grupo importa ainda lembrar que se inserem os diversos tons derivados do vermelho mais puro — variando em saturação e luminosidade.



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#2f1e19	58.9 %
	#80583e	22.0 %
	#85757c	10.8 %
	#726da2	1.8 %
	#9a3e27	1.5 %
	#b47933	1.3 %
	#3734dc	1.1 %
	#f3f0f4	1.1 %
	#2a207c	0.9 %
	#25464a	0.7 %



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#31221d	54.2 %
	#7f573f	33.3 %
	#877991	3.2 %
	#3b2e78	1.7 %
	#e5eff0	1.6 %
	#3e38d0	1.5 %
	#4c6363	1.4 %
	#ac7a3f	1.1 %
	#7e85c4	1.0 %
	#a03618	1.0 %



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#38211a	59.6 %
	#885335	18.7 %
	#a1837c	11.6 %
	#4c4159	5.2 %
	#8788bb	1.4 %
	#423fdc	1.1 %
	#fbfbfb	1.0 %
	#8b291c	0.7 %
	#294e52	0.4 %
	#3b2e86	0.4 %



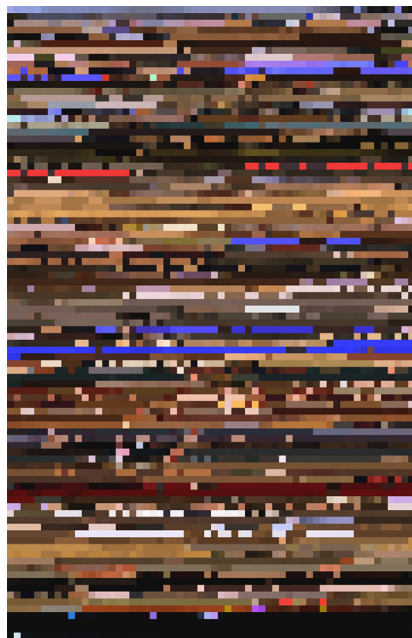
Proportional Palette	Hex Color	Area
	#39221c	57.5 %
	#834d38	26.9 %
	#7d728d	5.4 %
	#a07f7a	3.6 %
	#c3d0d2	2.5 %
	#4641c4	1.1 %
	#423087	0.9 %
	#414d50	0.8 %
	#bf7d95	0.8 %
	#352760	0.5 %



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#281c18	60.3 %
	#72442c	21.4 %
	#90767b	10.8 %
	#893826	2.5 %
	#d4d4d4	1.4 %
	#b26ca6	1.0 %
	#582f4c	0.8 %
	#443896	0.7 %
	#8985be	0.6 %
	#2b26b9	0.5 %



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#301c19	61.1 %
	#783d2c	20.5 %
	#85717c	9.8 %
	#7d4678	2.4 %
	#dee8eb	1.8 %
	#b44d3c	1.6 %
	#c678cc	1.0 %
	#b58659	0.9 %
	#808f86	0.5 %
	#4542d3	0.4 %



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#38211c	59.5 %
	#885b39	20.4 %
	#a58881	9.9 %
	#605f70	3.0 %
	#3835d1	1.8 %
	#392e84	1.4 %
	#35265a	1.2 %
	#7f3017	1.0 %
	#f7f1f3	1.0 %
	#7277a6	0.7 %

< [FIGURAS 347/349] Mapeamentos 1, 2 e 3 de TSMM (resultantes do exercício Mapeamento II: Regra dos Terços), acompanhados pela respectiva paleta cromática proporcional obtida através da aplicação TinEye Labs.



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#2f1e17	53.7 %
	#804f36	31.5 %
	#907a78	5.5 %
	#574e6e	3.3 %
	#ab8ca3	1.7 %
	#5752d2	1.1 %
	#50438d	1.0 %
	#52050b	1.0 %
	#f9f8f8	0.7 %
	#45555d	0.5 %

< [FIGURAS 350/352] Mapeamentos 4, 5 e 6 de TSMM (resultantes do exercício Mapeamento II: Regra dos Terços), acompanhados pela respectiva paleta cromática proporcional obtida através da aplicação TinEye Labs.



Proportional Palette	Hex Color	Area
	#281515	53.1 %
	#693f2e	26.2 %
	#9b817e	7.5 %
	#762b1b	6.9 %
	#605e74	2.3 %
	#972c1c	1.2 %
	#3f3169	1.2 %
	#3b36bb	0.6 %
	#fcfaf9	0.6 %
	#8a365d	0.4 %

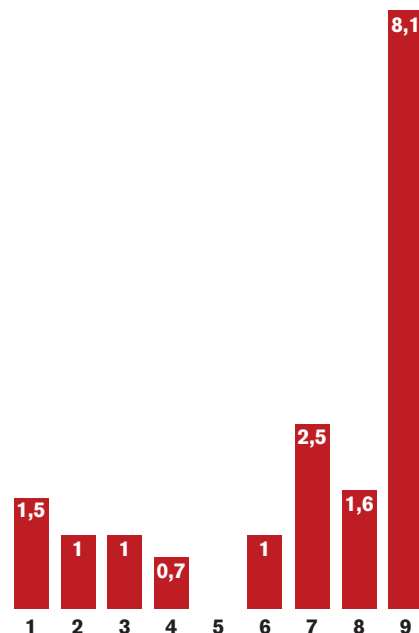
< [FIGURAS 353/355] Mapeamentos 7, 8 e 9 de TSMM (resultantes do exercício Mapeamento II: Regra dos Terços), acompanhados pela respectiva paleta cromática proporcional obtida através da aplicação TinEye Labs.

Segundo a aplicação, deteta-se, então, que essa tonalidade ocupa uma área de 1,5% em 1, 1% em 2 e 3; 0,7% em 4 e 1% em 6 (em 5 não chega a ser identificada como uma das 10 cores predominantes da imagem); 2,5% em 7, 1,6% em 8 e 8,1% em 9. Ou seja, da totalidade de 17,4% de vermelho identificado nos 9 mapas através de *TinEye Labs*, 12,2% encontra-se no terço inferior (7, 8 e 9), e 5,2% no espaço restante **[FIG.356]**.

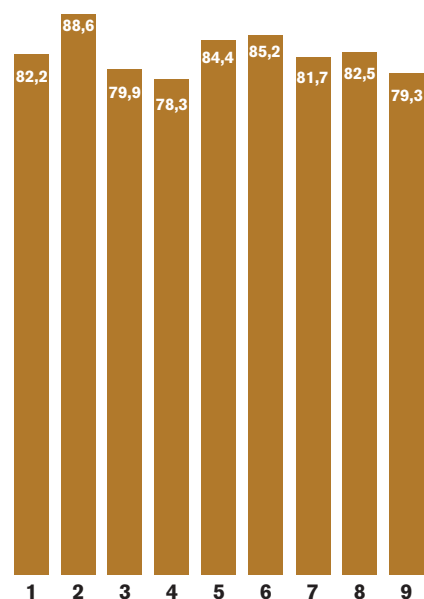
Quanto à área restante dos mapas, pudemos também confirmar que, sem dúvida, em todos eles dominam os tons castanhos e ocre: se juntarmos estes dois grupos vemos que ocupam 82,2% em 1, 88,6% em 2, 79,9% em 3; 78,3% em 4, 84,4% em 5, 85,2% em 6; 81,7% em 7, 82,5% em 8, e 79,3% em 9. Como se verifica, estes tons encontram-se distribuídos de forma bastante equilibrada pelas 9 secções **[FIG.357]**. Estas percentagens demonstram-nos também que, de facto, em TSM, predominam os tons quentes, com cores muito próximas entre si no círculo cromático. Deste modo, podemos dizer que, de uma forma geral, o aspeto cromático deste filme se baseia num esquema análogo, complementado com alguns destaques azuis — criando, como vimos, um contraste acentuado: quer visual, quer psicológico.

Este exemplo permite-nos demonstrar como a divisão dos frames em várias secções pode ser útil para a interpretação e a exploração mais aprofundadas da cor no filme. Apesar da leitura conjunta e articulação destes mapas requerer mais tempo do que o necessário na primeira experiência, transmite-nos outras informações — que só assim são visíveis. Contudo, não pretendemos com isto dizer que este exercício substitui ou supera o anterior: pelo contrário, consideramos que o complementa, constituindo um desenvolvimento/desdobramento do mapeamento do filme através da cor predominante de cada frame.

Com a visualização dos mapas de cada secção, identificamos o posicionamento das cores no enquadramento de uma forma bastante precisa: “canto superior direito” (3), “canto inferior esquerdo” (7) ou “centro” (5), por exemplo. Desta forma, poderemos detetar destaques de cor restringidos a uma área, ou zonas onde, hipoteticamente, domina um determinado tom. Além disso, a insuficiência de informação que pode resultar do primeiro mapeamento do filme, encontra aqui uma possível solução: a divisão das imagens em 9 secções e consequente identificação da cor predominante de cada uma, resulta numa espécie de “dissecação” da cor única obtida na primeira experiência.



^ **[FIGURA 356]** Das tonalidades vermelhas detetadas pela aplicação *TinEye Labs*, estas são as percentagens da área por elas ocupadas nos 9 mapas obtidos nesta experiência. Como podemos ver, regista-se uma maior concentração de vermelho no terço inferior (7, 8, 9) — sobretudo no canto inferior direito (9).

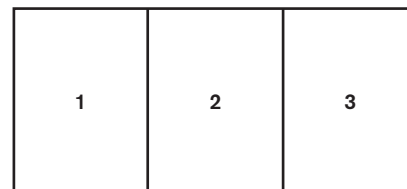


^ **[FIGURA 357]** Neste gráfico podemos ver a percentagem de castanhos e ocre presentes em TSM, segundo a aplicação *TinEye Labs*. Como se verifica, essas tonalidades dominam nos mapeamentos.

[4.5]

MAPEAMENTO III: FRAMES TRIPARTIDOS VERTICALMENTE

Depois de seccionarmos cada imagem em 9 partes idênticas — de modo a podermos observar as predominâncias cromáticas nas diferentes zonas da imagem — considerámos que seria pertinente testar outro tipo de divisão do frame. Assim, nesta experiência optámos por tripartir verticalmente cada frame, possibilitando a visualização da cor presente nas áreas lateral esquerda (1), central (2) e lateral direita (3) ^[FIG.358].

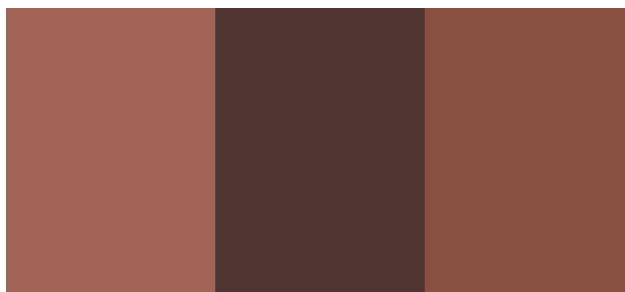


^ [FIGURA 358] Diagrama ilustrativo da divisão a que submetemos os frames neste exercício: três secções idênticas, verticais.

Se no exercício anterior obtivemos 9 novas imagens a partir de cada frame, neste caso — seguindo a mesma lógica — obtemos 3, correspondentes a cada secção em que dividimos a imagem. Aplicando o mesmo método por nós definido, numa primeira fase, identificamos, então, o código RGB predominante de cada uma das 3 secções. Posteriormente, procedemos ao mapeamento das cores obtidas, em 3 mapas — o primeiro com as cores da área lateral esquerda, o segundo com as da área central e o terceiro com as da área lateral direita.

Aquando dos mapeamentos segundo a regra dos terços, apercebemo-nos de que, realmente, a composição baseada nesse princípio é recorrente nos filmes de Almodóvar. Por isso, muitas vezes, pode dar-se o caso da divisão do frame, nessas 9 partes, nos limitar a leitura global do elemento principal da imagem — uma vez que fica separado em várias secções. Deste modo, considerámos que a divisão vertical, abrangendo uma área maior, poderia facilitar a observação das cores desses elementos em destaque. Contudo, um outro fator que nos leva a julgar que esta divisão pode ser vantajosa prende-se também com aspetos da composição cinematográfica:

Uma vez que o filme é composto dentro das limitações de um retângulo horizontal, o realizador, frequentemente, procura equilibrar as metades esquerda e direita do enquadramento. Um exemplo deste tipo de equilíbrio composicional é a simetria bilateral. (...) Porém, mais comum ainda do que tal ‘quase-perfeita simetria’ é a perda de balanço entre as regiões esquerda e direita, dando maior destaque a uma ou a outra. A forma mais simples de se alcançar uma composição equilibrada é centrar no enquadramento o elemento que se quer destacar — normalmente uma personagem. Várias vezes, os realizadores colocam apenas uma figura ao centro, minimizando elementos distrativos nas regiões laterais (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 177-178, tradução livre).

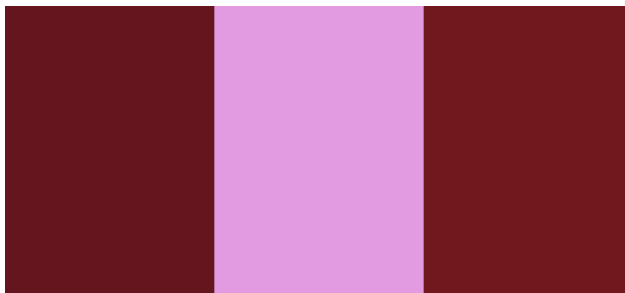


De facto, são muitos os exemplos, que encontramos em Almodóvar, que seguem os tipos de composição descritos por Bordwell e Thompson (2001): simetrias bilaterais ^[FIG.359/362], perda de equilíbrio entre as áreas laterais esquerda/direita ^[FIG.363/366], e posicionamento, ao centro, do elemento que se pretende destacar ^[FIG.367/370]. Neste sentido, a divisão dos frames em 3 secções verticais permite, precisamente, a identificação dessas regiões onde frequentemente se posicionam os elementos em destaque na composição — e, conseqüentemente, a sua cor predominante. Uma vez mais, convém ressaltar que essa cor predominante pode não corresponder exatamente à do elemento em destaque, devido aos fatores já enunciados anteriormente.

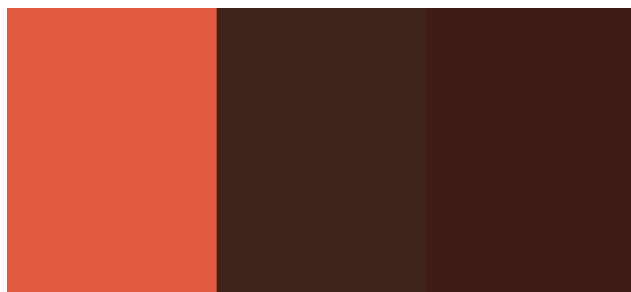
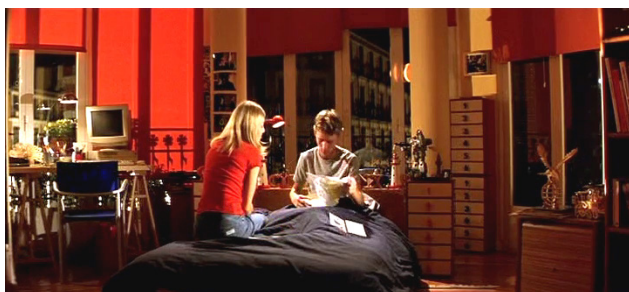
^ **[FIGURAS 359/362]** Exemplos de frames de TSM onde podemos observar simetrias bilaterais na composição, ou os 3 terços do enquadramento ocupados de modo equilibrado. Ao lado de cada imagem original, o resultado obtido com a experiência em que tripartimos os frames verticalmente.



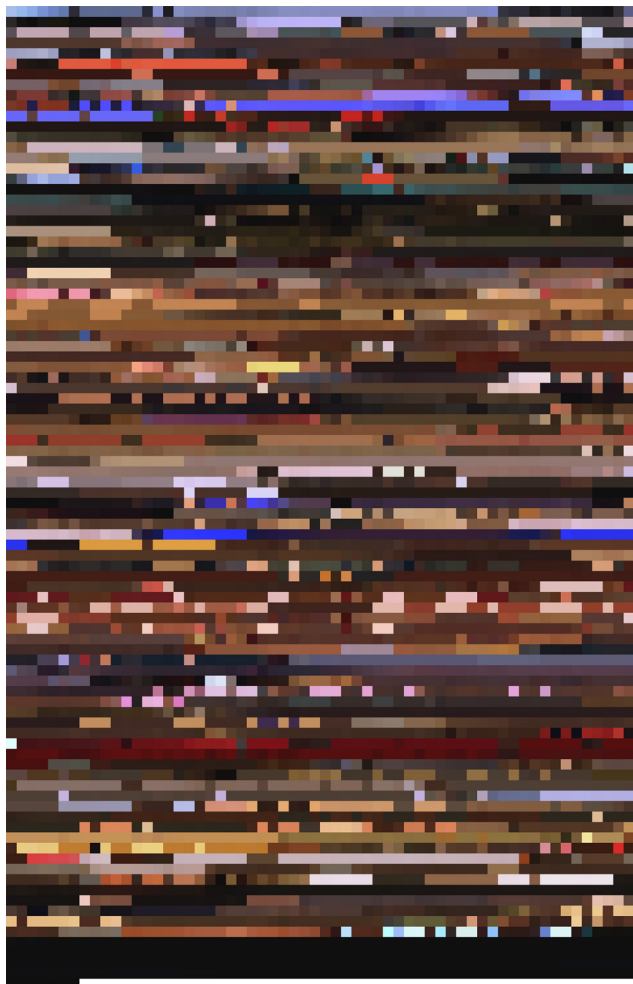
^ [FIGURAS 363/366] Exemplos de frames de TSMM onde podemos observar, na composição, "a perda de balanço entre as áreas laterais esquerda/direita" — encontrando-se o elemento em destaque posicionado num dos terços laterais do enquadramento. Ao lado de cada imagem original, o resultado obtido com a experiência em que tripartimos os frames verticalmente.



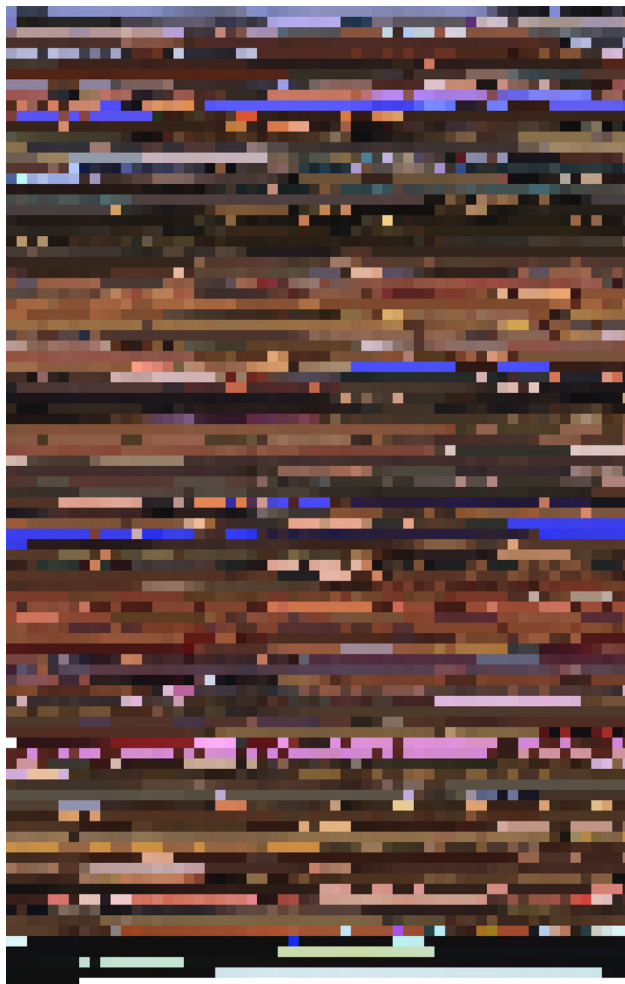
^ **[FIGURAS 367/370]** Exemplos de frames de TSMM onde podemos observar o elemento em destaque posicionado no centro do enquadramento. Ao lado de cada imagem original, o resultado obtido com a experiência em que tripartimos os frames verticalmente.



^ [FIGURAS 371/374] Outros exemplos de frames de TSMM tripartidos verticalmente, e respetiva leitura cromática.



1



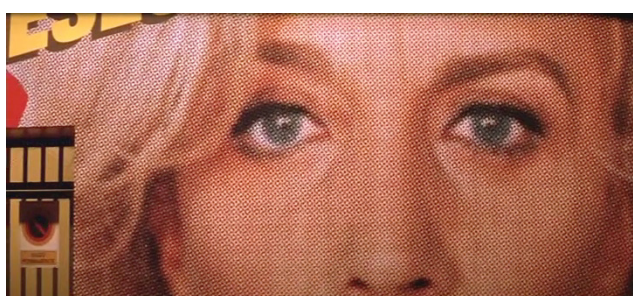
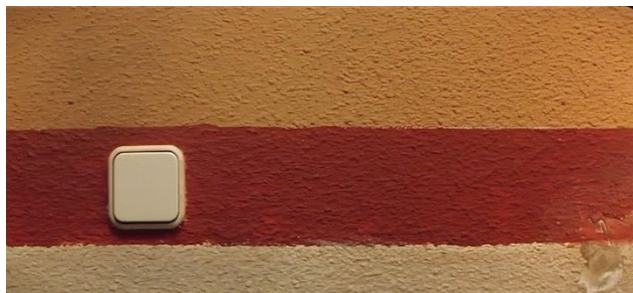
2

Com o mapeamento de todas as cores de cada uma das 3 secções ^[FIG.375/377], podemos ver os tons que surgem ao longo do filme nessas áreas dos frames. Assim como havíamos constatado na experiência anterior — segundo a regra dos terços — não há um mapa que se distinga radicalmente: de um modo geral, os tons são consistentes em todas as zonas. Entre estes 3 mapas obtidos a partir do filme TSMM, constatamos que o do centro (2) talvez seja o que mais sobressai — em muito devido à presença do tom cor-de-rosa (à mesma altura em que, nos mapas laterais, surge o vermelho), e aos apontamentos de cor na base da imagem, correspondentes aos créditos finais do filme. De resto, permanecem nítidos os azuis, assim como a predominância dos tons terra.

^ **[FIGURAS 375/377]** Os três mapas de TSM obtidos através do exercício "Mapeamento III: Frames Tripartidos Verticalmente": área lateral esquerda (1), área central (2) e área lateral direita (3).



3



[4.6]

MAPEAMENTO IV: FRAMES TRIPARTIDOS HORIZONTALMENTE

Na continuidade do último exercício, experimentámos também a divisão dos frames em 3 secções horizontais — igualmente espaçadas.

Seguindo a mesma lógica aplicada anteriormente, no âmbito desta experiência, cada frame é desdobrado em 3 imagens — correspondentes às 3 fatias horizontais —, que posteriormente são submetidas à leitura do código RGB predominante.

1
2
3

^ **[FIGURA 378]** Diagrama ilustrativo da divisão a que submetemos os frames neste exercício: três secções idênticas, horizontais.

< **[FIGURAS 379/383]** Exemplos de frames de TSMM tripartidos horizontalmente, e respetiva leitura cromática.



1



2



3

Depois de identificadas essas cores de cada secção, procedemos então à sua organização em três novos mapas: o primeiro com as cores da área superior, o segundo com as da área central e o terceiro com as cores da área inferior **[FIG.384/386]**. Para o mapeamento das cores obtidas, optámos, desta vez, por organizá-las numa estrutura horizontal, mas mantendo a ordem cronológica do seu aparecimento ao longo do filme. Deste modo, quando colocamos os três mapas lado a lado, podemos ter uma percepção mais direta das zonas a que correspondem. Pelo contrário — se se mantivessem verticais, como os restantes — poderíamos gerar suscetibilidades de se confundirem os mapas e, sobretudo, as suas origens.

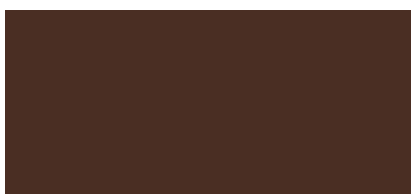
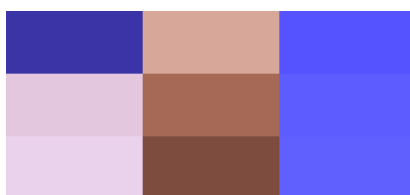
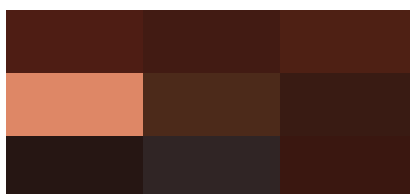
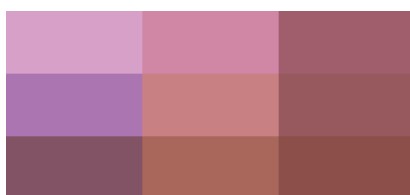
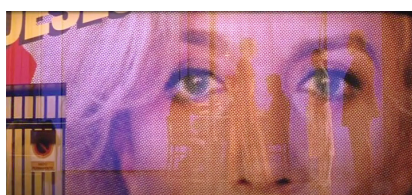
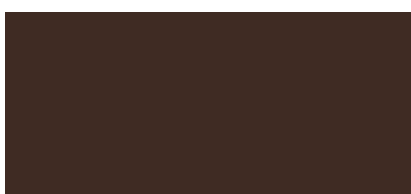
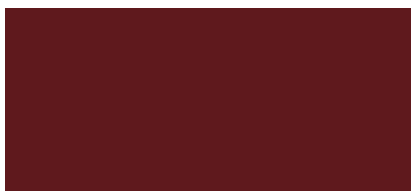
Tal como verificámos nas experiências anteriores, os resultados obtidos com esta não diferem consideravelmente entre si. Entre os três mapas correspondentes às secções horizontais, podemos apontar a predominância dos tons terra e os destaques das sequências em azul como duas características comuns. Contudo, apesar de serem bastante similares, constatamos que o mapa da secção inferior (3) é o mais “sobrecarregado”, mais denso — o que vai de encontro ao concluído em “4.4 Mapeamento II: Regra dos Terços”. Nessa experiência anterior, vimos também que na base da imagem é onde se nota uma maior introdução do vermelho, com uma totalidade de 12,2% indicada por *TinEye Labs*. Ora, se recorrermos à mesma aplicação no âmbito desta experiência, podemos comprovar que, de facto, os resultados coincidem: submetendo o mapa correspondente à secção inferior (3), é-nos indicado que 13,6% da área dessa imagem é ocupada pela tonalidade vermelha. Por sua vez, nos dois mapas restantes apenas contamos com 1,1% e 2,9% — nas zonas superior e central, respetivamente **[FIG.387]**.

Como temos vindo a constatar, esta experiência é, tal como as anteriores, um desenvolvimento do exercício inicial, constituindo uma outra forma de observar as cores presentes na imagem sem que se resuma tudo a apenas uma cor predominante. Deste modo, além da visualização dos mapeamentos finais — que reúnem todas as cores obtidas em determinada zona — pode também ter interesse, por curiosidade ou análise de um caso particular, pôr lado a lado os vários exercícios relacionados com um determinado frame. Assim, poderemos ver as variações cromáticas detetadas numa mesma imagem, dependendo da forma em que a seccionamos: segundo a regra dos terços (9 secções), tripartida vertical/horizontalmente, ou sem qualquer divisão, entendida na sua totalidade. Ou seja, com as experiências desenvolvidas ao longo da nossa investigação, estabelecemos um método que nos permite observar as cores de uma mesma imagem em 15 secções restritas, diferentes, e também globalmente (imagem inteira): um total de 16 identificações de cor. Posto isto, e como vimos nas páginas anteriores — aquando da descrição das experiências e consequente aplicação e análise ao filme TSMM — a intenção será que estas experiências possam ter leituras independentes mas que também possam ser articuladas, complementando-se.

< **[FIGURAS 384/386]** Os três mapas de TSMM obtidos através do exercício "Mapeamento IV: Frames Tripartidos Horizontalmente": área superior (1), área central (2) e área inferior (3).



^ **[FIGURA 387]** Neste gráfico podemos ver a percentagem de tonalidade vermelha presente nas três secções horizontais de TSMM, segundo a aplicação *TinEye Labs*. Como se verifica, essa tonalidade surge maioritariamente na área inferior (3).





< **[FIGURAS 388/395]** Exemplos de frames de TSMm submetidos aos quatro tipos de leitura cromática desenvolvidos: da esquerda para a direita, podemos ver o frame original e a identificação das suas cores predominantes — no geral, nas 9 secções segundo a regra dos terços, nas 3 secções verticais e nas 3 secções horizontais.

APLICAÇÃO DO MÉTODO

Ao longo das últimas páginas, descrevemos o processo da vertente mais prática desta investigação, desde a definição da base de dados e do método desenvolvido até à realização de várias experiências, em que utilizámos o filme “Todo Sobre Mi Madre” como exemplo — quer de como podemos aplicar o método a um filme, quer de como este pode ser analisado/interpretado a partir dos resultados obtidos. Contudo — como já havíamos esclarecido anteriormente — o mesmo método foi aplicado e as mesmas experiências foram efetuadas tendo como objeto de estudo cada uma das 19 longas-metragens de Pedro Almodóvar.

Devido às limitações impostas para a concretização desta dissertação, não exploraremos exaustivamente cada um desses filmes de forma isolada. Uma vez que já demonstrámos como os resultados das experiências podem servir à análise fílmica individual, com o exemplo de TSM, nas páginas que se seguem, iremos abordar a obra do realizador no seu conjunto. Assim, depois de apresentarmos os mapeamentos finais de cada longa-metragem, procederemos à sua análise e interpretação. Tendo como base o suporte teórico estabelecido no capítulo “Pedro Almodóvar” (p. 93), veremos como as paletas cromáticas dos seus filmes evoluíram ao longo da sua carreira, entre outros aspetos mais específicos.

UNA PRODUCCION DE PEPEON COROMINAS
PARA
FIGARO FILMS

Pepi, Luci, Bom



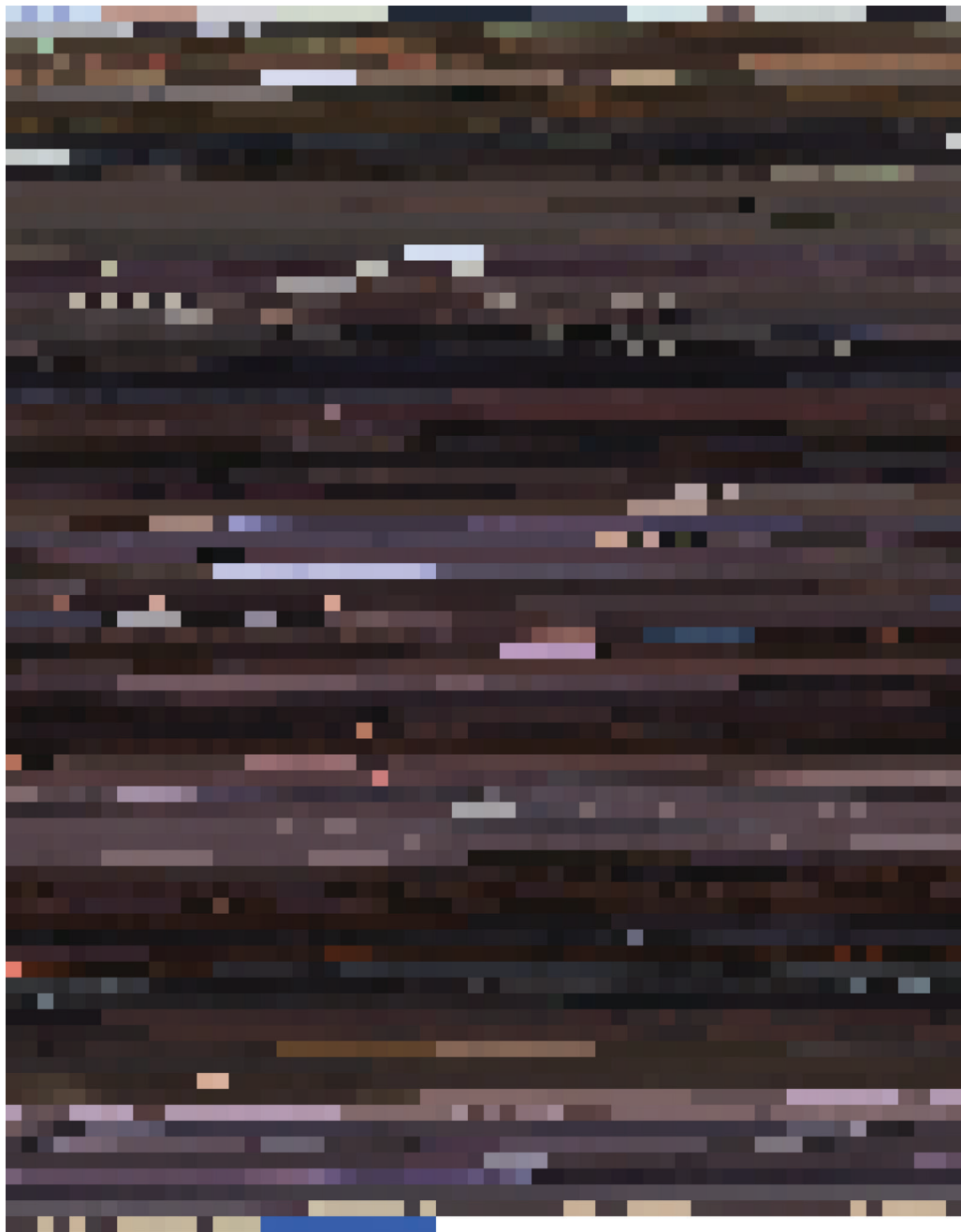
Y otras chicas del montón

UNA PELÍCULA DE PEDRO ALMODÓVAR



<< **[FIGURA 396]** Cartaz de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (Pedro Almodóvar, 1980). Autoria: Ceesepe.

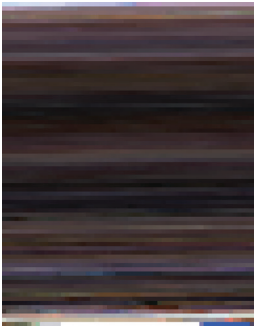
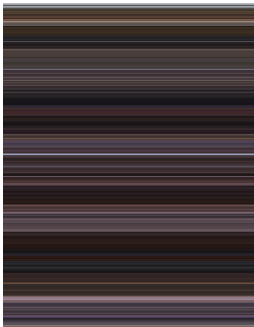
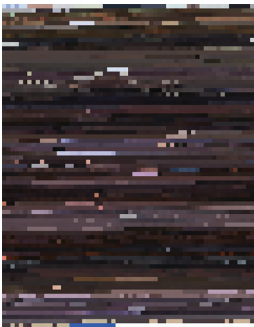
> **[FIGURA 397]** Mapeamento I: "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (Pedro Almodóvar, 1980).



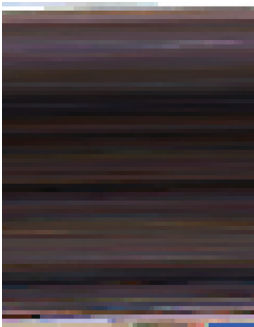
1	2	3
4	5	6
7	8	9

**PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS
DEL MONTÓN**
Pedro Almodóvar, 1980
1h 22min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



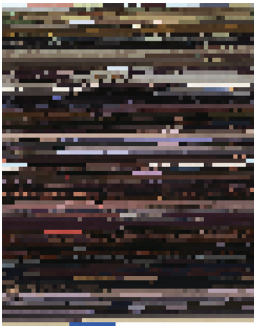
1/2/3



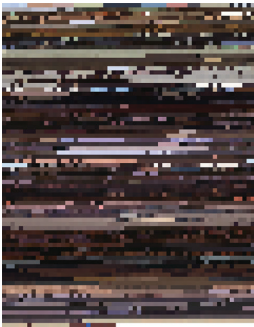
4/5/6



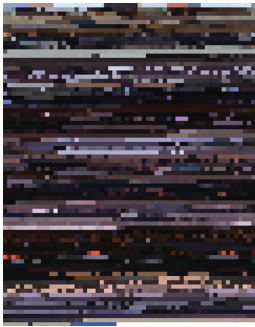
7/8/9



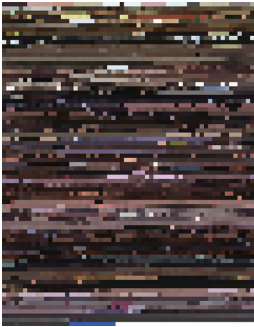
1



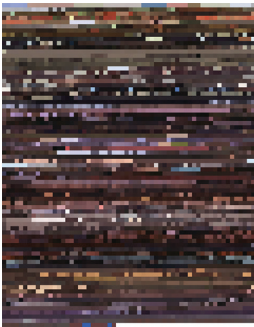
2



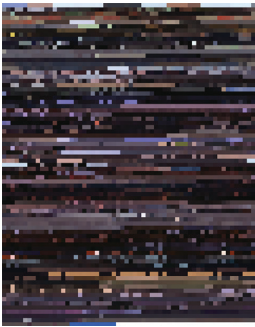
3



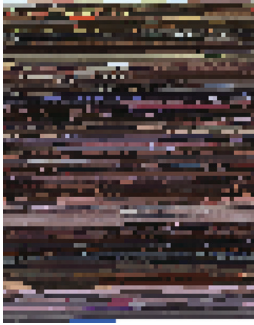
4



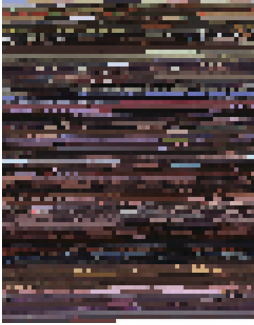
5



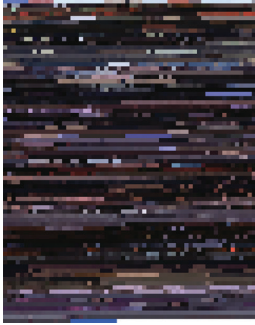
6



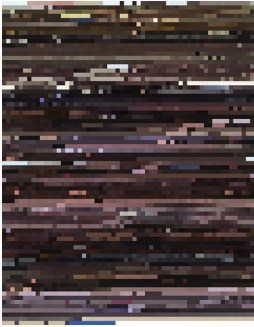
7



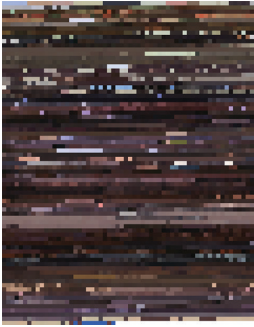
8



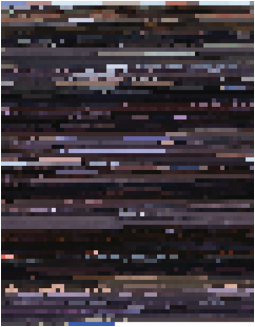
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 398/416] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (Pedro Almodóvar, 1980).



Montaje: Pepe Salcedo



<< **[FIGURA 417]** Cartaz de "Laberinto de pasiones" (Pedro Almodóvar, 1982).
Autoria: Iván Zulueta.

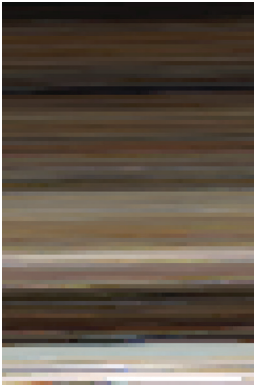
> **[FIGURA 418]** Mapeamento I: "Laberinto de pasiones" (Pedro Almodóvar, 1982).



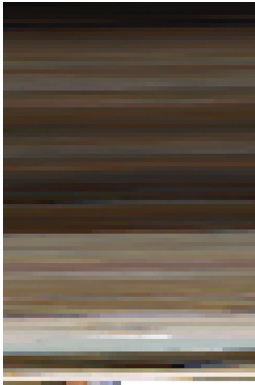
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LABERINTO DE PASIONES
Pedro Almodóvar, 1982
1h 40min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



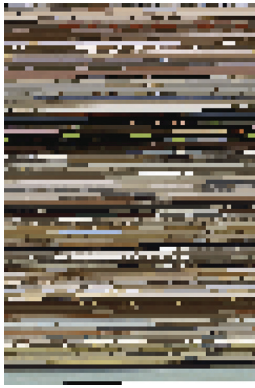
1/2/3



4/5/6



7/8/9



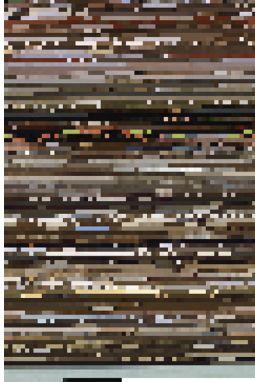
1



2



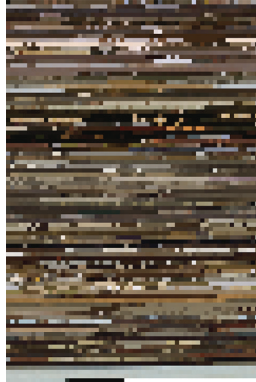
3



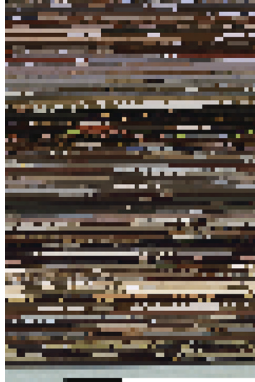
4



5



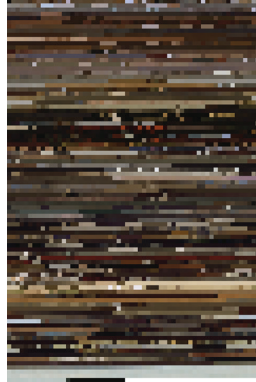
6



7



8



9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 419/437] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Laberinto de pasiones" (Pedro Almodóvar, 1982).

PROCINES

TESAURO S.A. presenta

Entre Nieblas



una producción **LUIS CALVO**
con la actuación por orden de aparición de
CRISTINA S. PASQUAL / JULIETA SERRANO / MARISA PAREDES / CARMEN MAURA
MARI CARRILLO / LINA CANALE JAS / MANUEL ZARZO / BERTA RIAZA
fotografía **ANGEL L. FERNANDEZ** / montaje **JOSE SALCEDO**
decoración & ambientación **PIN MORALES** / sonido **MARTIN MULLER**
ROMAN ARANGO **ARMIN FAUSTEN**
escrita y dirigida por **PEDRO ALMODOVAR**

<< **[FIGURA 438]** Cartaz de "Entre tinieblas"
(Pedro Almodóvar, 1983).
Autoria: Iván Zulueta.

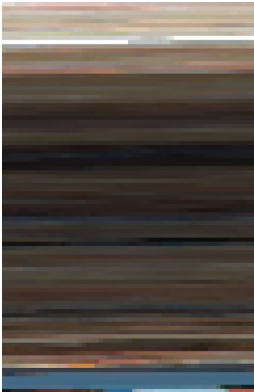
> **[FIGURA 439]** Mapeamento I:
"Entre tinieblas" (Pedro Almodóvar, 1983).



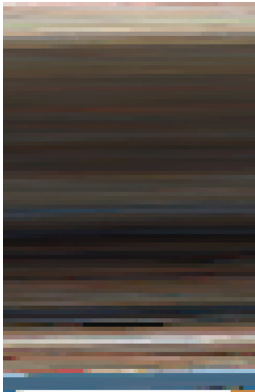
1	2	3
4	5	6
7	8	9

ENTRE TINIEBLAS
Pedro Almodóvar, 1983
1h 54min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



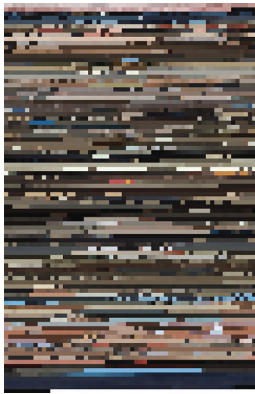
1/2/3



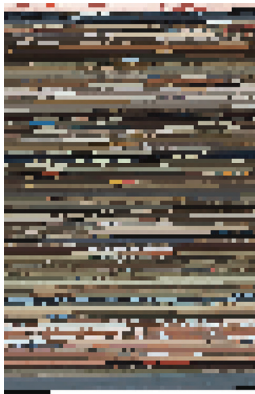
4/5/6



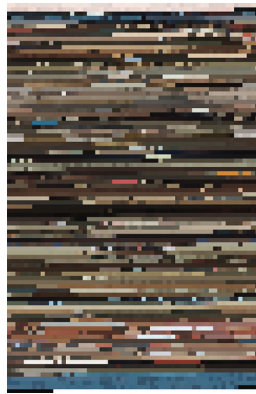
7/8/9



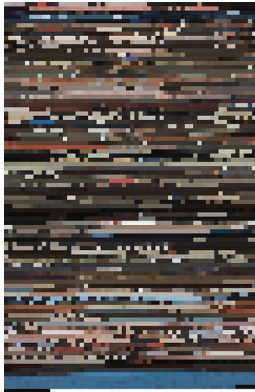
1



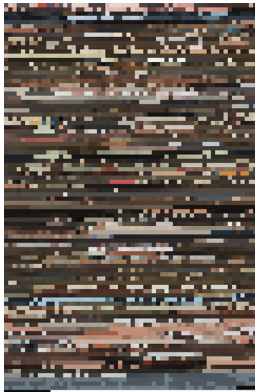
2



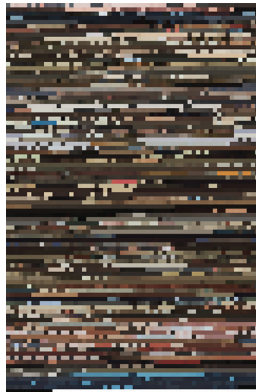
3



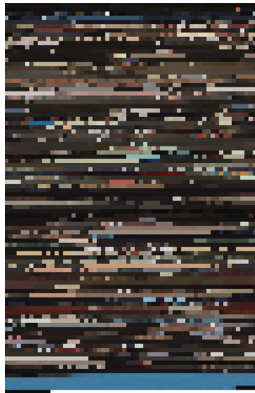
4



5



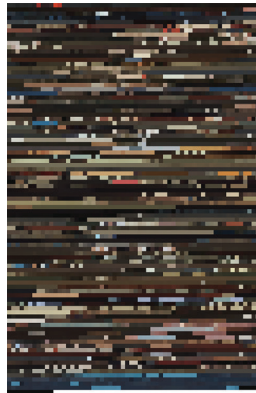
6



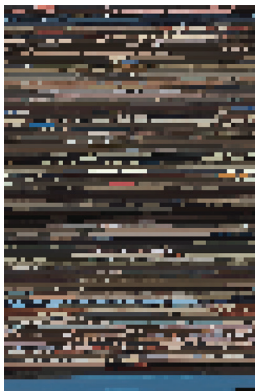
7



8



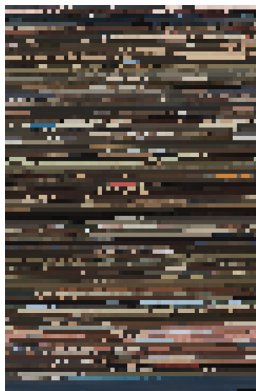
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 440/458] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Entre tinieblas" (Pedro Almodóvar, 1983).

LO ULTIMO DE ALMODOVAR: EL INFIERNO DEL HOGAR.

Tesoro SA y Kaktus SA
presentan

¿QUÉ HE HECHO

PARA MERECEER

El STOP

ESCRITO y DIRIGIDO por **Pedro ALMODOVAR**



con la actuación por orden de aparición de

Carmen **Maura** / Luis **Hostalot** / Gonzalo **Suárez** / Angel de **Andrés López**
Verónica **Forquè** / Kiti **Mánver** / Chus **Lampreave** / Juan **Martínez**
Emilio **G.Caba** / Katia **Loritz** / y Amparo **Soler Leal** como «Patricia»

PRODUCTOR EJECUTIVO / DECORADOS

Hervé **HACHUEL** / Pin **MORALES** & Román **ARANGO**

FOTOGRAFIA

Montine **ALVAREZ** / Ángel Luis **FERNÁNDEZ** / José **SALCEDO**

MÚSICA

Bernardo **BONEZZI**

nuestro agradecimiento a Cecilia **ROTH** / Jaime **CHÁVARRA** / Javier **GURRUCHAGA** / Fanny **McNAMARA**

el

el

el

<< **[FIGURA 459]** Cartaz de "¿Que he hecho yo para merecer esto!" (Pedro Almodóvar, 1984). Autoria: Iván Zulueta.

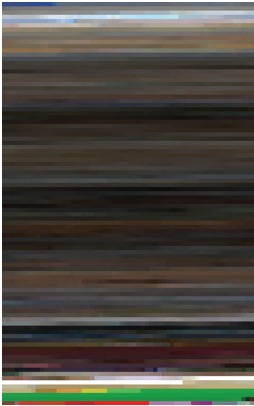
> **[FIGURA 460]** Mapeamento I:
"¿Que he hecho yo para merecer esto!"
(Pedro Almodóvar, 1984).



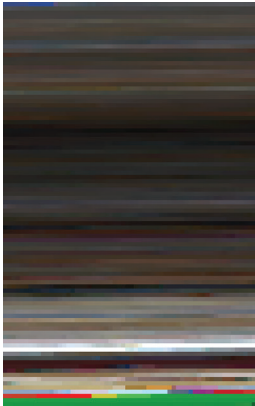
1	2	3
4	5	6
7	8	9

**¿QUE HE HECHO YO
PARA MERECEER ESTO?**
Pedro Almodóvar, 1984
1h 41min

MAPEAMIENTO I

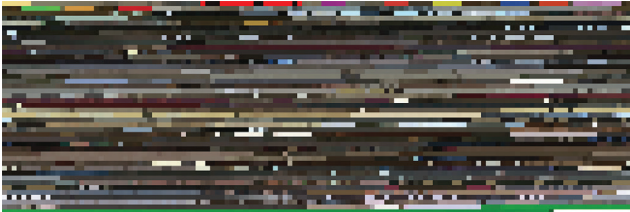


CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



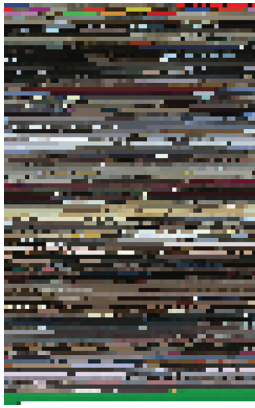
1/2/3



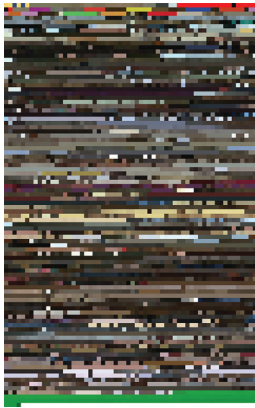
4/5/6



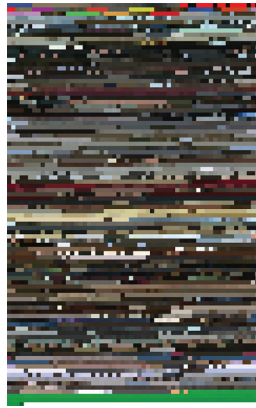
7/8/9



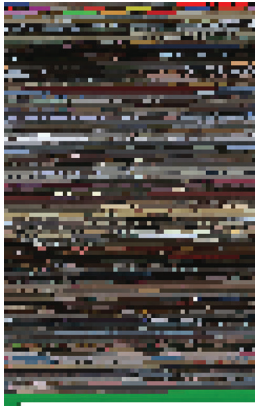
1



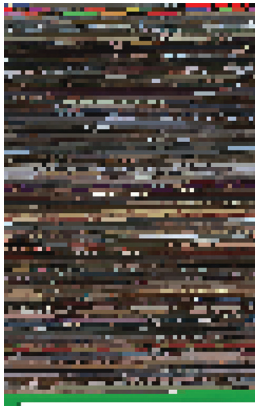
2



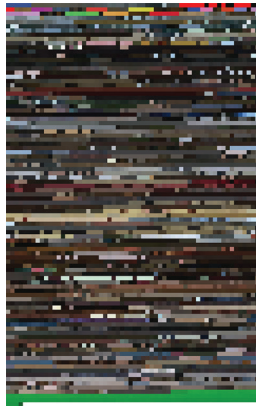
3



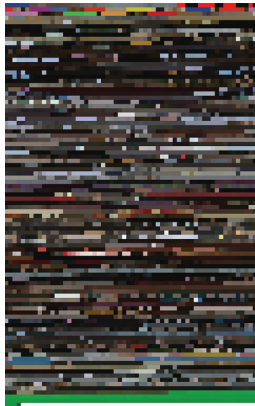
4



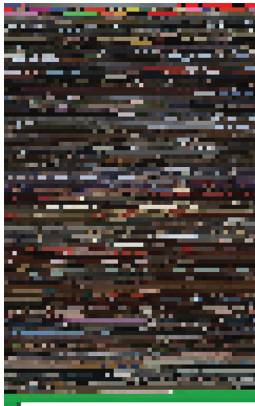
5



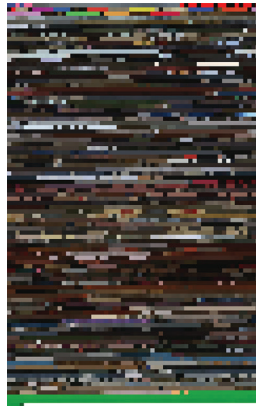
6



7

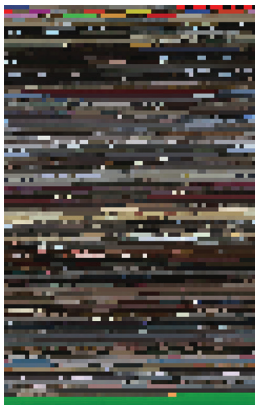


8

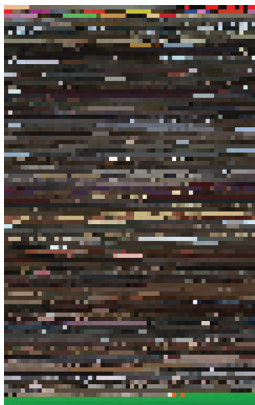


9

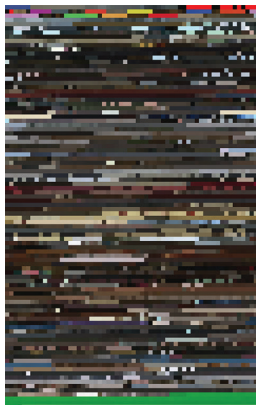
MAPEAMENTO II



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 461/479] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "¿Que he hecho yo para merecer esto!" (Pedro Almodóvar, 1984).

GALESHKA MORAVIOFF présente

MATADOR

UN FILM DE ALMODÓVAR



ANTONIO BANDERAS • CARMEN MAURA
ASSUMPTA SERNA • NACHO MARTÍNEZ

ENF. CORDO • DÉCOR. SERRANO • COSTUME. POMEYRA • UNE PRODUCTION ANDRÉS VICENTE GÓMEZ • IMAGE. ENCEL LUIS FERNÁNDEZ • COSTUMES. JOSÉ MARÍA CASSA
DÉCOR. ROMÁN ARANGO, JOSÉ MORALES et JOSÉ BUSILL • SON. BERNARD ORTIZ • MUSIQUE. BERNARDO BONEZZI • MONTAGE. JOSÉ SALCEDO
SCÉNARIO. PEDRO ALMODÓVAR et JESÚS FERRERO • RÉALISÉ PAR PEDRO ALMODÓVAR • © 1992 ANNE WATTI S.A. • DISTRIBUÉ PAR FILMS SANS FRONTIÈRES

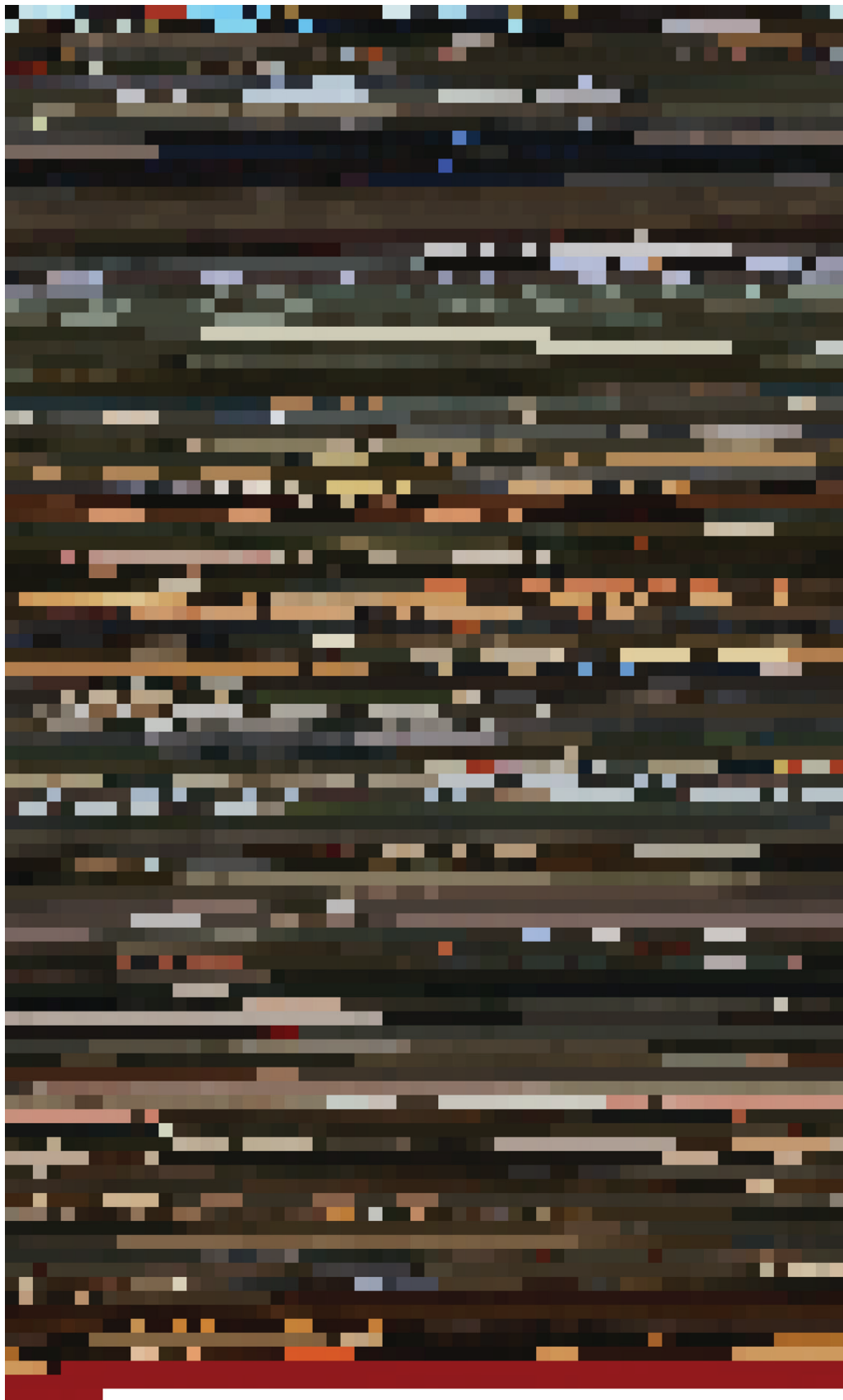
www.films-sans-frontieres.fr/matador

RÉÉDITION COPIES NEUVES



<< **[FIGURA 480]** Cartaz de "Matador"
(Pedro Almodóvar, 1986).
Autoria: Carlos Berlanga.

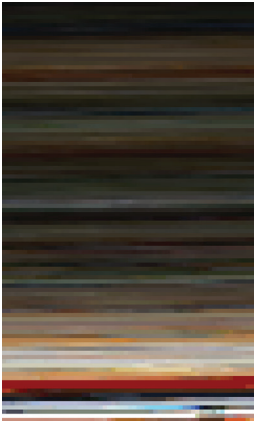
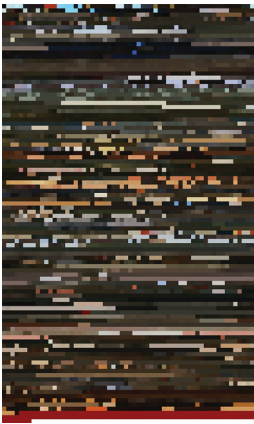
> **[FIGURA 481]** Mapeamento I:
"Matador" (Pedro Almodóvar, 1986).



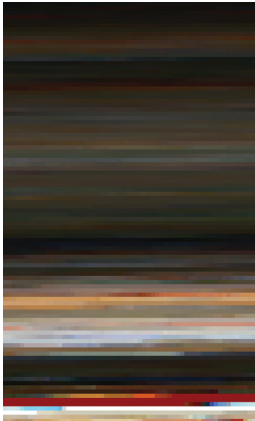
1	2	3
4	5	6
7	8	9

MATADOR
Pedro Almodóvar, 1986
1h 50min

MAPEAMENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMENTO IV



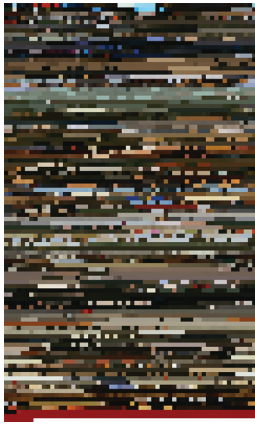
1/2/3



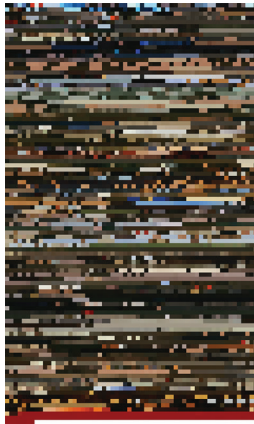
4/5/6



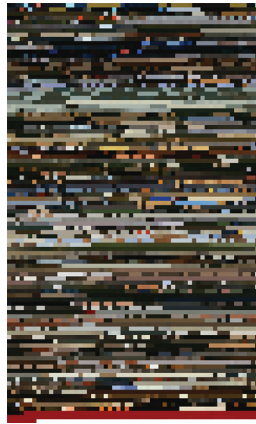
7/8/9



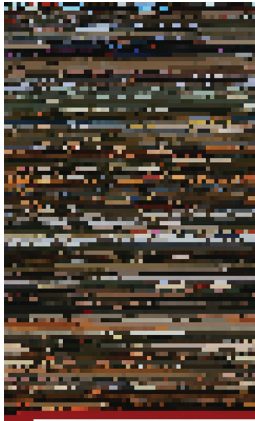
1



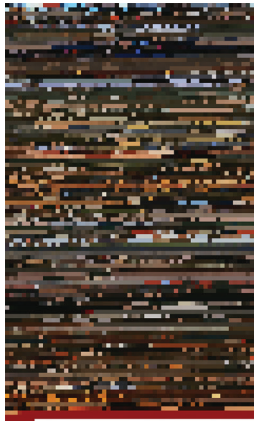
2



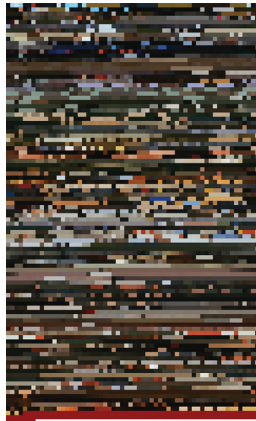
3



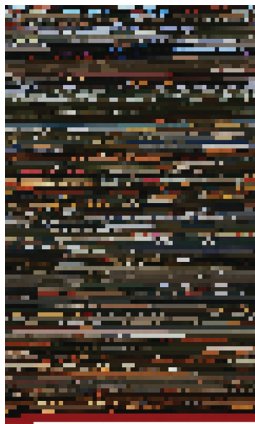
4



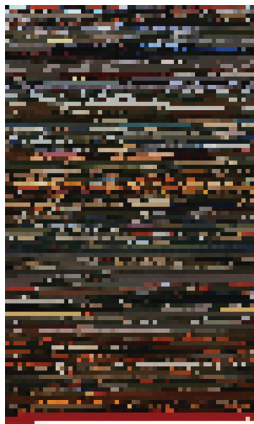
5



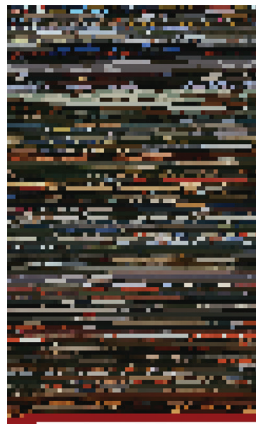
6



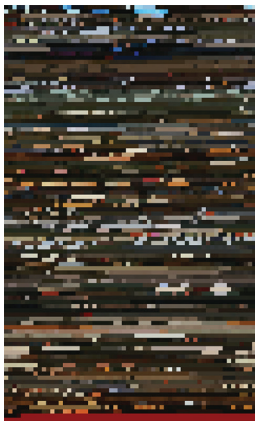
7



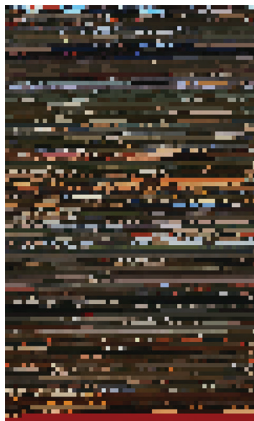
8



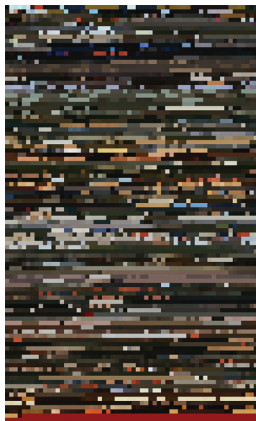
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

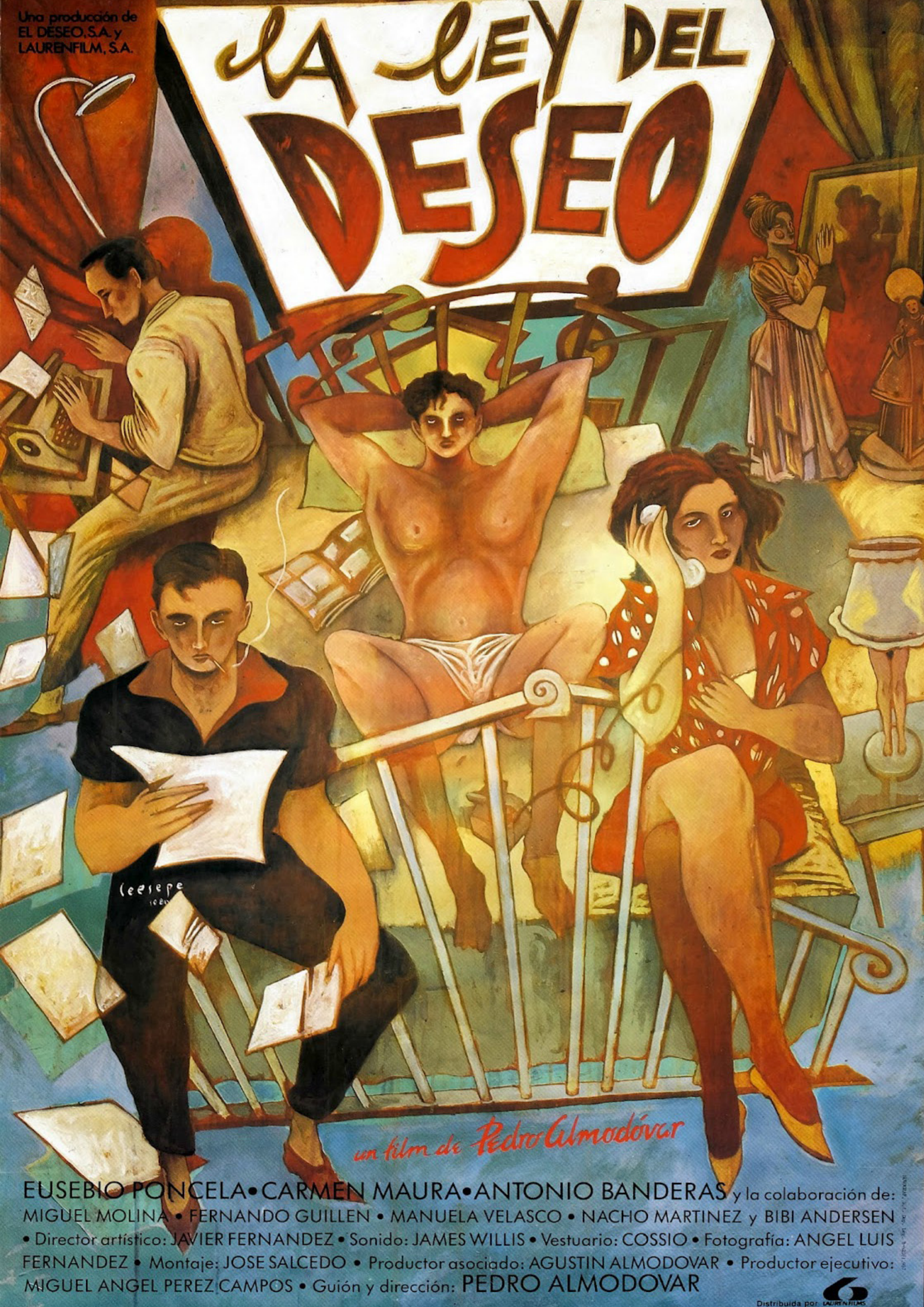
MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 482/500] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Matador" (Pedro Almodóvar, 1986).

Una producción de
EL DESEO, S.A. y
LAURENFILM, S.A.

LA LEY DEL DESEO



un film de *Pedro Almodóvar*

EUSEBIO PONCELA • CARMEN MAURA • ANTONIO BANDERAS y la colaboración de:
MIGUEL MOLINA • FERNANDO GUILLEN • MANUELA VELASCO • NACHO MARTINEZ y BIBI ANDERSEN
• Director artístico: JAVIER FERNANDEZ • Sonido: JAMES WILLIS • Vestuario: COSSIO • Fotografía: ANGEL LUIS
FERNANDEZ • Montaje: JOSE SALCEDO • Productor asociado: AGUSTIN ALMODOVAR • Productor ejecutivo:
MIGUEL ANGEL PEREZ CAMPOS • Guión y dirección: PEDRO ALMODOVAR

Distribuida por LAURENFILM

<< **[FIGURA 501]** Cartaz de "La ley del deseo" (Pedro Almodóvar, 1987).
Autoria: Ceesepe.

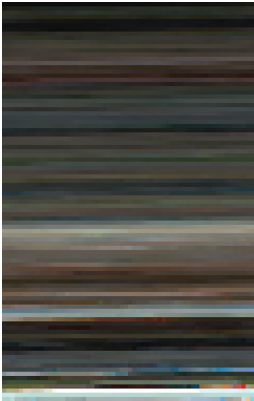
> **[FIGURA 502]** Mapeamento I:
"La ley del deseo" (Pedro Almodóvar, 1987).



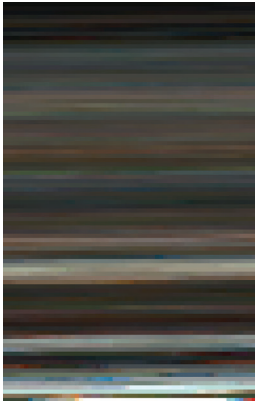
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LA LEY DEL DESEO
Pedro Almodóvar, 1987
1h 42min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



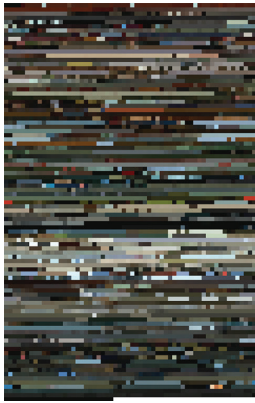
1/2/3



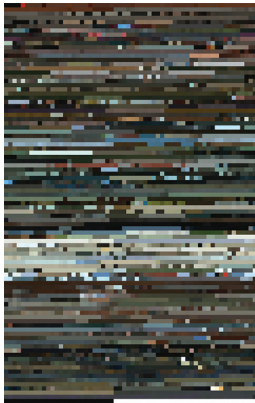
4/5/6



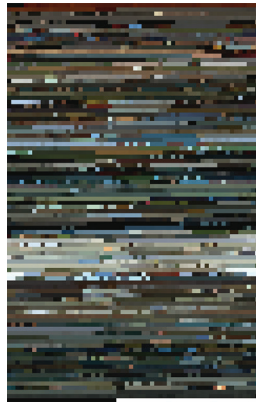
7/8/9



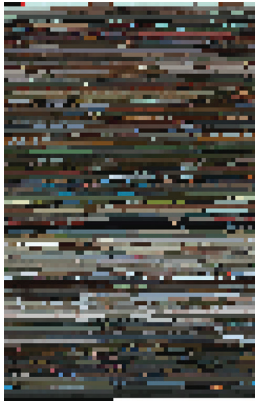
1



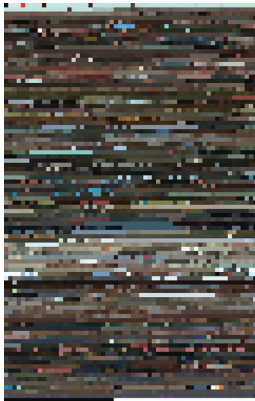
2



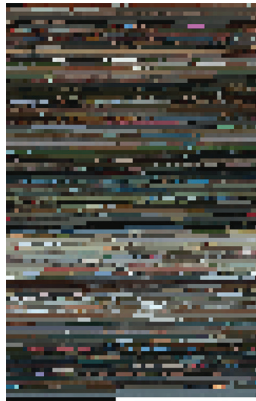
3



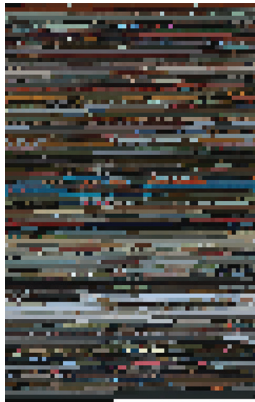
4



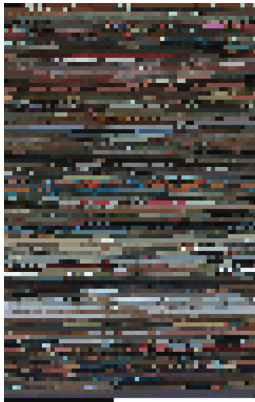
5



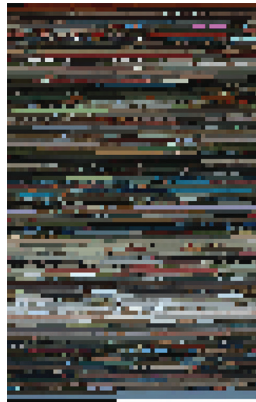
6



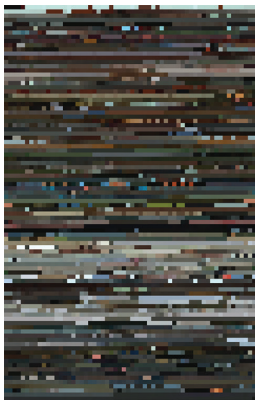
7



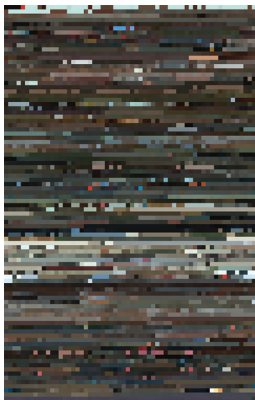
8



9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

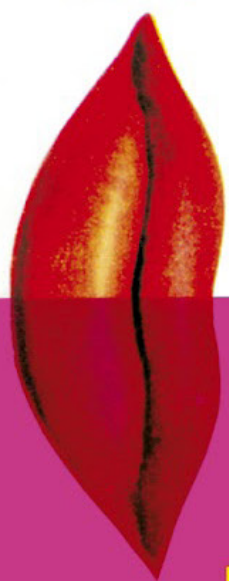
<< **[FIGURAS 503/521]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "La ley del deseo" (Pedro Almodóvar, 1987).

EL DESEO *presenta*

MUJERES



al borde de un ataque de



un film de
ALMODÓVAR

**Carmen Maura
Antonio Banderas
Julieta Serrano**

NERVIOS

**María Barranco
Rossy de Palma
Guillermo Montesinos
Kiti Manver
Chus Lampreave
Yayo Calvo
Loles León
Ángel de Andrés López
y la colaboración de
Fernando Guillén**
figurinista **José M.^a de Cossío**
sonido **Guillem Ortón**
jefa de producción **Esther García**
montaje **José Salcedo**
música **Bernardo Bonezzi**
director de fotografía **José Luis Alcázar**
productor asociado **Antonio Llorens**
productor ejecutivo **Agustín Almodóvar**

guión y dirección
Pedro Almodóvar



<< **[FIGURA 522]** Cartaz de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (Pedro Almodóvar, 1988). Autoria: Juan Gatti.

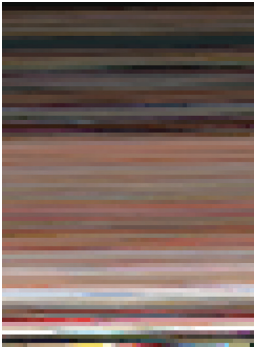
> **[FIGURA 523]** Mapeamento I: "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (Pedro Almodóvar, 1988).



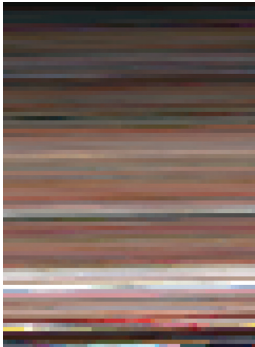
1	2	3
4	5	6
7	8	9

**MUJERES AL BORDE
DE UN ATAQUE DE NERVIOS**
Pedro Almodóvar, 1988
1h 28min

MAPEAMIENTO I

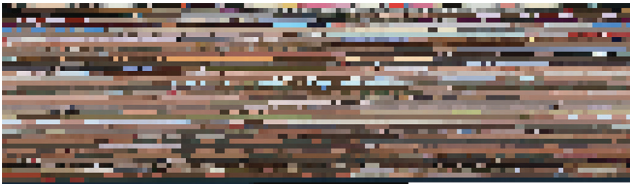


CIEDE



CMC

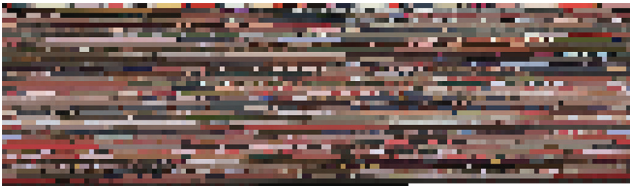
MAPEAMIENTO IV



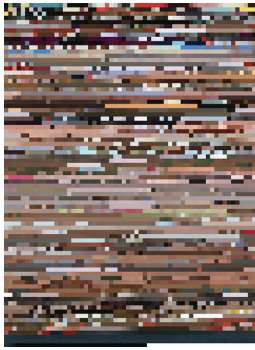
1/2/3



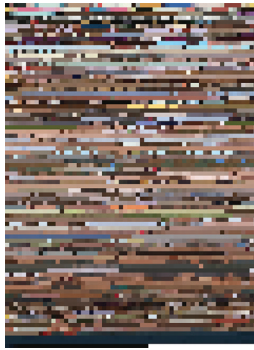
4/5/6



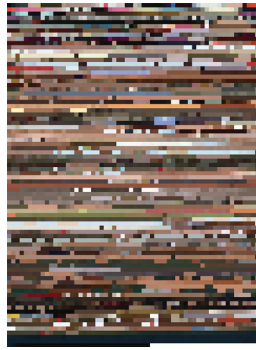
7/8/9



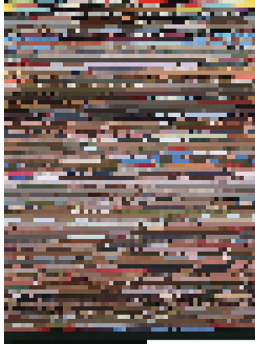
1



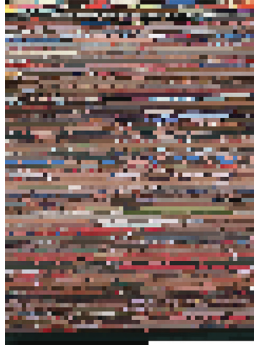
2



3



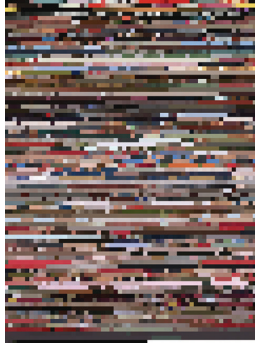
4



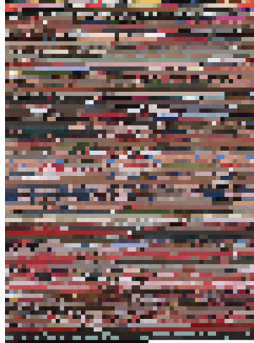
5



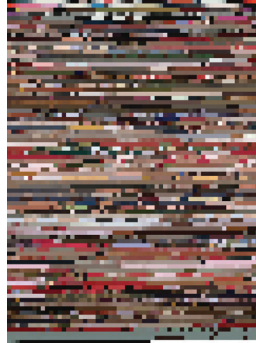
6



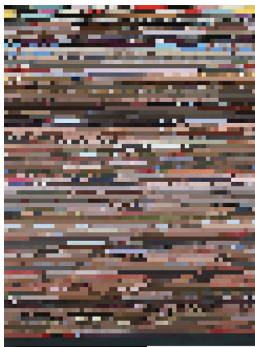
7



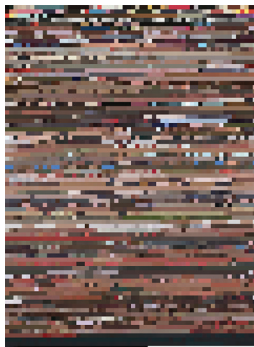
8



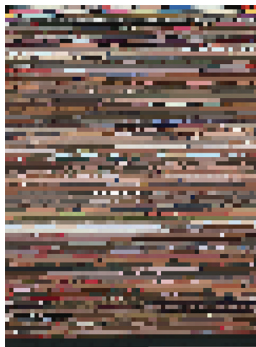
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 524/542]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (Pedro Almodóvar, 1988).

EL DESEO S.A.
PRESENTA
UN FILM DE
ALMODÓVAR

VICTORIA ABRIL • ANTONIO BANDERAS • LOLES LEON • FRANCISCO RABAL

Figurante: JOSE M^a COSSIO • Soñido: GOLDSTEIN & STEINBERG, S.A. • Montaje: JOSE SALCEDO • Director de Fotografía: JOSE LUIS ALCÁINE • Música: ENNIO MORRICONE • Director de Producción: ESTHER GARCÍA • Productor Ejecutivo: AGUSTÍN ALMODÓVAR • Guión y Dirección: PEDRO ALMODÓVAR

Distribuido por



Película subvencionada por el MINISTERIO DE CULTURA

En salas seleccionadas

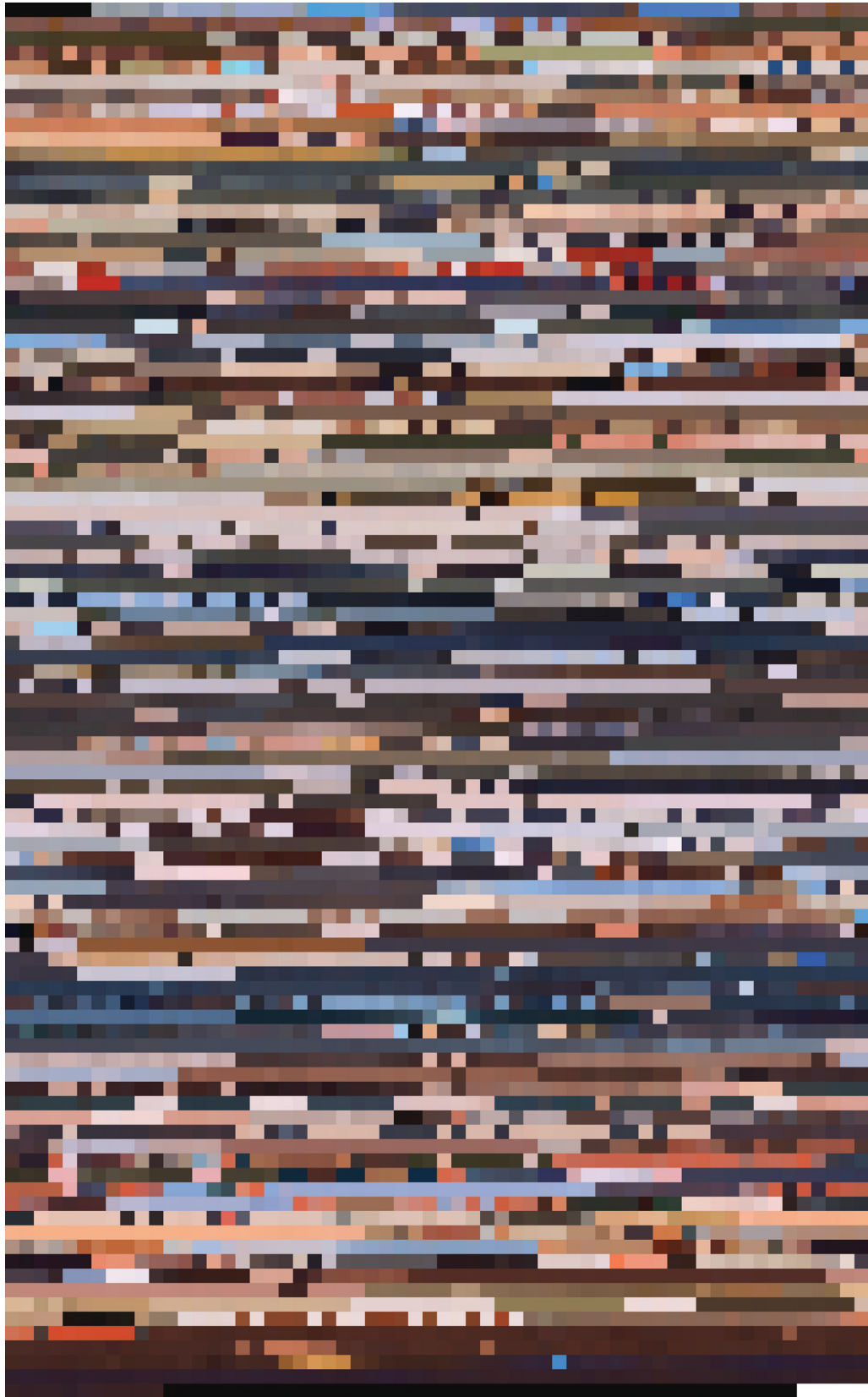
<< **[FIGURA 543]** Cartaz de "¡Atame!"

(Pedro Almodóvar, 1990).

Autoria: Juan Gatti.

> **[FIGURA 544]** Mapeamento I: "¡Atame!"

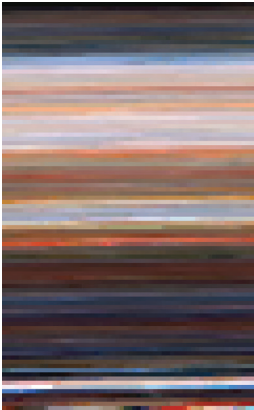
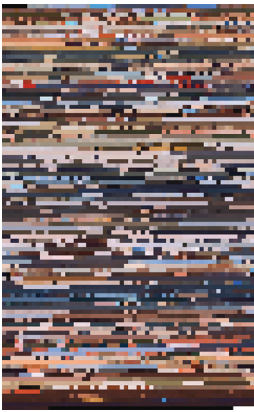
(Pedro Almodóvar, 1990).



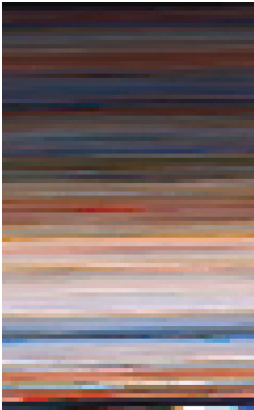
1	2	3
4	5	6
7	8	9

¡ÁTAME!
Pedro Almodóvar, 1989
1h 41min

MAPEAMIENTO I

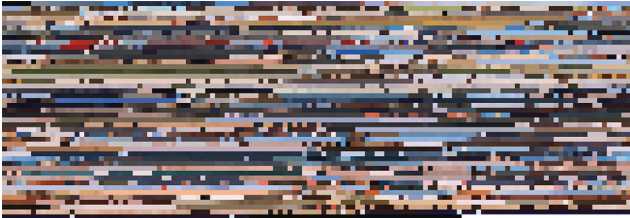


CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



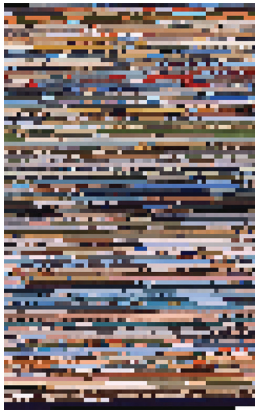
1/2/3



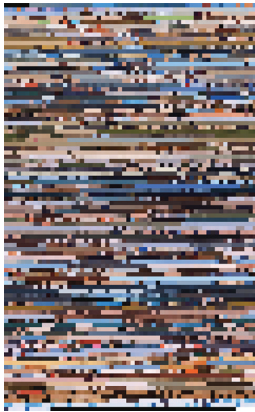
4/5/6



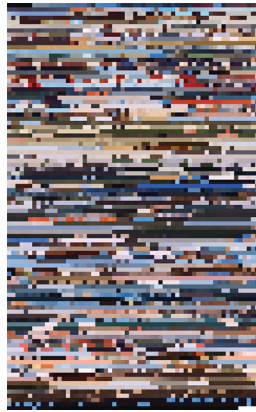
7/8/9



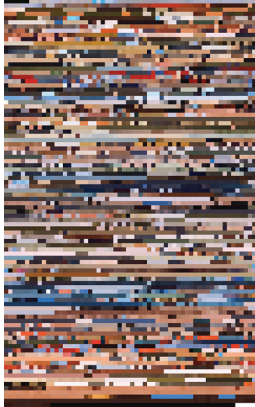
1



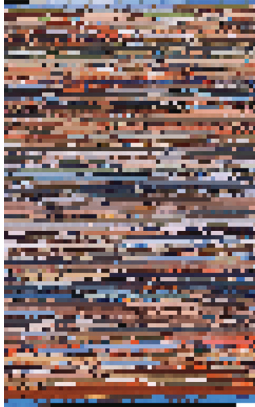
2



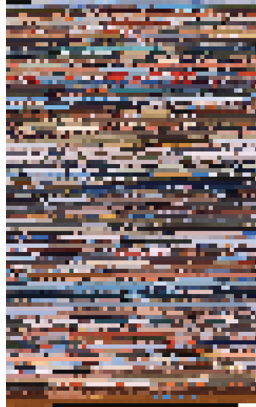
3



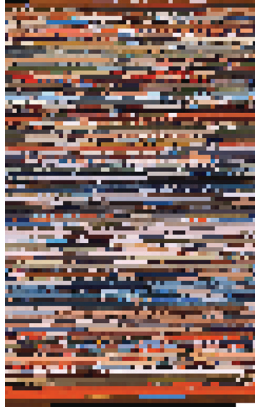
4



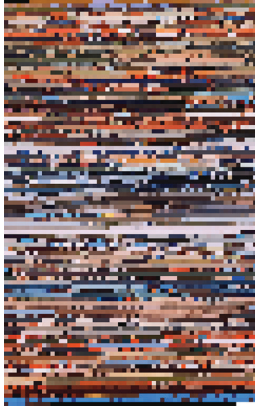
5



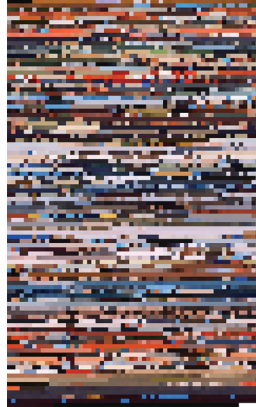
6



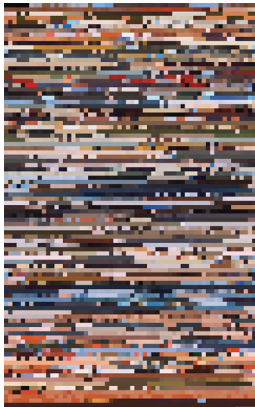
7



8



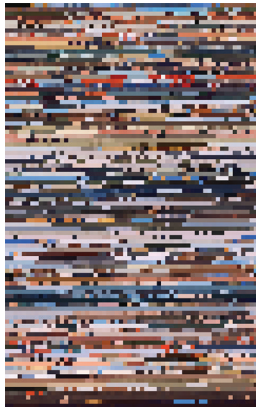
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

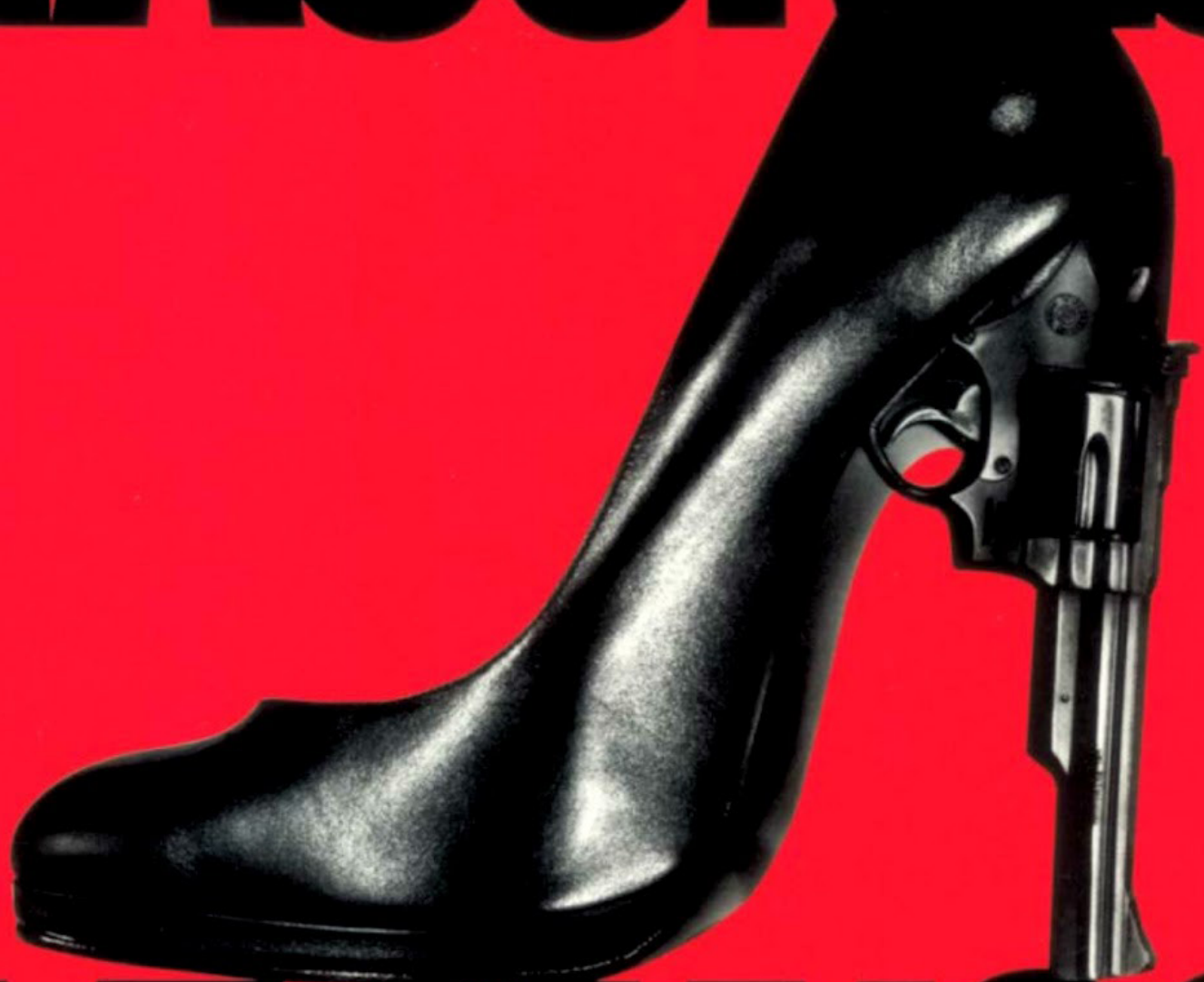
MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 545/563] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "¡Átame!" (Pedro Almodóvar, 1990).

Una Coproducción El Deseo S.A. - CIBY 2000

EL DESEO S.A. PRESENTA UN FILM DE PEDRO ALMODÓVAR

TACONES



LEJANOS

VICTORIA ABRIL

figurante **José María Cossío**
decorador **Pierre Thevenet**
acciones interpretadas por **Luz Casal**

MARISA PAREDES

maquillaje **Gregorio Ros**
montaje **José Salcedo**
directora de producción **Esther García**

MIGUEL BOSÉ

peluquería **Jesús Moncusi**
director fotografía y cámara **Alfredo Mayo**
productor asociado **Enrique Posner**

sonido **Jean Paul Mugal**
música **Ryuichi Sakamoto**
productor ejecutivo **Agustín Almodóvar**

guión y dirección **PEDRO ALMODÓVAR**

Distribuida por
WARNER ESPAÑA S.A.

<< **[FIGURA 564]** Cartaz de "Tacones
lejanos" (Pedro Almodóvar, 1991).
Autoria: Juan Gatti.

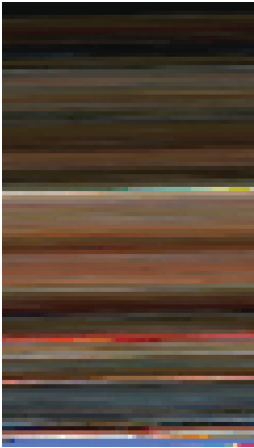
> **[FIGURA 565]** Mapeamento I: "Tacones
lejanos" (Pedro Almodóvar, 1991).



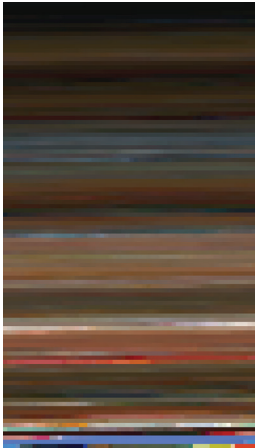
1	2	3
4	5	6
7	8	9

TACONES LEJANOS
Pedro Almodóvar, 1991
1h 52min

MAPEAMIENTO I



CIEDE

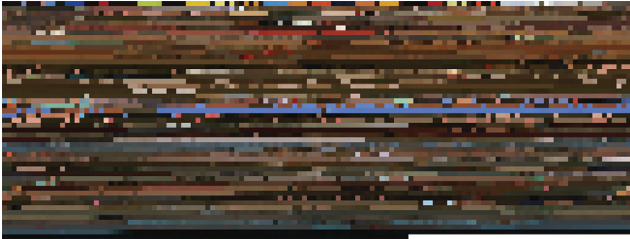


CMC

MAPEAMIENTO IV



1/2/3



4/5/6



7/8/9



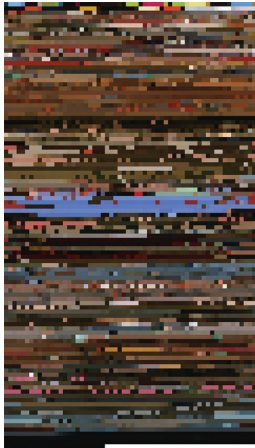
1



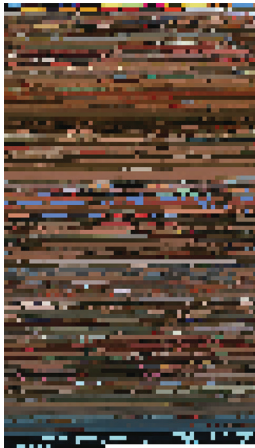
2



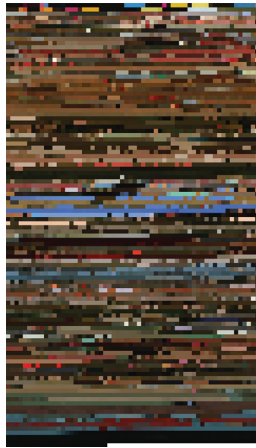
3



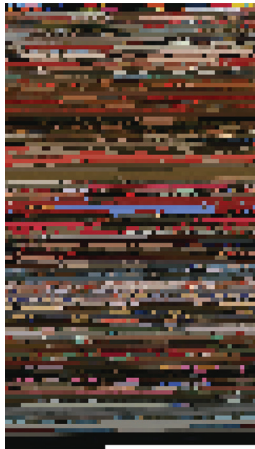
4



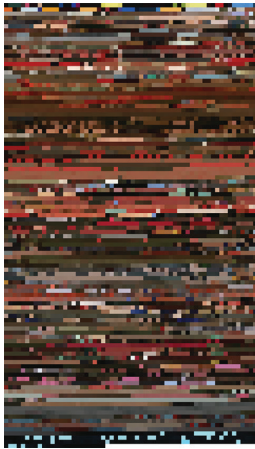
5



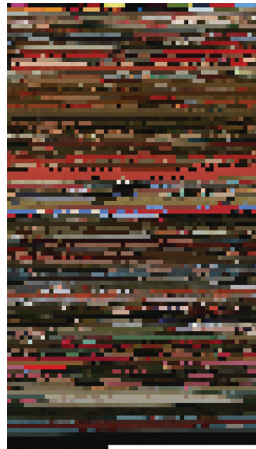
6



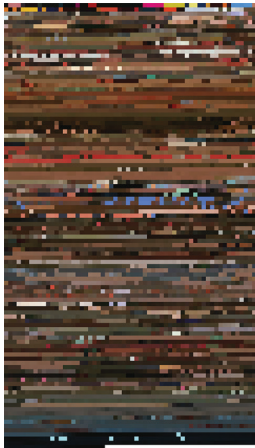
7



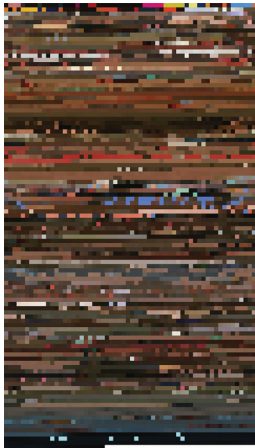
8



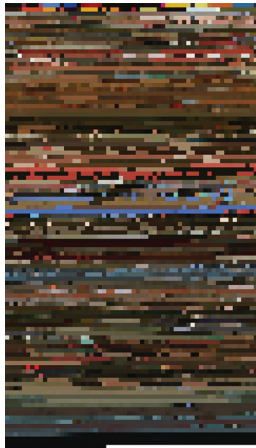
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 566/584]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Tacones lejanos" (Pedro Almodóvar, 1991).

EL DESEO, S.A. presenta una coproducción EL DESEO, S.A. - CIBY 2000



un film de Almodóvar



La

<< **[FIGURA 585]** Cartaz de "Kika"

(Pedro Almodóvar, 1993).

Autoria: Juan Gatti.

> **[FIGURA 586]** Mapeamento I: "Kika"

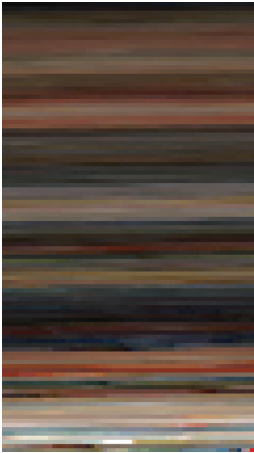
(Pedro Almodóvar, 1993).



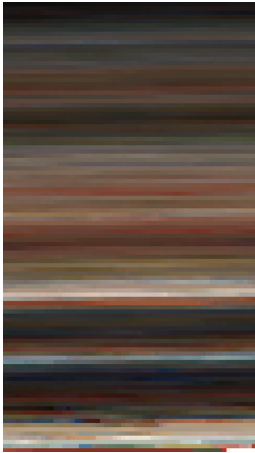
1	2	3
4	5	6
7	8	9

KIKA
Pedro Almodóvar, 1983
1h 54min

MAPEAMENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMENTO IV



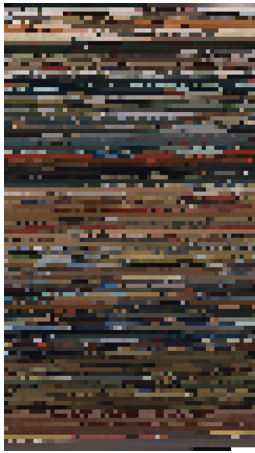
1/2/3



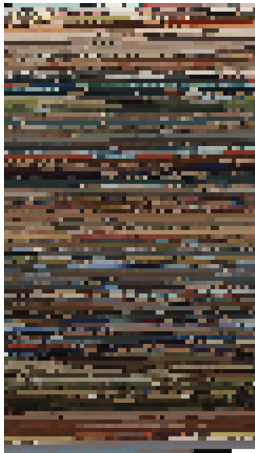
4/5/6



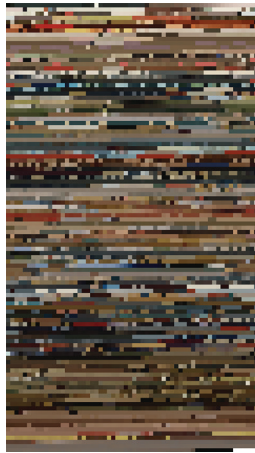
7/8/9



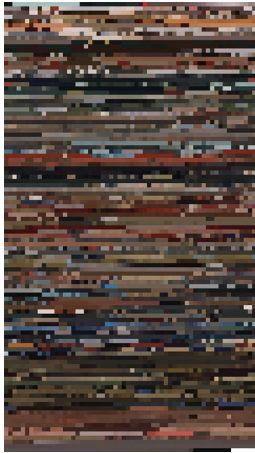
1



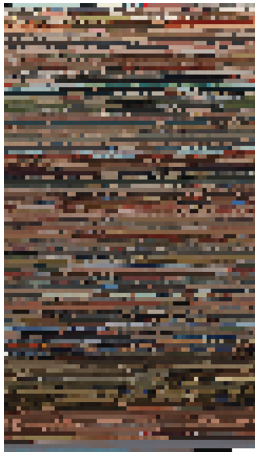
2



3



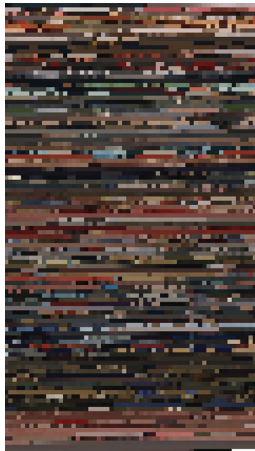
4



5



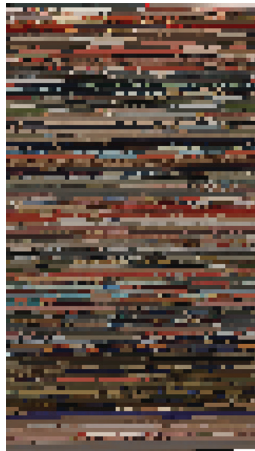
6



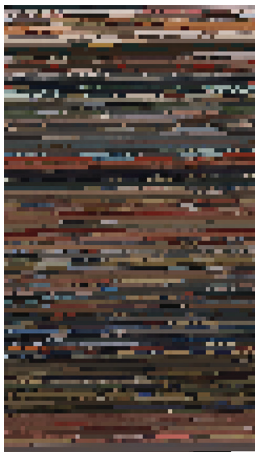
7



8



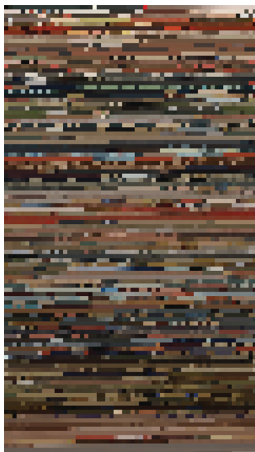
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

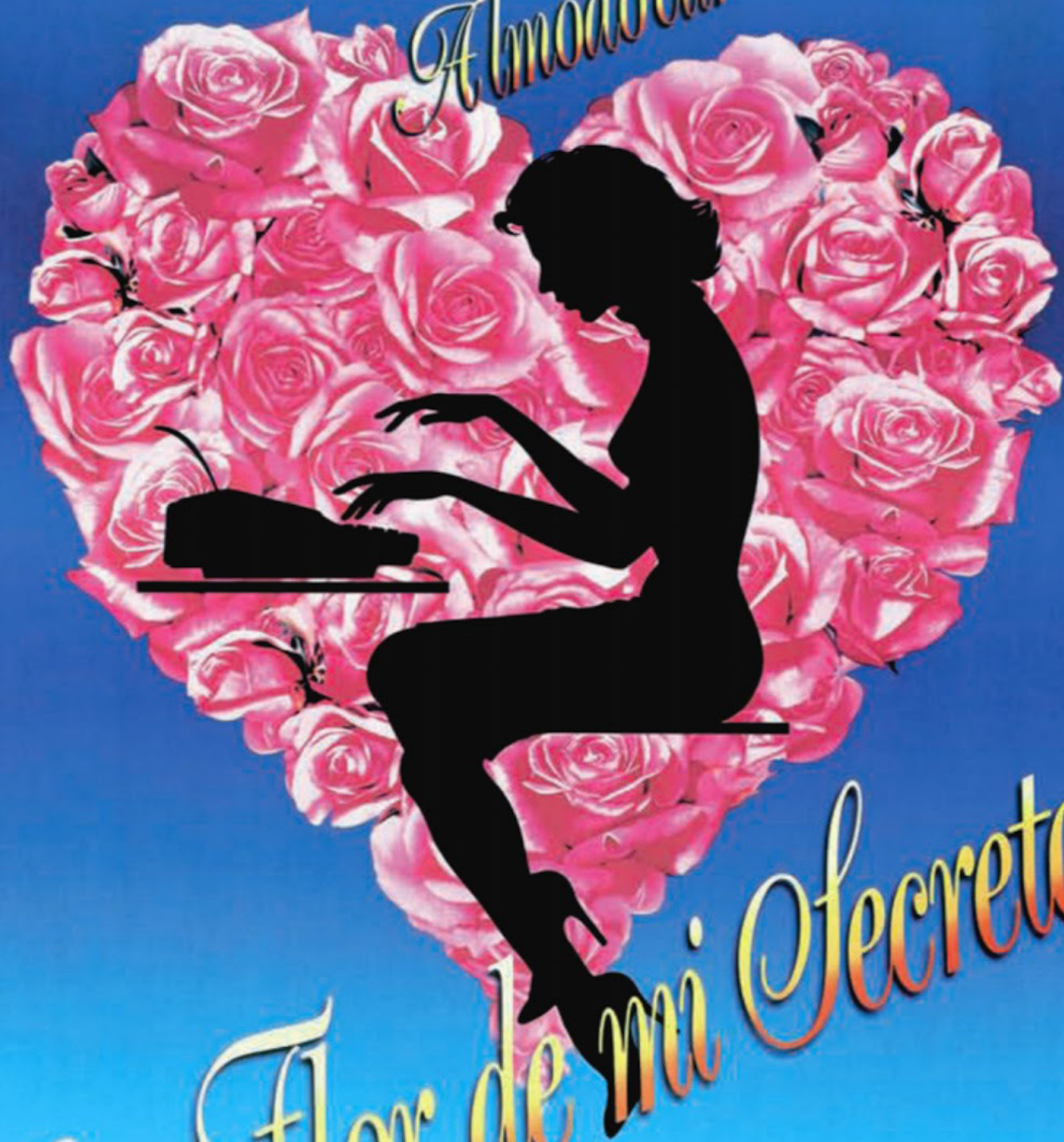
MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 587/605]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Kika" (Pedro Almodóvar, 1993).

EL DESEO S.A. presenta una coproducción EL DESEO • CIBY 2000

Un film de

Almodóvar



La Flor de mi Secreto

MARISA PAREDES - JUAN ECHANOVE
CARMEN ELIAS - ROSSY DE PALMA - CHUS LAMPREAVE

Artistas invitados: JOAQUIN CORTES y MANUELA VARGAS - Con la colaboración especial de: IMANOL ARIAS

Música: ALBERTO IGLESIAS - Montaje: JOSE SALCEDO - Director de fotografía: AFFONSO BEATO

Directora de producción: ESTHER GARCIA - Productor ejecutivo: AGUSTIN ALMODOVAR

Wanda muestra internacional
distribuida por POLYGRAM ESPAÑA.

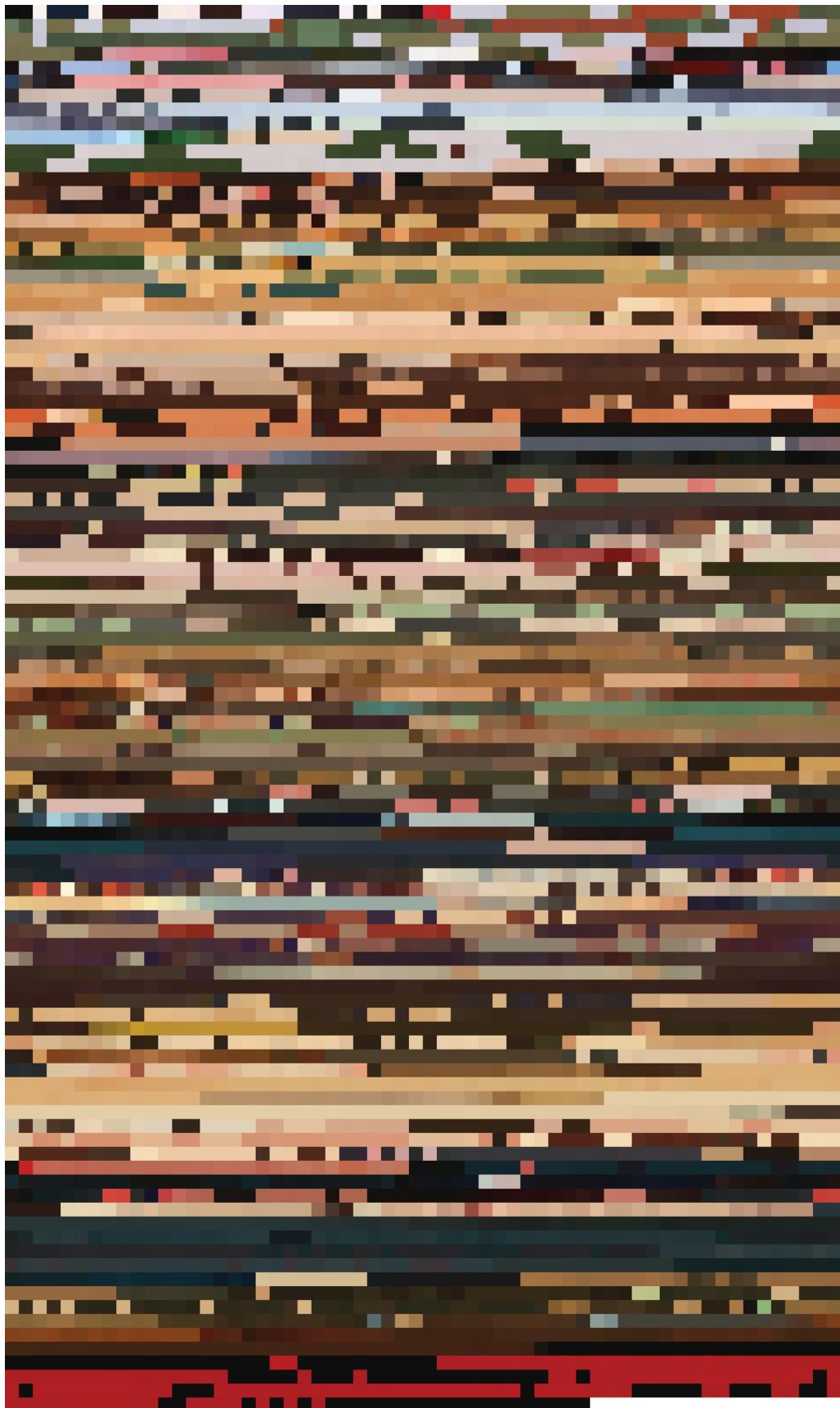
Guión y dirección: PEDRO ALMODOVAR

Distribuida por
WARNER ESPAÑA S.A.



<< **[FIGURA 606]** Cartaz de "La flor de mi secreto" (Pedro Almodóvar, 1995).
Autoria: Juan Gatti.

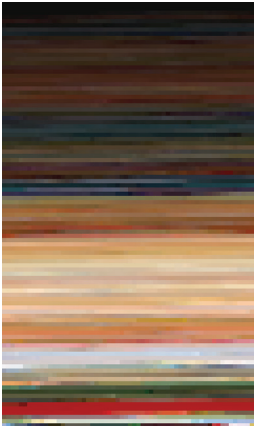
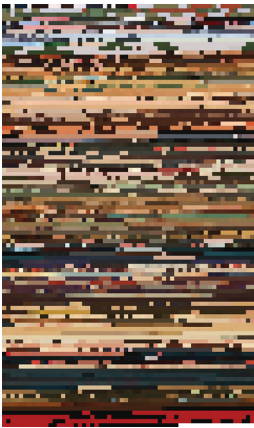
> **[FIGURA 607]** Mapeamento I: "La flor de mi secreto" (Pedro Almodóvar, 1995).



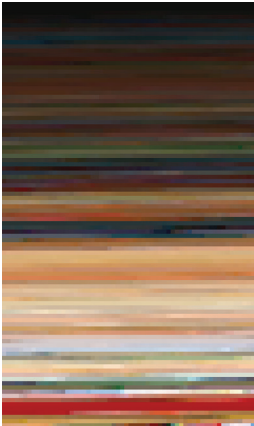
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LA FLOR DE MI SECRETO
Pedro Almodóvar, 1995
1h 53min

MAPEAMIENTO I

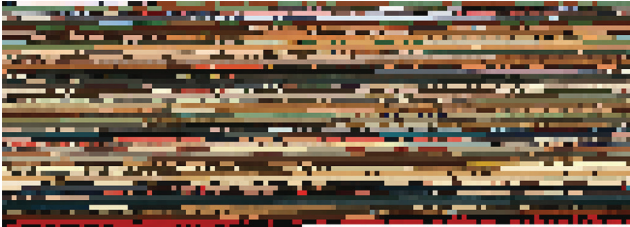


CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



1/2/3



4/5/6



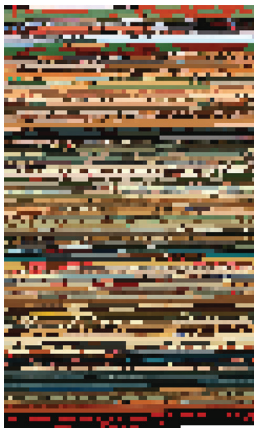
7/8/9



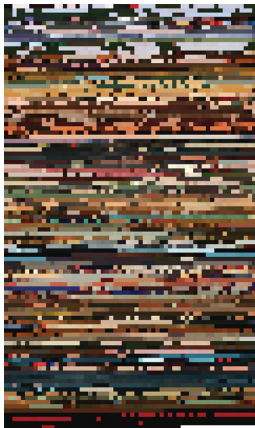
1



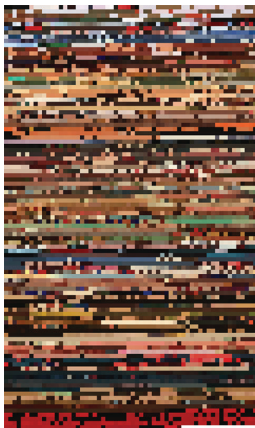
2



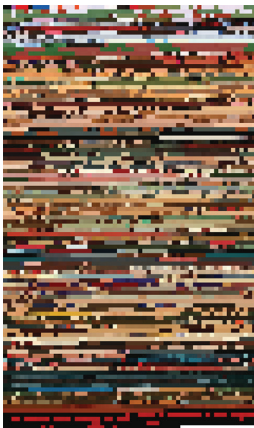
3



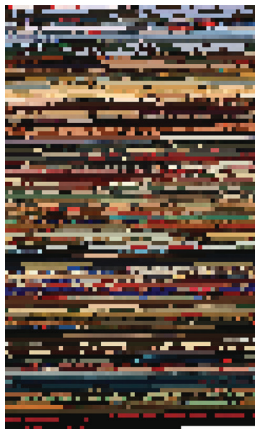
4



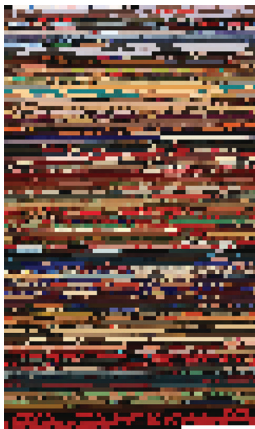
5



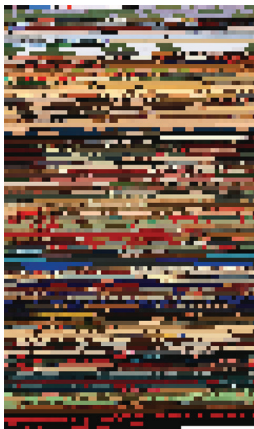
6



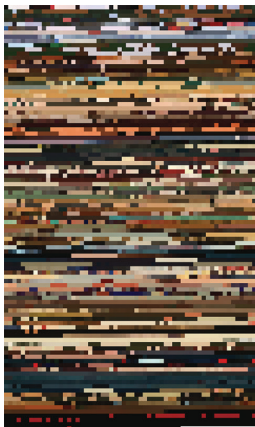
7



8



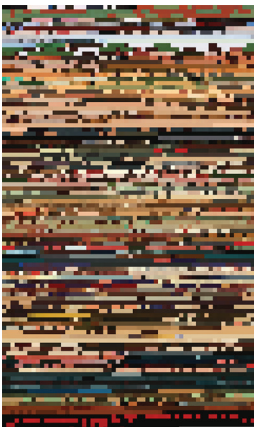
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

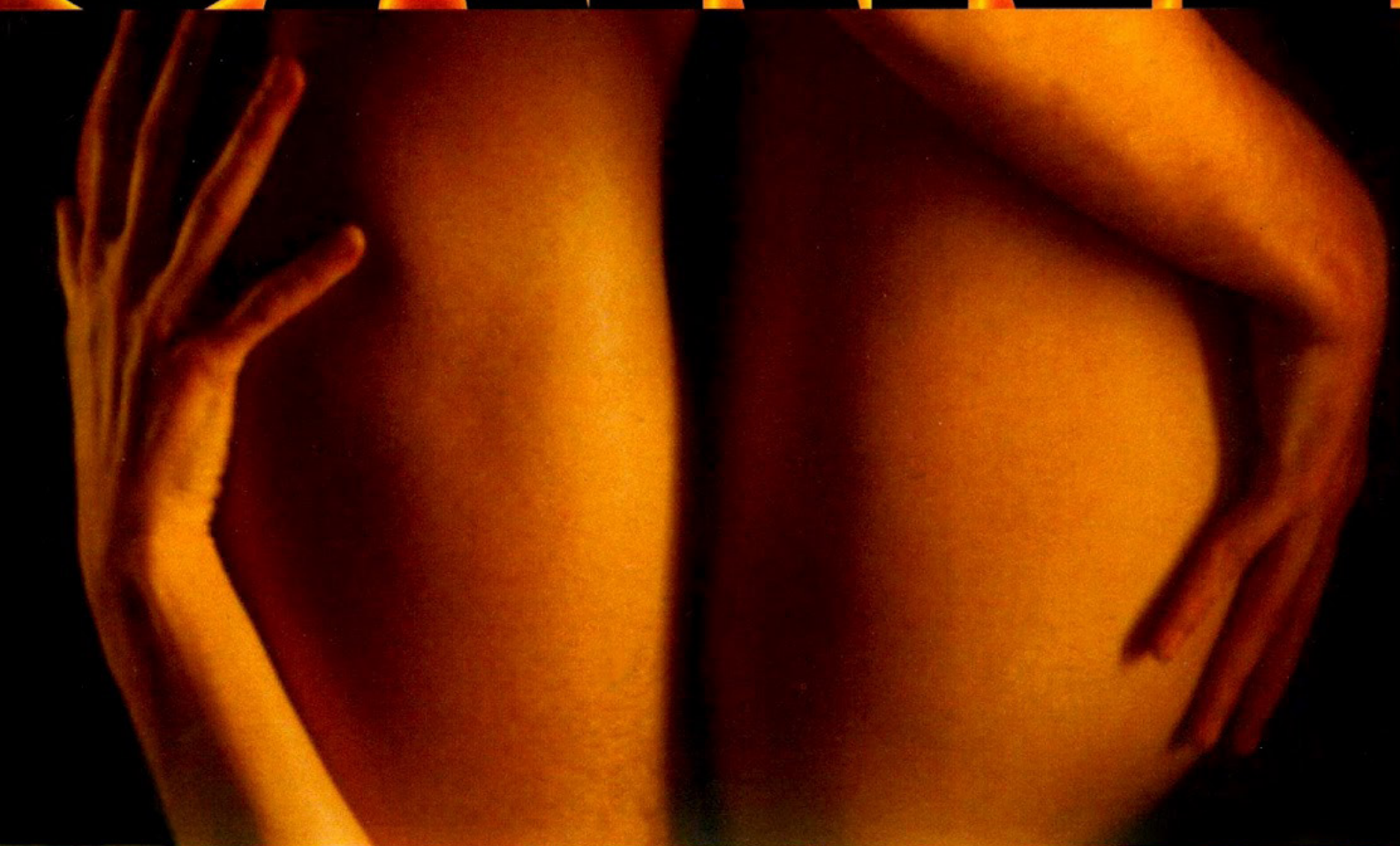
MAPEAMENTOS III

<< [FIGURAS 608/626] Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "La flor de mi secreto" (Pedro Almodóvar, 1995).

EL DESEO, S.A. PRESENTA UNA COPRODUCCION EL DESEO, S.A. - CIBY 2000 / FRANCE 3

UN FILM DE ALMODOVAR

CARNE



TREMULA

JAVIER BARDEM FRANCESCA NERI LIBERTO RABAL
ANGELA MOLINA JOSE SANCHO CON LA COLABORACION DE: PENELOPE CRUZ Y PILAR BARDEM
BASADO EN LA NOVELA DE **RUTH RENDELL** MUSICA: **ALBERTO IGLESIAS** MONTADOR: **JOSE SALCEDO**
DIRECTOR ARTISTICO: **ANTXON GOMEZ** VESTUARIO: **JOSE M^a DE COSSIO** MAQUILLAJE: **JUAN PEDRO HERNANDEZ**
PRODUCTOR EJECUTIVO: **AGUSTIN ALMODOVAR** DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: **AFFONSO BEATO** DIRECTORA DE PRODUCCION: **ESTHER GARCIA**
GUION Y DIRECCION: PEDRO ALMODOVAR

<< **[FIGURA 627]** Cartaz de "Carne tremula" (Pedro Almodóvar, 1997).

Autoria: Juan Gatti.

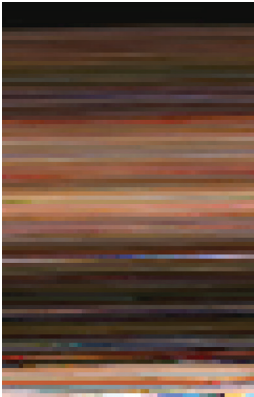
> **[FIGURA 628]** Mapeamento I: "Carne tremula" (Pedro Almodóvar, 1997).



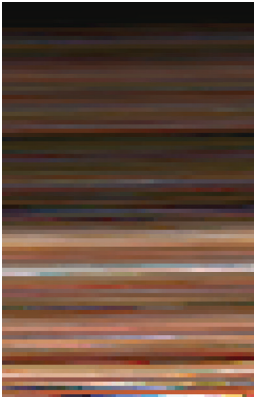
1	2	3
4	5	6
7	8	9

CARNE TRÉMULA
Pedro Almodóvar, 1997
1h 43min

MAPEAMENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMENTO IV



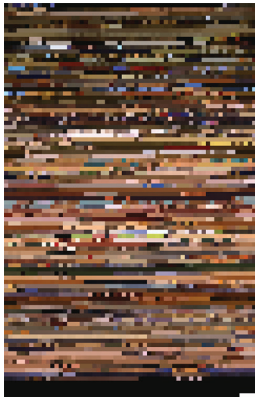
1/2/3



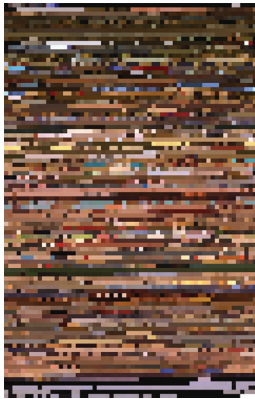
4/5/6



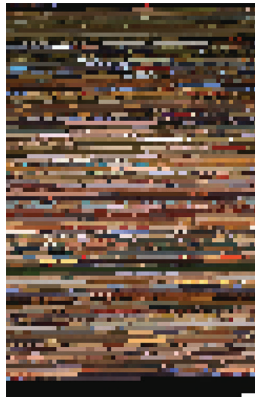
7/8/9



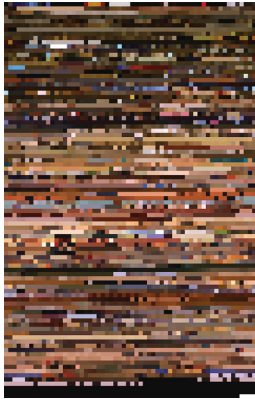
1



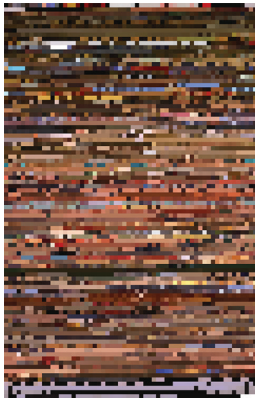
2



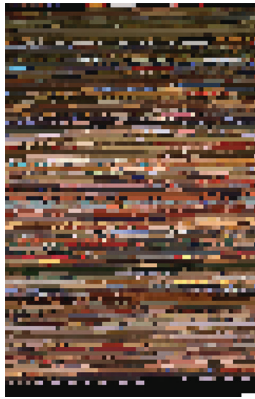
3



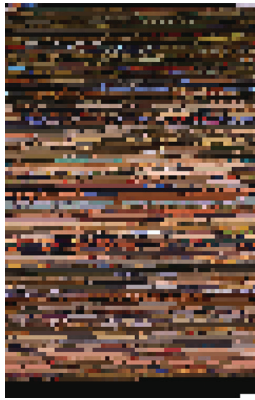
4



5



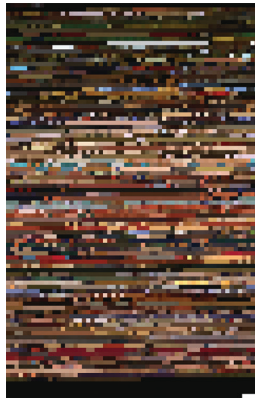
6



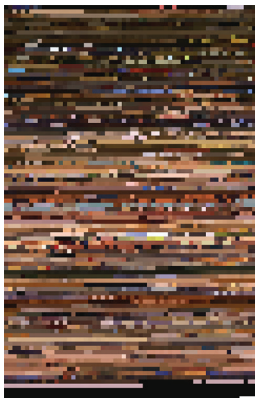
7



8



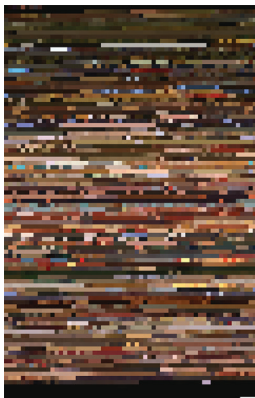
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 629/647]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Carne tremula" (Pedro Almodóvar, 1997).

EL DESEO S.A. presenta:

TODO SOBRE MI MADRE



Una producción EL DESEO S.A. / RENN PRODUCTIONS / FRANCE 2 CINEMA

CECILIA ROTH **MARISA PAREDES** **PENÉLOPE CRUZ**

CANDELA PEÑA **ANTONIA SAN JUAN** **ROSA MARÍA SARDÁ**

Con la colaboración especial de FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ FERNANDO GUILLÉN TONI CANTÓ ELOY AZORÍN y CARLOS LOZANO

Sonido MIGUEL REJAS Director Artístico ANTXÓN GÓMEZ Montaje JOSÉ SALCEDO Música ALBERTO IGLESIAS Directora de Producción ESTHER GARCÍA

Productor AGUSTÍN ALMODÓVAR Director de fotografía AFFONSO BEATO

Guión y dirección PEDRO ALMODÓVAR

Un film de ALMODÓVAR



Distribuida por WARNER SOGEFILMS. Con la colaboración de VIA DIGITAL

<< **[FIGURA 648]** Cartaz de "Todo sobre mi madre" (Pedro Almodóvar, 1999).
Autoria: Óscar Mariné.

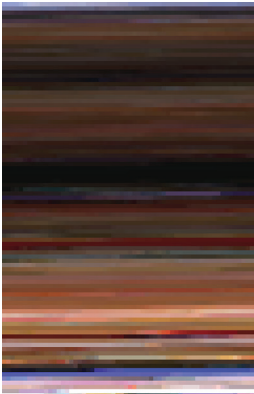
> **[FIGURA 649]** Mapeamento I: "Todo sobre mi madre" (Pedro Almodóvar, 1999).



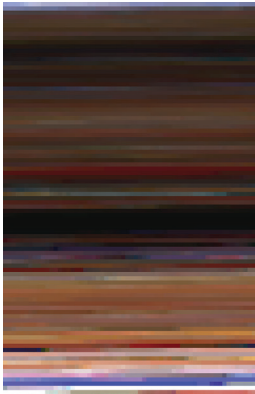
1	2	3
4	5	6
7	8	9

TODO SOBRE MI MADRE
Pedro Almodóvar, 1999
1h 41min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



1/2/3



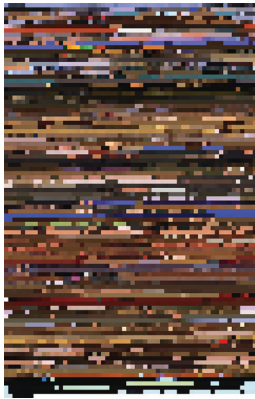
4/5/6



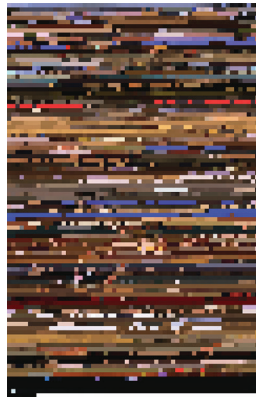
7/8/9



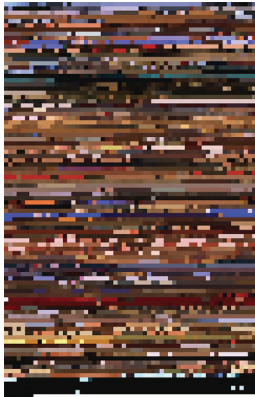
1



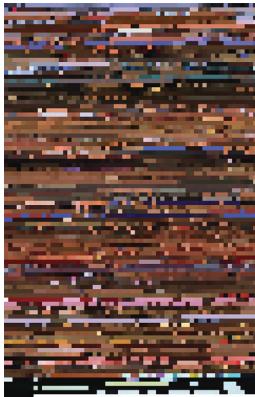
2



3



4



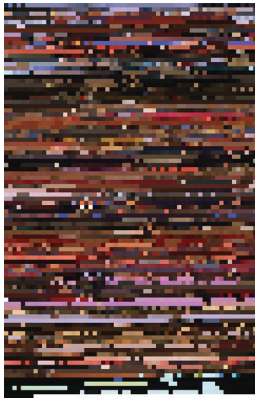
5



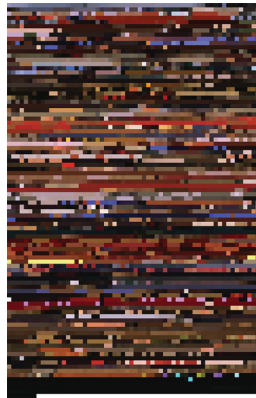
6



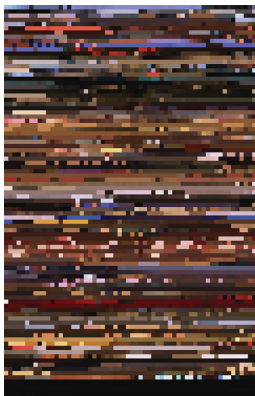
7



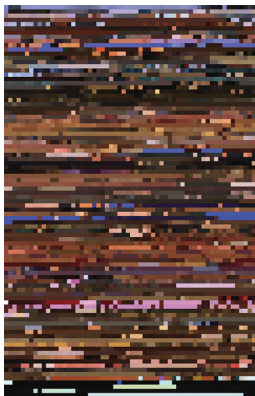
8



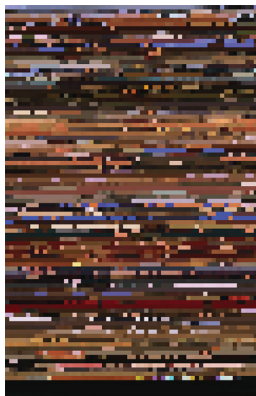
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 650/668]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Todo sobre mi madre" (Pedro Almodóvar, 1999).



El Deseo S.A. presenta con la colaboración de A3 Tv y Via Digital

Un Film de
Almodóvar

Hable **con** **ella**

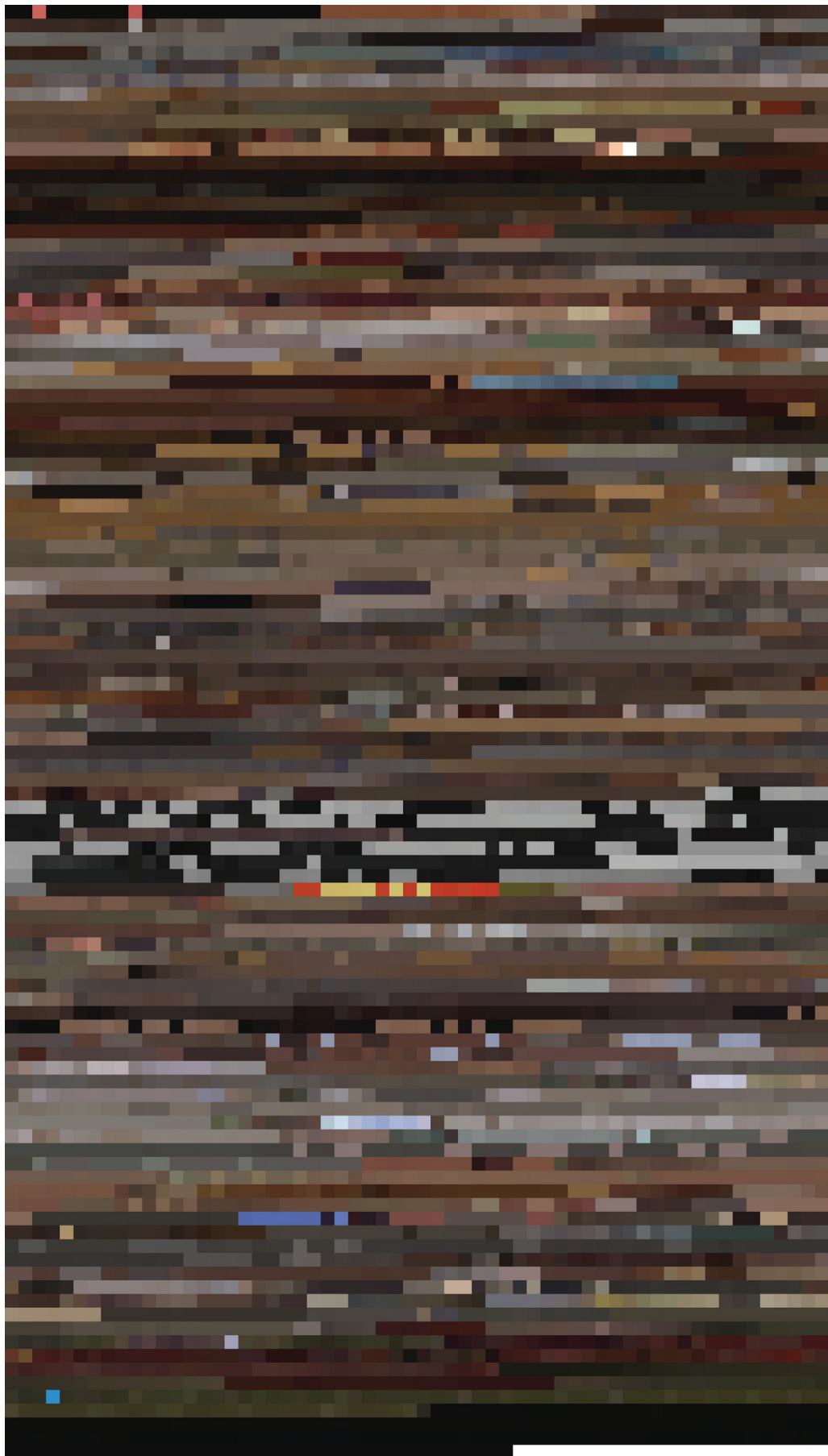
Javier Cámara
Leonor Watling
Darío Grandinetti
Rosario Flores
Con la participación de
Geraldine Chaplin

Maquillaje: Karmelo Soler Peluquería: Francisco Rodríguez Sonido: Miguel Rejas Vestuario: Sonia Grande Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias Director de Arte: Antxón Gómez Director de Fotografía: Javier Aguirresarobe A.E.C.
Directora de Producción: Esther García Productor Ejecutivo: Agustín Almodóvar

Guion y Dirección: Pedro Almodóvar

<< **[FIGURA 669]** Cartaz de "Hable con ella" (Pedro Almodóvar, 2001).
Autoria: Juan Gatti.

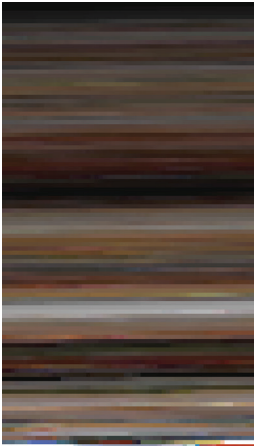
> **[FIGURA 670]** Mapeamento I: "Hable con ella" (Pedro Almodóvar, 2001).



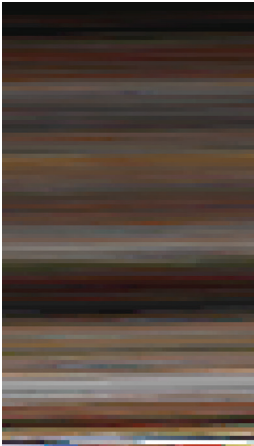
1	2	3
4	5	6
7	8	9

HABLE CON ELLA
Pedro Almodóvar, 2002
1h 52min

MAPEAMIENTO I



CIEDE

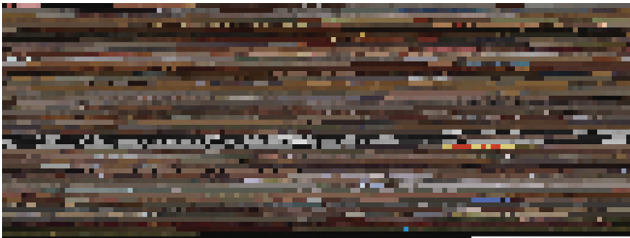


CMC

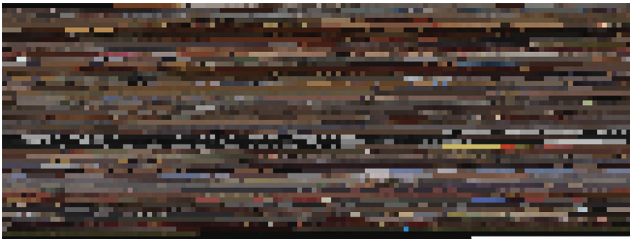
MAPEAMIENTO IV



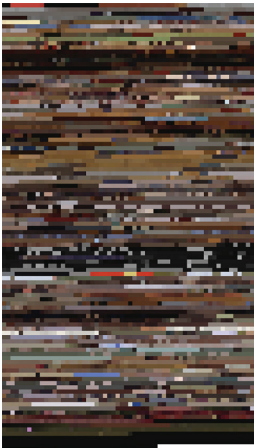
1/2/3



4/5/6



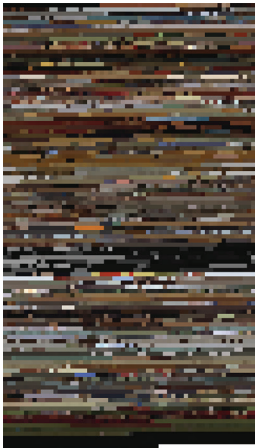
7/8/9



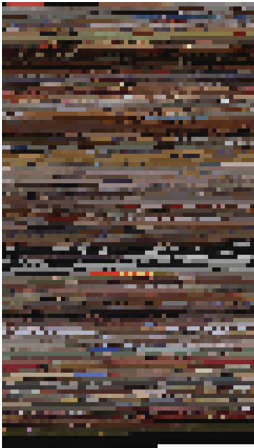
1



2



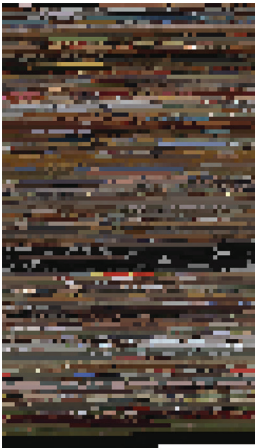
3



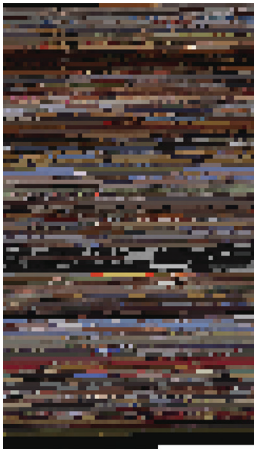
4



5



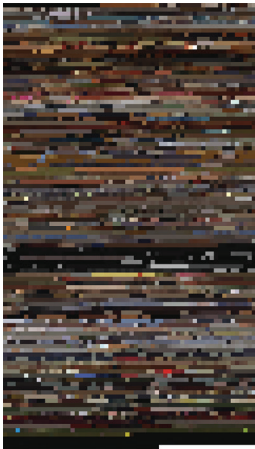
6



7



8



9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

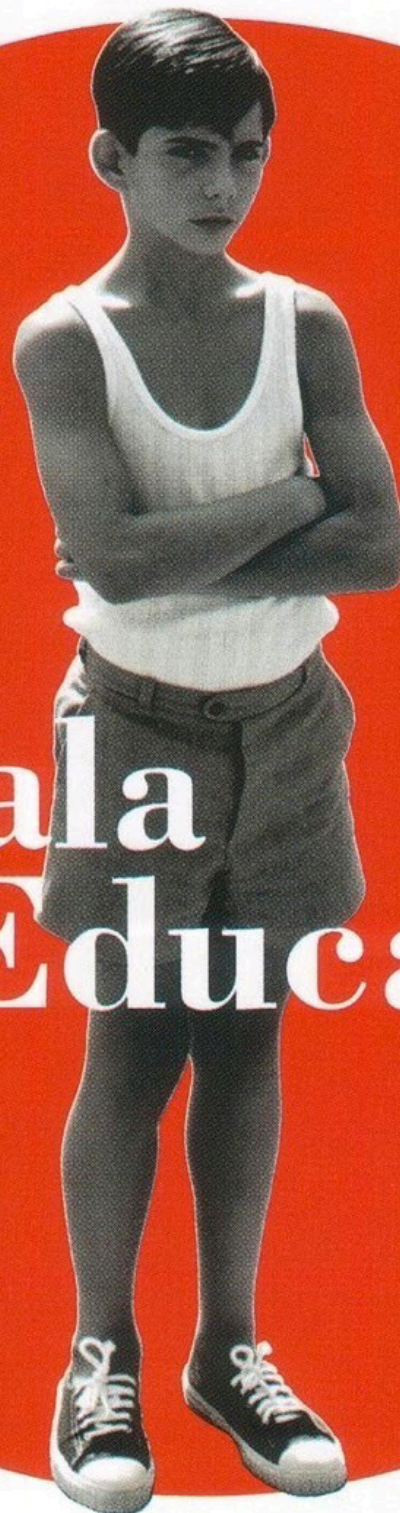
MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 671/689]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Hable con ella" (Pedro Almodóvar, 2001).

El Deseo presenta, con la colaboración de TVE y Canal+

un film de **ALMODÓVAR**



La Mala Educación

GAEL GARCÍA BERNAL

FELE MARTÍNEZ

DANIEL GIMÉNEZ CACHO

LLUIS HOMAR

FRANCISCO BOIRA

CON LA COLABORACIÓN
ESPECIAL DE **JAVIER CÁMARA**

Director de
Fotografía **José Luis Alcaine**

Montaje **José Salcedo**

Música **Alberto Iglesias**

Productora
Ejecutiva **Esther García**

Producida
por **Agustín Almodóvar**

Escrita y
Dirigida por **PEDRO ALMODÓVAR**

www.lamalaeducacion.com

WARNER BROS. FILMS

WARNER BROS. FILMS

Sony Music

MEDIA

DOUBLET
DIGITAL

TVE

CANAL+ ESPAÑA

<< **[FIGURA 690]** Cartaz de "La mala educación" (Pedro Almodóvar, 2004).
Autoria: Juan Gatti.

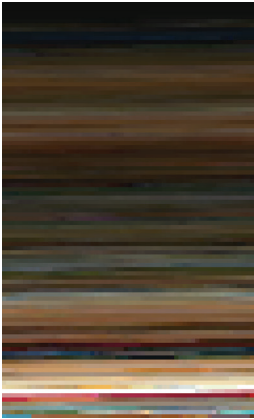
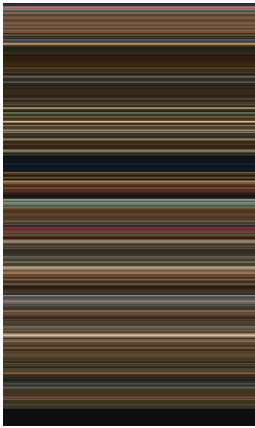
> **[FIGURA 691]** Mapeamento I: "La mala educación" (Pedro Almodóvar, 2004).



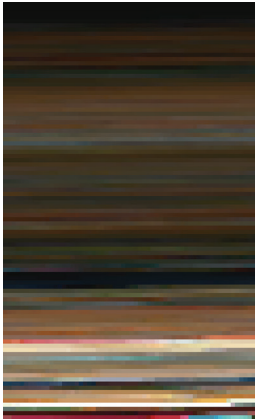
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LA MALA EDUCACIÓN
Pedro Almodóvar, 2004
1h 46min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



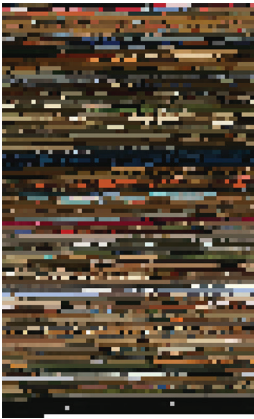
1/2/3



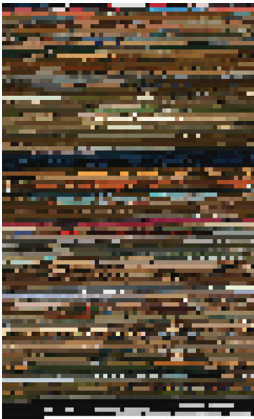
4/5/6



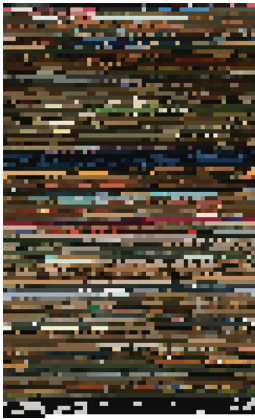
7/8/9



1



2



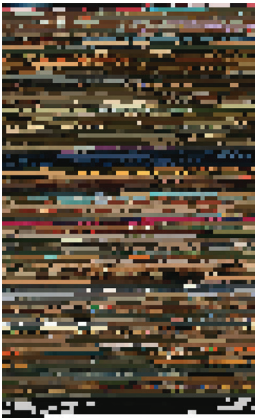
3



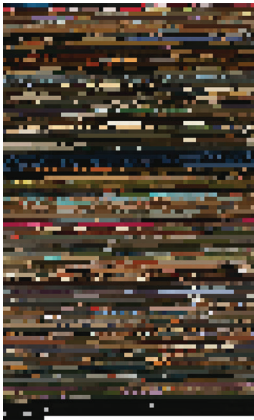
4



5



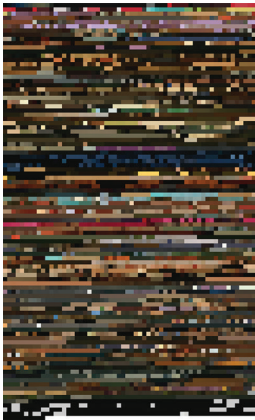
6



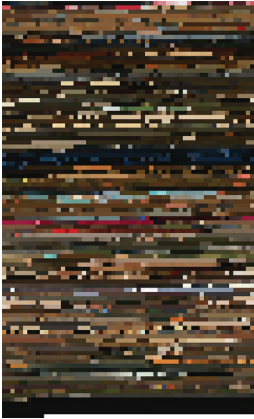
7



8



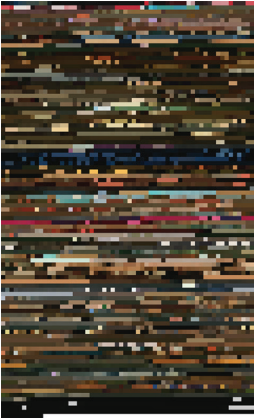
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 692/710]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "La mala educación" (Pedro Almodóvar, 2004).

EL DESEO presenta
UN FILM DE ALMODÓVAR



VOLVER

PENÉLOPE CRUZ CARMEN MAURA LOLA DUEÑAS
BLANCA PORTILLO YOHANA COBO Y CHUS LAMPREAVE

director de fotografía **JOSÉ LUIS ALCAINE** montaje **JOSÉ SALCEDO** música **ALBERTO IGLESIAS**

productor ejecutivo **AGUSTÍN ALMODÓVAR** producida por **ESTHER GARCÍA**

escrita y dirigida por **PEDRO ALMODÓVAR**

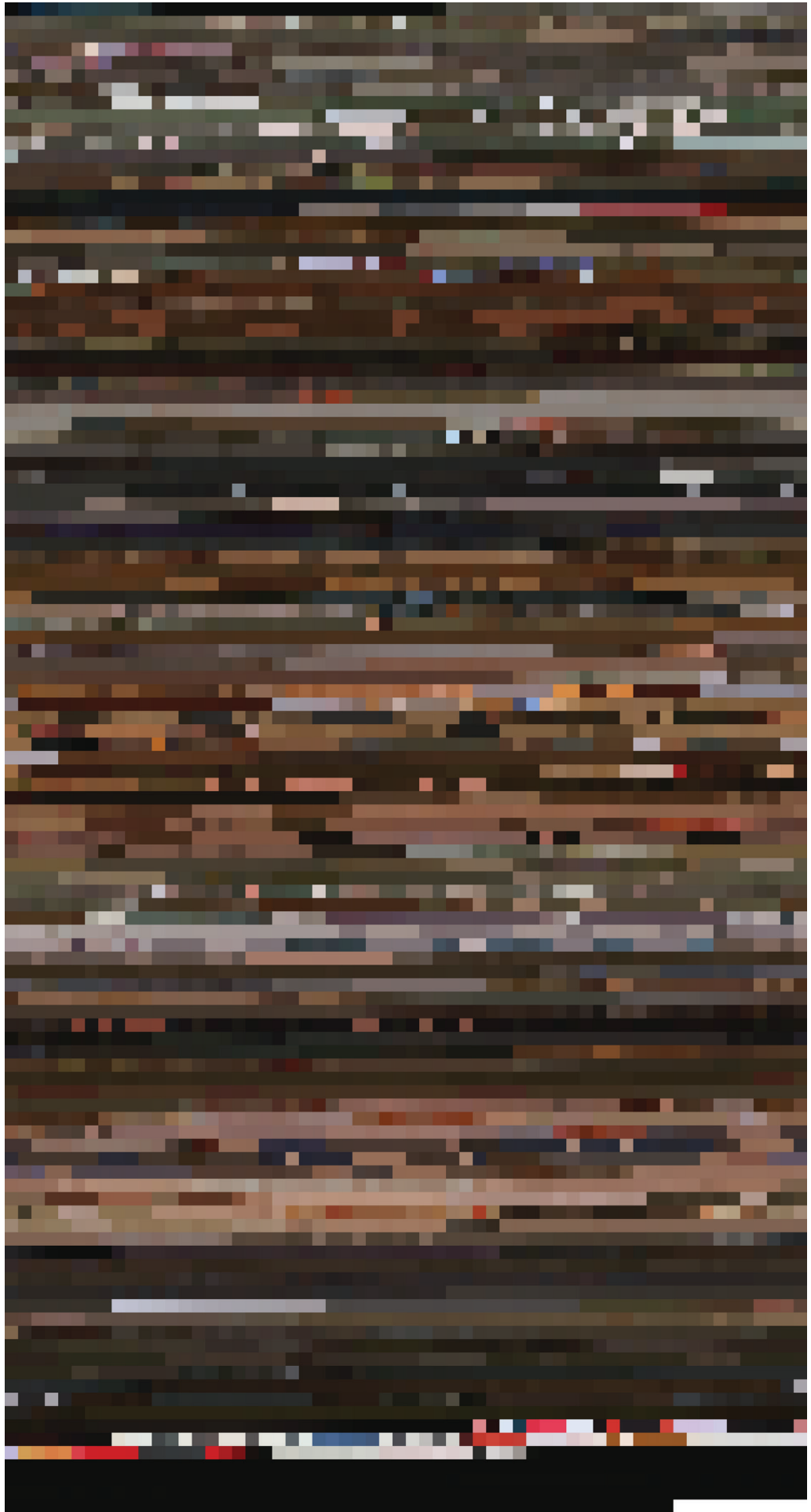
<< **[FIGURA 711]** Cartaz de "Volver"

(Pedro Almodóvar, 2006).

Autoria: Juan Gatti.

> **[FIGURA 712]** Mapeamento I: "Volver"

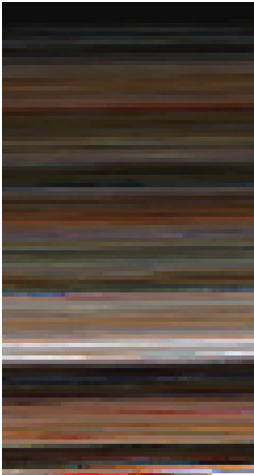
(Pedro Almodóvar, 2006).



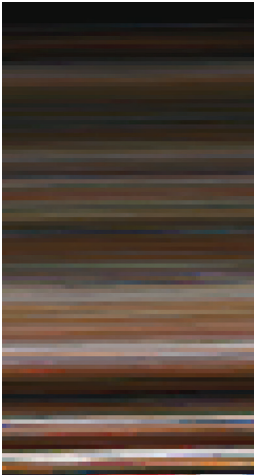
1	2	3
4	5	6
7	8	9

VOLVER
Pedro Almodóvar, 2006
2h 01min

MAPEAMENTO I



CIEDE

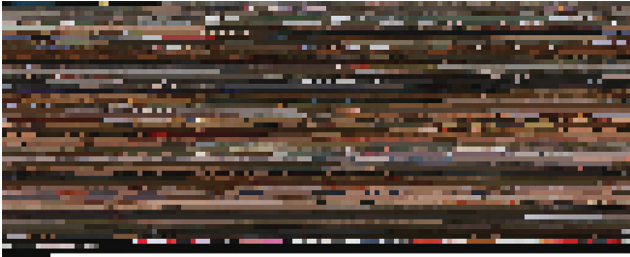


CMC

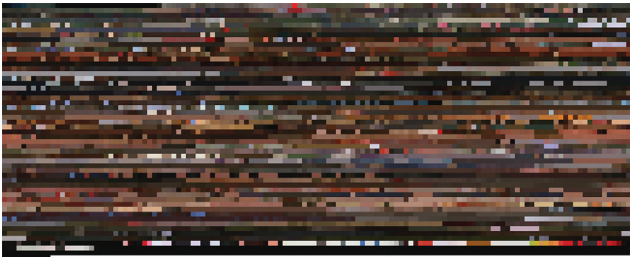
MAPEAMENTO IV



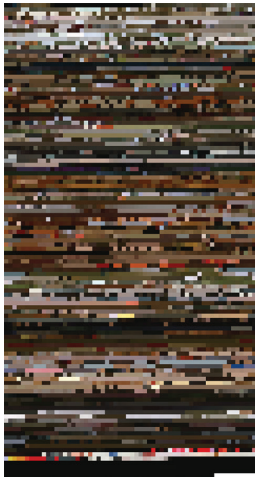
1/2/3



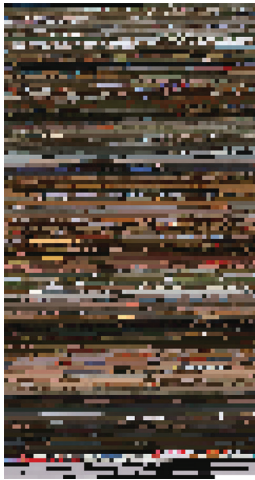
4/5/6



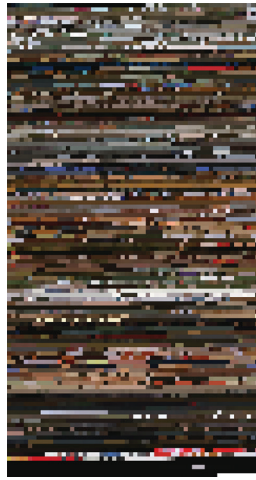
7/8/9



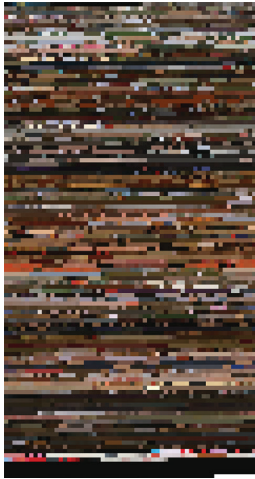
1



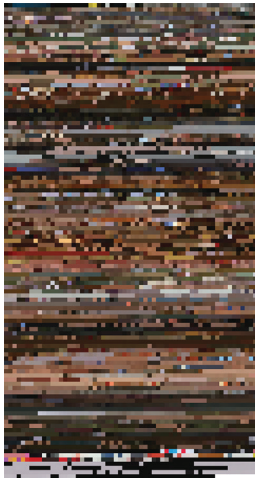
2



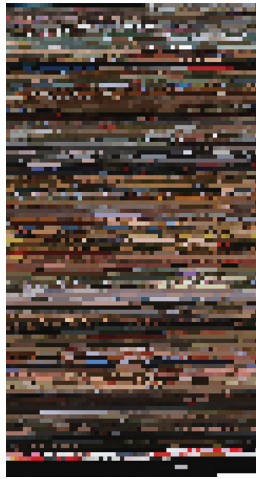
3



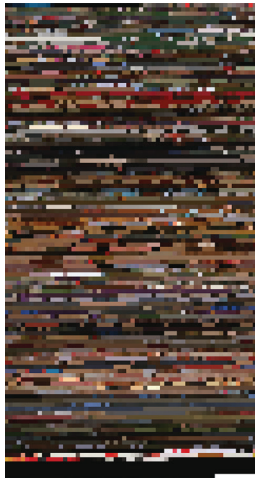
4



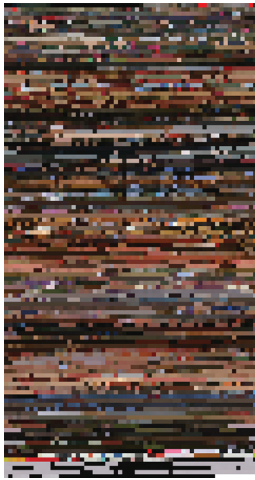
5



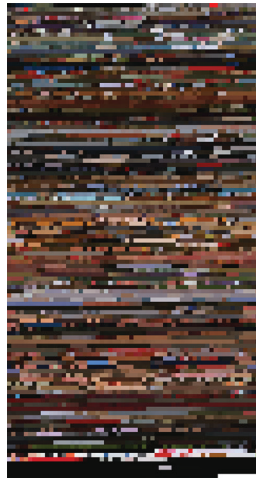
6



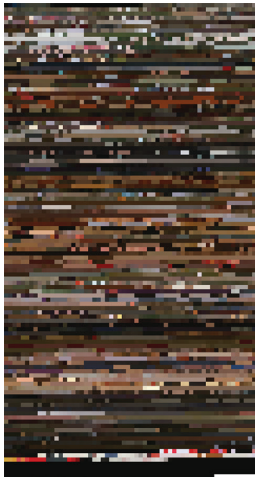
7



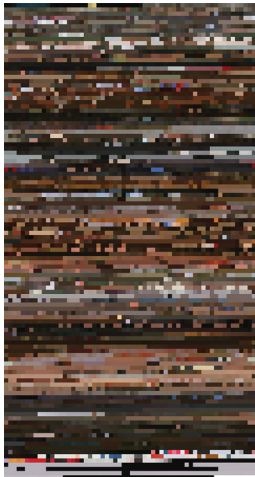
8



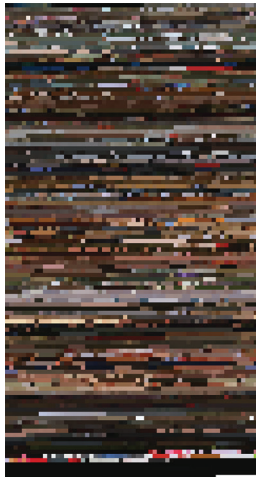
9



1/4/7



2/5/8



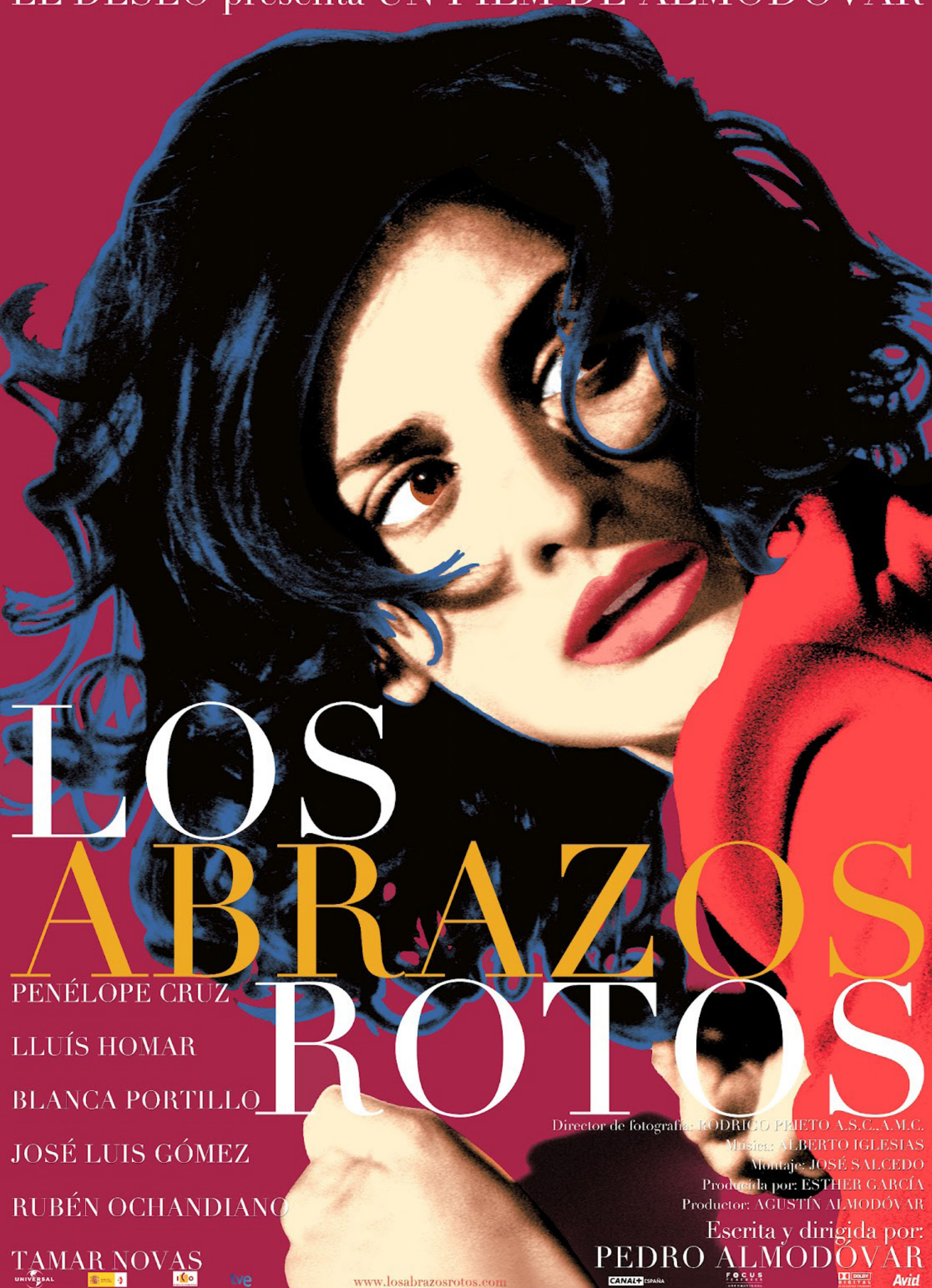
3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 713/731]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Volver" (Pedro Almodóvar, 2006).

EL DESEO presenta UN FILM DE ALMODÓVAR



LOS ABRAZOS ROTOS

PENÉLOPE CRUZ

LLUÍS HOMAR

BLANCA PORTILLO

JOSÉ LUIS GÓMEZ

RUBÉN OCHANDIANO

TAMAR NOVAS

Director de fotografía: RODRIGO PRIETO A.S.C., A.M.C.

Música: ALBERTO IGLESIAS

Montaje: JOSÉ SALCEDO

Producida por: ESTHER GARCÍA

Productor: AGUSTÍN ALMODÓVAR

Escrita y dirigida por:

PEDRO ALMODÓVAR

UNIVERSAL

PG-13

100

tve

www.losabrazosrotos.com

CANAL+ ESPAÑA

FOCUS
FEATURES
INTERNATIONAL

DOLBY
DIGITAL

Avid

<< **[FIGURA 732]** Cartaz de "Los abrazos rotos" (Pedro Almodóvar, 2009).
Autoria: Juan Gatti.

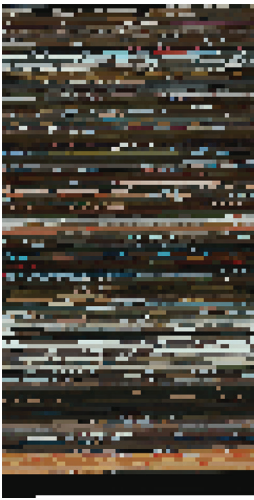
> **[FIGURA 733]** Mapeamento I:
"Los abrazos rotos"
(Pedro Almodóvar, 2009).



1	2	3
4	5	6
7	8	9

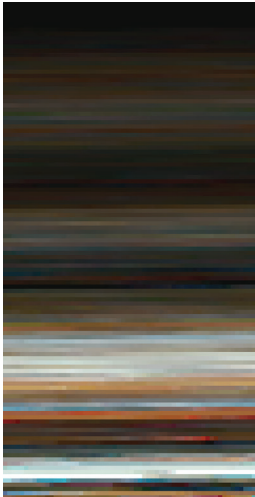
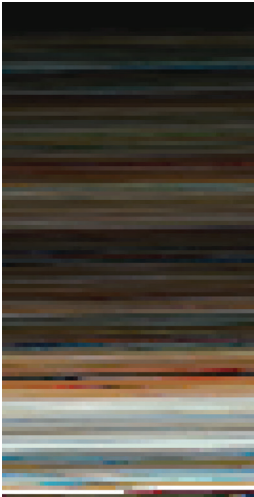
LOS ABRAZOS ROTOS
Pedro Almodóvar, 2009
2h 07min

MAPEAMENTO I

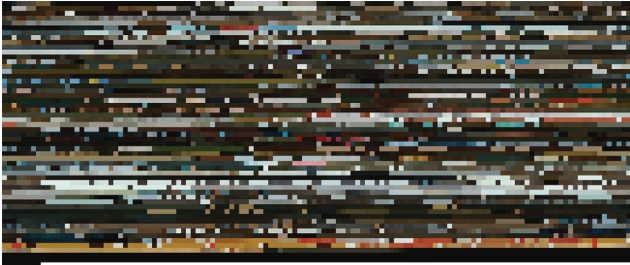


CIEDE

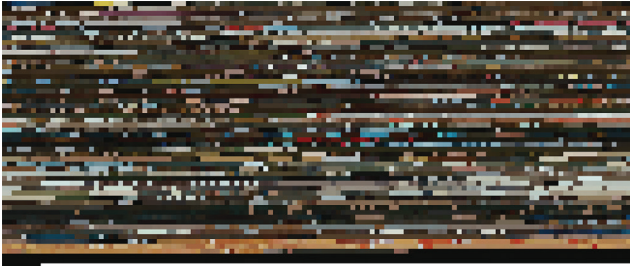
CMC



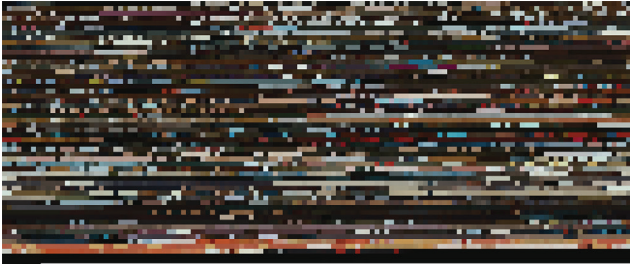
MAPEAMENTO IV



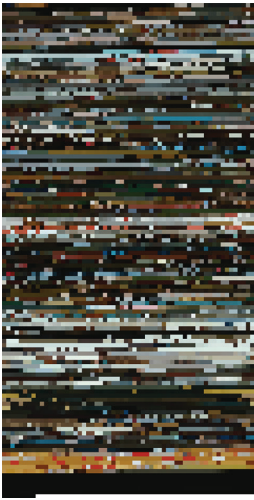
1/2/3



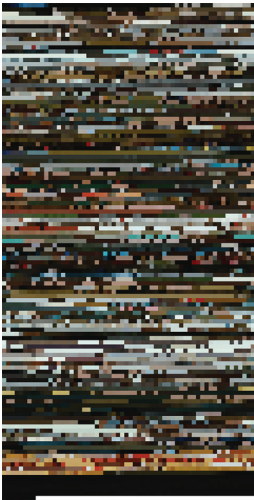
4/5/6



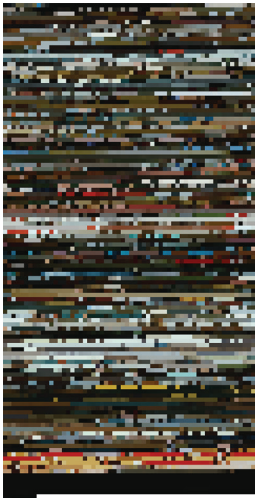
7/8/9



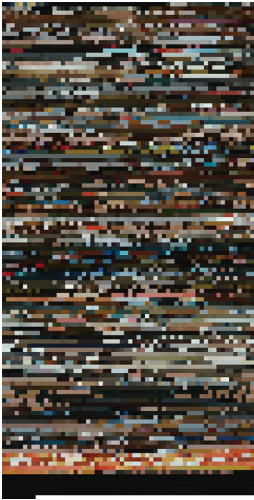
1



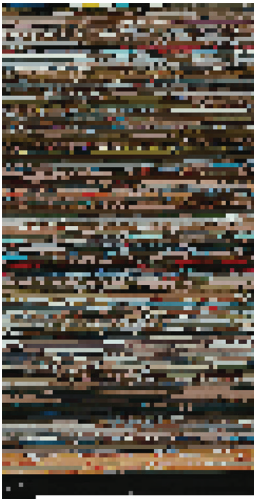
2



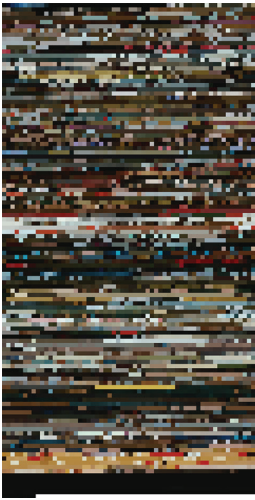
3



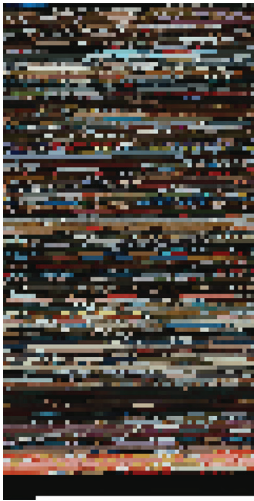
4



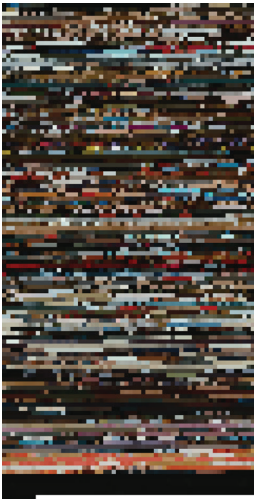
5



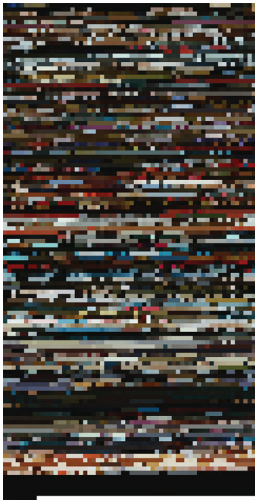
6



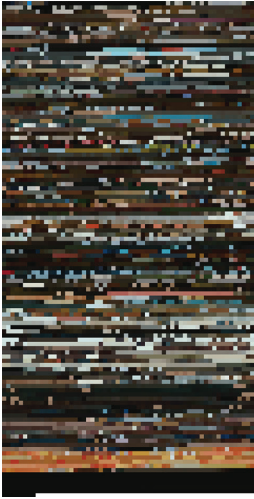
7



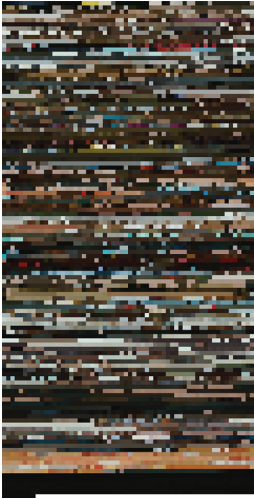
8



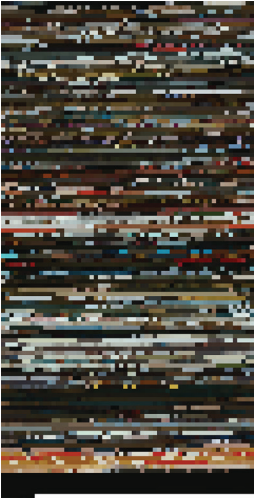
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 734/752]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Los abrazos rotos" (Pedro Almodóvar, 2009).

EL DESEO presenta un film de ALMODÓVAR

LA PIEL QUE HABITO

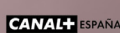


OFFICIAL SELECTION
FESTIVAL DE CANNES
2011

ANTONIO BANDERAS ELENA ANAYA MARISA PAREDES
JAN CORNET ROBERTO ÁLAMO

productor: AGUSTÍN ALMODÓVAR producida por: ESTHER GARCÍA música: ALBERTO IGLESIAS montaje: JOSÉ SALCEDO
director de fotografía: JOSÉ LUIS ALCÁINE guión de PEDRO ALMODÓVAR con la colaboración de AGUSTÍN ALMODÓVAR
basado en "Mygale" novela de Thierry Jonquet. Éditions Gallimard

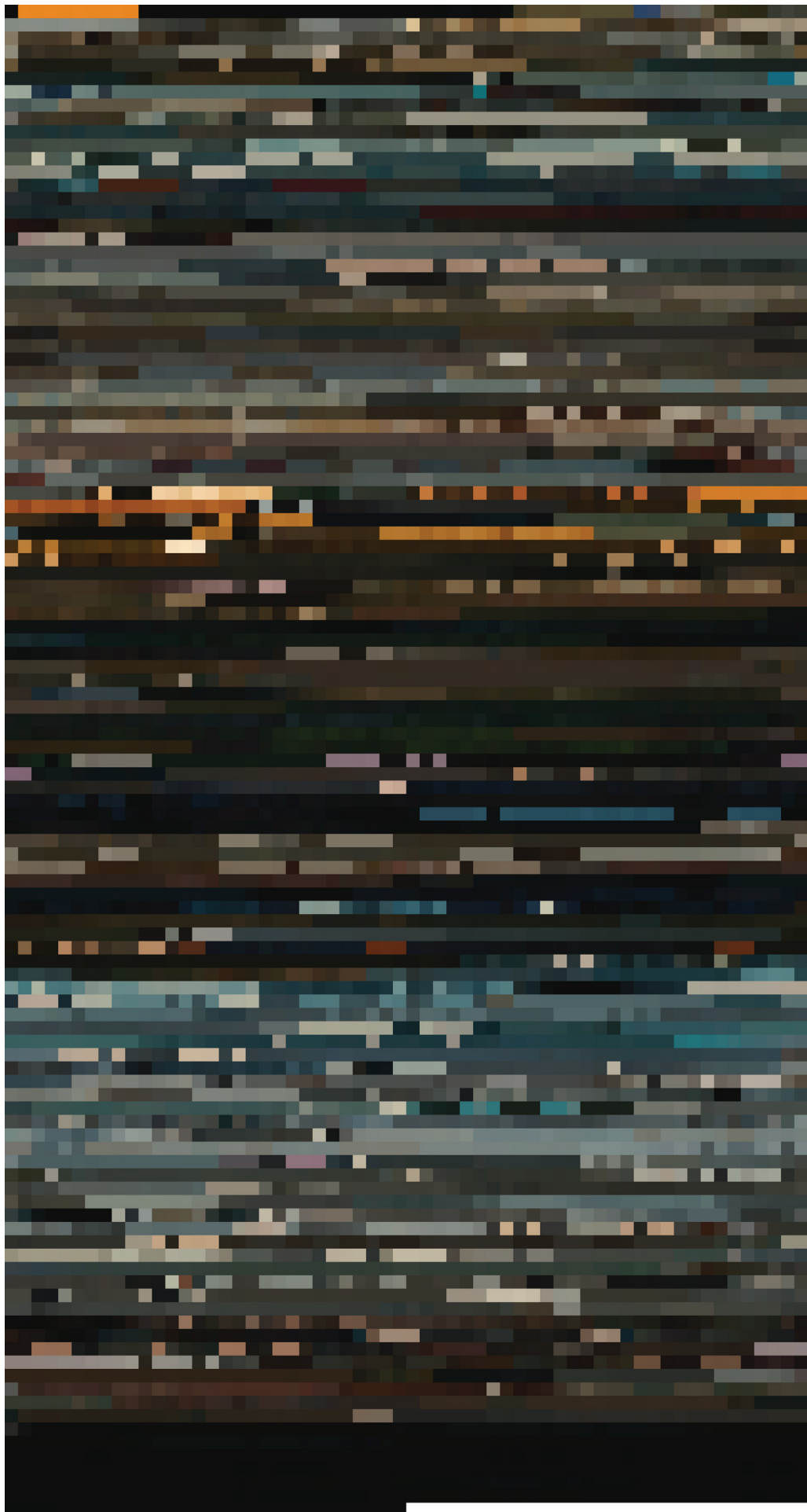
dirigida por PEDRO ALMODÓVAR



<< **[FIGURA 753]** Cartaz de "La piel que habito" (Pedro Almodóvar, 2011).

Autoria: Juan Gatti.

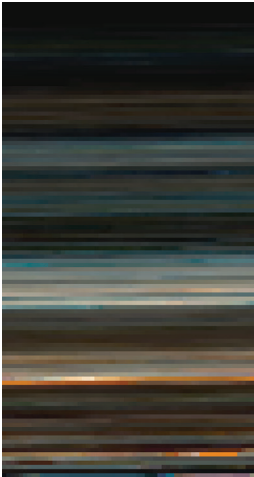
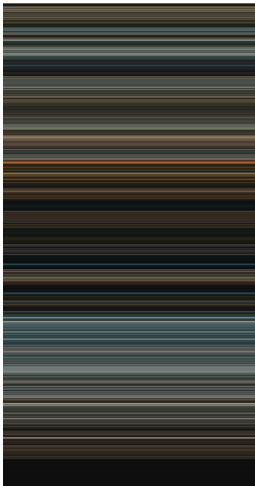
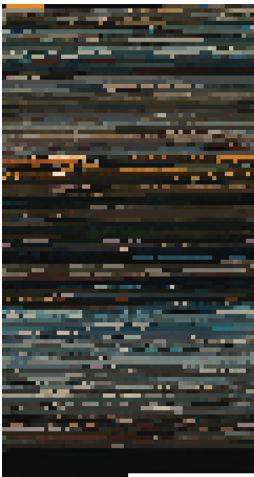
> **[FIGURA 754]** Mapeamento I: "La piel que habito" (Pedro Almodóvar, 2011).



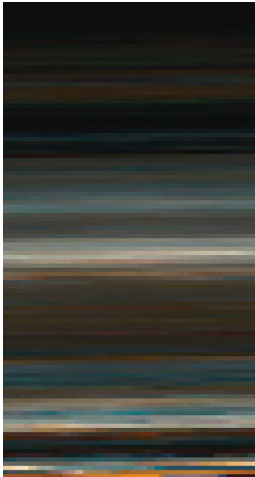
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LA PIEL QUE HABITO
Pedro Almodóvar, 2011
2h 00min

MAPEAMENTO I



CIEDE



CMC

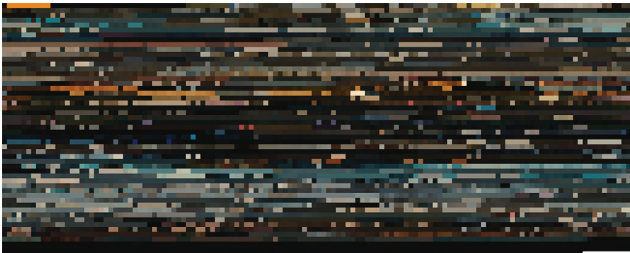
MAPEAMENTO IV



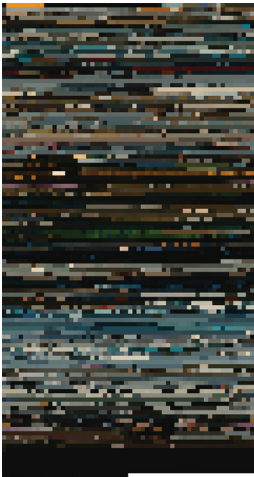
1/2/3



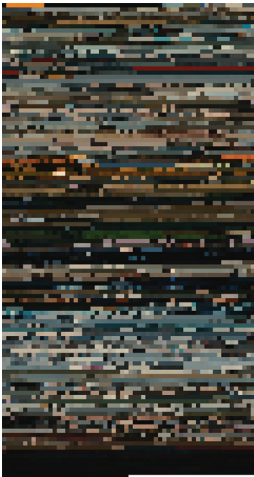
4/5/6



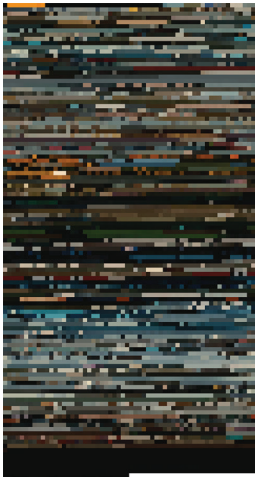
7/8/9



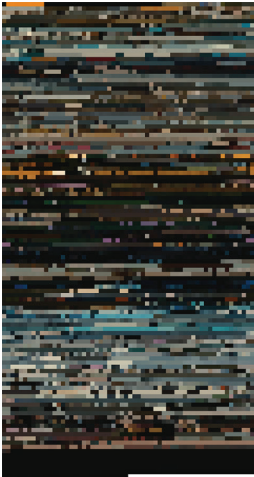
1



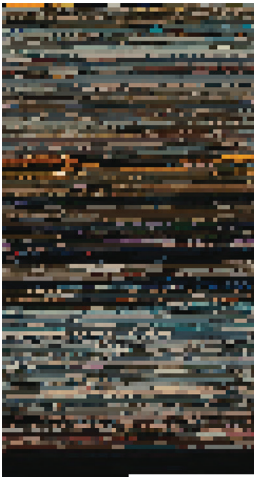
2



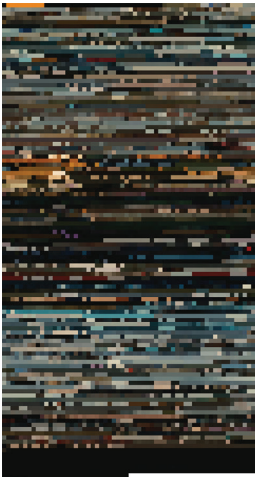
3



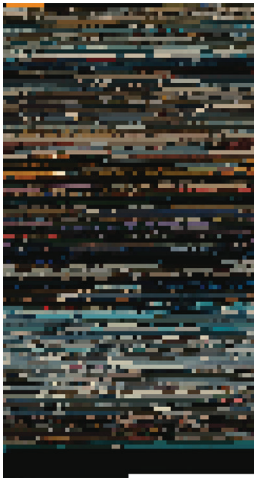
4



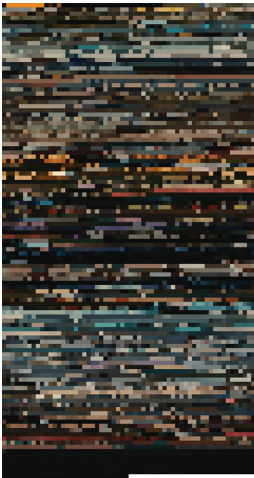
5



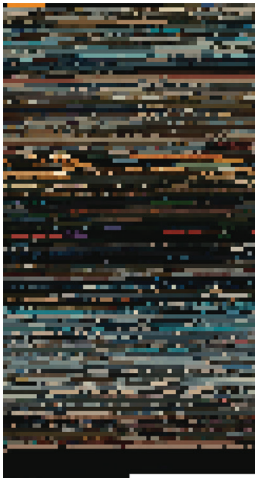
6



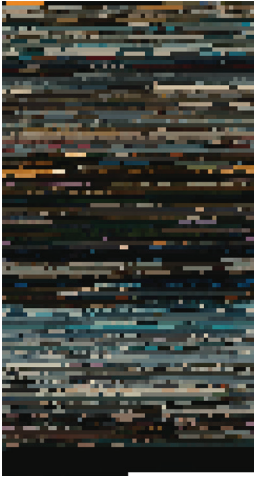
7



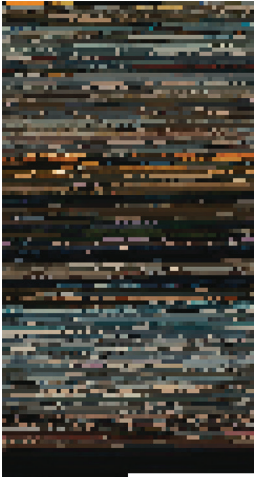
8



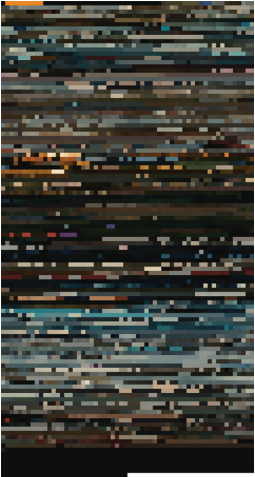
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 755/773]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "La piel que habito" (Pedro Almodóvar, 2011).

EL DESEO PRESENTA

LOS AMANTES PASAJEROS



UN FILM DE **ALMODÓVAR**

POR ORDEN DE APARICIÓN

ANTONIO DE LA TORRE · HUGO SILVA · MIGUEL ÁNGEL SILVESTRE · LAYA MARTÍ · JAVIER CÁMARA · CARLOS ARECES · RAÚL ARÉVALO · JOSÉ MARÍA YAZPIK
GUILLERMO TOLEDO · JOSÉ LUIS TORRIJO · LOLA DUEÑAS · CECILIA ROTH · BLANCA SUÁREZ

PRODUCTOR: AGUSTÍN ALMODÓVAR · PRODUCIDA POR: ESTHER GARCÍA · MÚSICA: ALBERTO IGLESIAS · MONTAJE: JOSÉ SALCEDO · DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: JOSÉ LUIS ALCÁINE
ESCRITA Y DIRIGIDA POR PEDRO ALMODÓVAR

cómo

DOLBY
DIGITAL
EN SALAS SELECTAS



tve

CANAL+

IKO
Instituto de Crédito Oficial

FILMNATION
ENTERTAINMENT

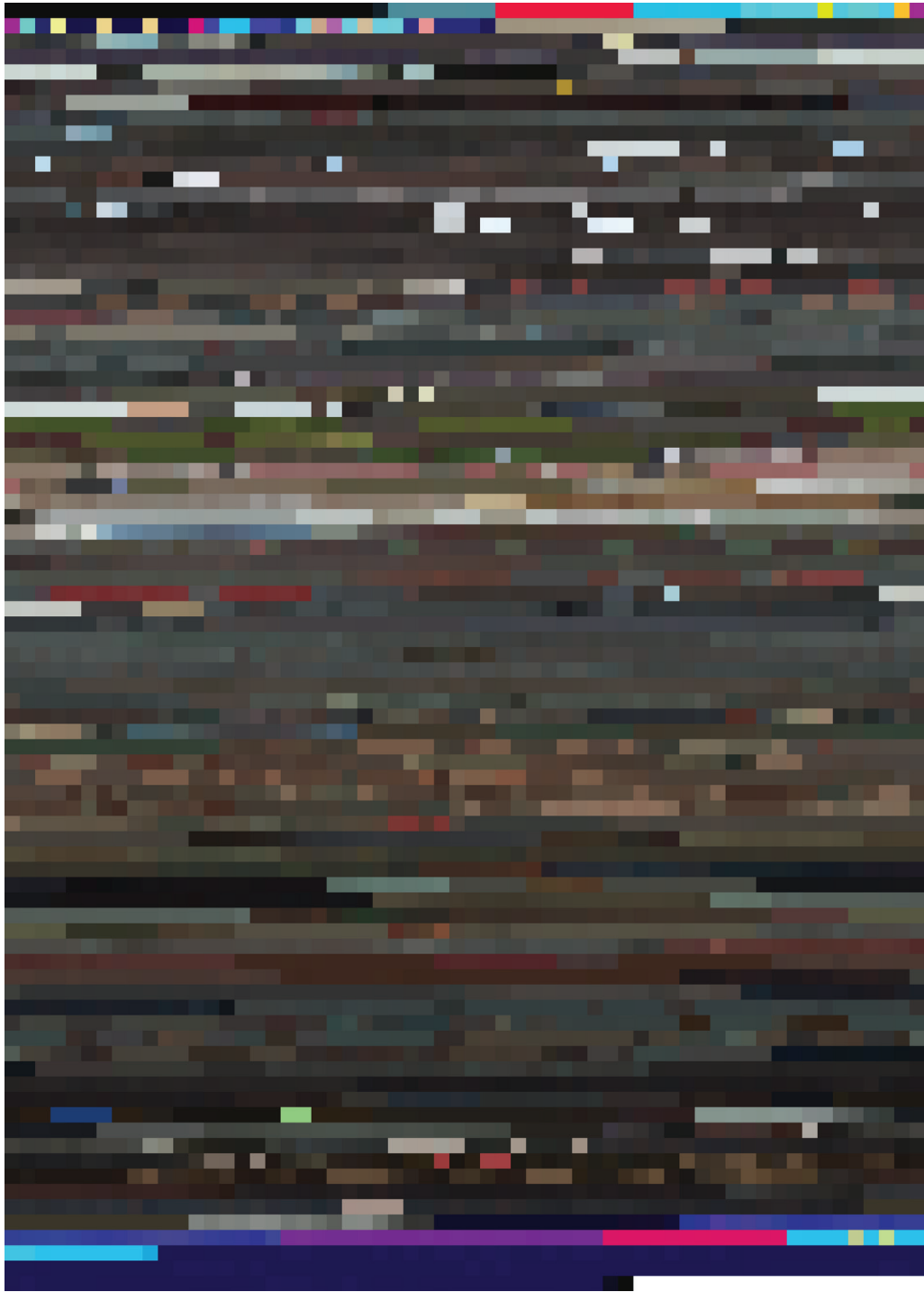
filmin

WARNER BROS. PICTURES
©2013 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved



<< **[FIGURA 774]** Cartaz de "Los amantes pasajeros" (Pedro Almodóvar, 2013).
Autoria: Juan Gatti.

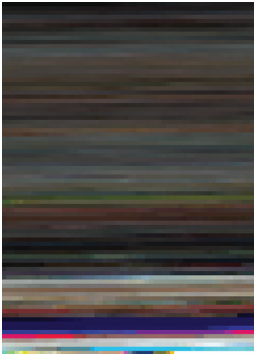
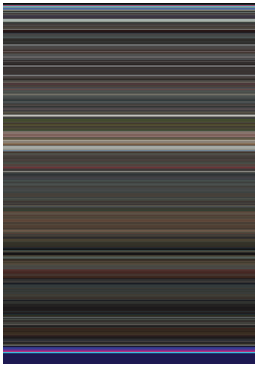
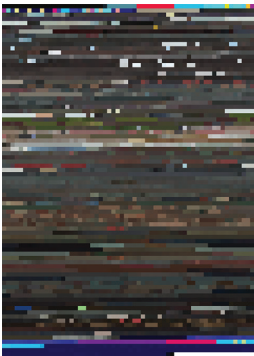
> **[FIGURA 775]** Mapeamento I:
"Los amantes pasajeros"
(Pedro Almodóvar, 2013).



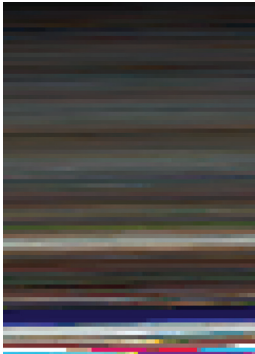
1	2	3
4	5	6
7	8	9

LOS AMANTES PASAJEROS
Pedro Almodóvar, 2013
1h 30min

MAPEAMIENTO I



CIEDE



CMC

MAPEAMIENTO IV



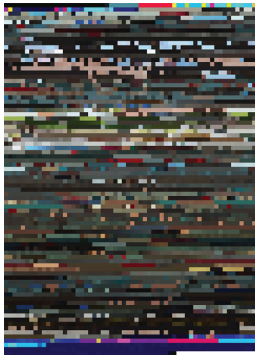
1/2/3



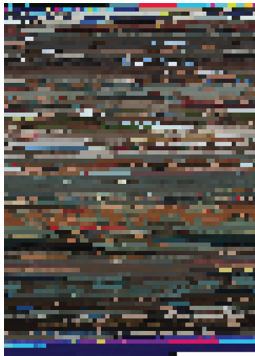
4/5/6



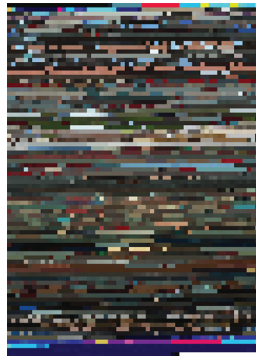
7/8/9



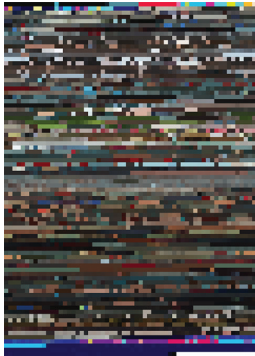
1



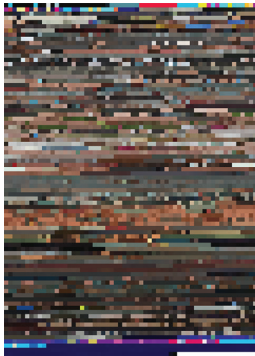
2



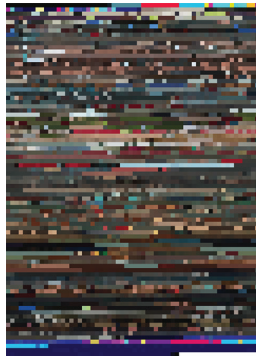
3



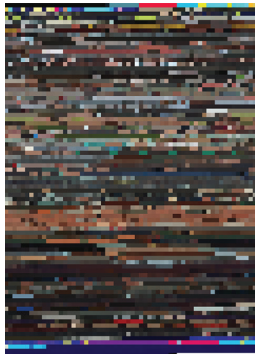
4



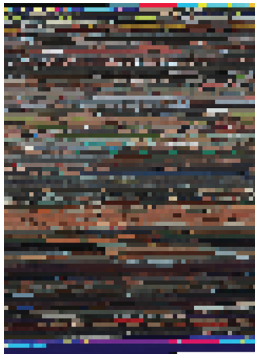
5



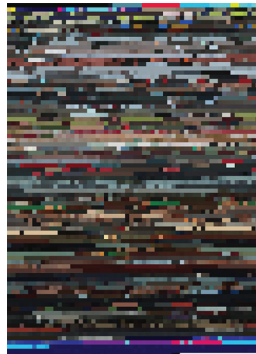
6



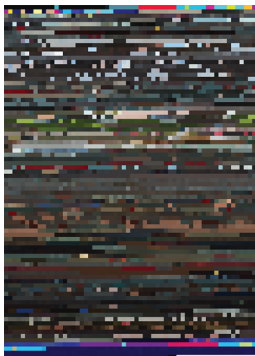
7



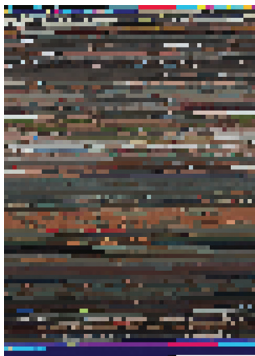
8



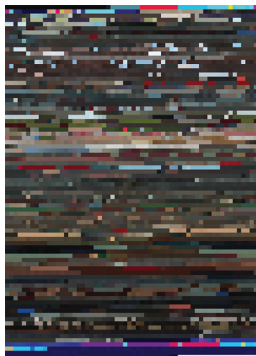
9



1/4/7



2/5/8



3/6/9

MAPEAMENTO II

MAPEAMENTOS III

<< **[FIGURAS 776/794]** Nas páginas anteriores, o conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de "Los amantes pasajeros" (Pedro Almodóvar, 2013).

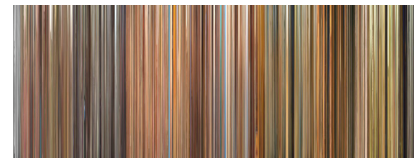
[4.8]

ANÁLISE DA COR NA FILMOGRAFIA DE PEDRO ALMODÓVAR

A obra de Pedro Almodóvar tem sido objeto de estudo, por parte de vários teóricos e críticos do cinema que se debruçam sobre a análise dos temas, estilo visual e características recorrentes da filmografia do realizador. Aliás, uma amostra desses teóricos foi registada no capítulo “Pedro Almodóvar” (p. 93), no qual pudemos articular diversas ideias já escritas/publicadas sobre a sua obra. Contudo, de um ponto de vista mais prático e visual, essa abordagem é praticamente inexistente.

No que diz respeito à cor, encontrámos — entre os projetos desenvolvidos que analisámos — apenas dois casos que se dedicaram, de algum modo, a filmes de Almodóvar: em *Movies in Color* podemos ver a identificação de algumas cores em *frames* isolados de “La Piel Que Habito”, “Volver”, “Mujeres al Borde de Un Ataque de Nervios”, “Hable con Ella”, “La Mala Educación” e “Los Abrazos Rotos”; em *Movie Barcode*, deparamo-nos com a representação de “La Piel Que Habito”. Consta-se, então, que nenhum estabelece uma abordagem global da obra do realizador, restringindo-se ao tratamento de apenas um filme ou de uma única imagem de um filme do autor ^[FIG.795].

Ora, com a aplicação do mesmo método a toda a obra de Almodóvar, pretendemos não só contribuir para o estudo do uso da cor na filmografia deste realizador específico, como também demonstrar que projetos como o nosso podem ser úteis e uma mais-valia para a análise fílmica, sobretudo se articulados com uma componente mais teórica. Se aplicado a um filme isolado, este método pode revelar características bastante específicas e interpretações baseadas nas opções cromáticas — como vimos na exemplificação com “Todo Sobre Mi Madre” —, aplicado a toda a filmografia, pode permitir-nos uma visão geral dos vários trabalhos do realizador, ao longo dos anos, além da comparação entre eles. Deste modo, são-nos demonstradas, de uma forma mais ou menos evidente, questões como: a evolução e a (in)consistência cromáticas; a sincronização entre as paletas de cor e determinados momentos da carreira do autor; a adequação/repetição das opções cromáticas relativamente aos temas tratados, etc ^[58].



^ **[FIGURA 795]** Ao longo da nossa investigação, *Movie Barcode* foi o único projeto em que encontrámos a aplicação do mesmo método à filmografia (quase) completa de um realizador, Wes Anderson — “The Complete Wes Anderson (1994-2012)”. Ainda assim, os mapeamentos dos seus filmes são comprimidos numa única imagem, ao invés de haver um “movie barcode” para cada um. Desta forma, apesar de vermos a evolução cromática ao longo dos vários filmes que constituem a obra do realizador, não conseguimos discernir onde cada um começa e/ou acaba. Além disso, este projeto não possui uma análise teórico-crítica dos resultados obtidos — o que nos poderia permitir uma interpretação mais desenvolvida e racionalizada dos dados, no contexto da obra desse autor.

[58] A leitura deste capítulo deve ser acompanhada pela visualização do destacável anexo a este documento. Aí, encontram-se os resultados do Mapeamento I, aplicado às 19 longas-metragens de Pedro Almodóvar, para que seja possível obter uma visão global e comparativa do seu trabalho.

Para a análise global da filmografia de Almodóvar, optámos pela utilização dos mapas constituídos pelas cores predominantes de cada frame (Mapeamento I, p. 205). Esta opção prende-se com o facto de essa ser a solução mais abrangente, representando o frame na sua totalidade. Além disso, consideramos que o tipo de análise que pretendemos desenvolver, não faria sentido recorrendo aos mapeamentos de secções do frame (Mapeamentos II, III e IV), que focam apenas zonas específicas da imagem. Numa fase posterior da análise, porém, a utilização desses mapas poderia ser considerada para uma abordagem ainda mais aprofundada.

Um dos aspetos mais frequentemente apontados à obra de Almodóvar relaciona-se com a consistência e a continuidade temática e visual. “Unidade estilística” (Smith, 2013), “estética específica” (Zurian, 2013), “consistência de valores e coerência conceptual” (Smith, 2013) são apenas algumas características enunciadas por teóricos que se debruçaram sobre a sua filmografia e que tivemos oportunidade de registar no capítulo desta investigação, “Pedro Almodóvar”. Contudo, essa “consistência” e “continuidade” não implicam que os filmes sejam “repetições” sucessivas — aliás, ficou também patente que há uma clara evolução técnica assim como uma crescente maturidade, tanto no que diz respeito às abordagens temáticas como à consolidação do estilo visual dos seus filmes. Assim, se atentarmos ao conjunto dos 19 mapas — correspondentes aos filmes de Almodóvar — vemos que, apesar de ser evidente a consistência tonal e a repetição de algumas cores na grande maioria deles, há alguns filmes que se destacam — devido à maior/menor luminosidade ou por apresentarem tons mais quentes/frios. No panorama geral da filmografia do autor, podemos começar por identificar os mapeamentos de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988), “¡Atame!” (1990) e “La flor de mi secreto” (1995) como aqueles que mais sobressaem do conjunto ^[FIG.796/798]. A predominância de tons mais luminosos — rosa, em “Mujeres al borde de un ataque de nervios” e “¡Atame!”, e amarelos/beges em “La flor de mi secreto” — destaca-os dos filmes restantes, com tonalidades mais inclinadas para o castanho, ou para outras mais frias, como o cinzento e o azul.

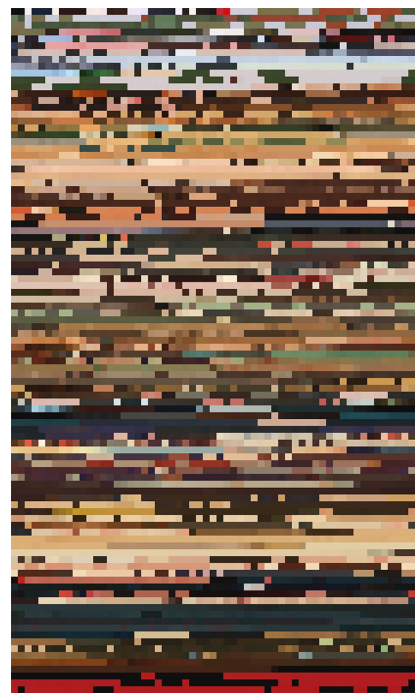
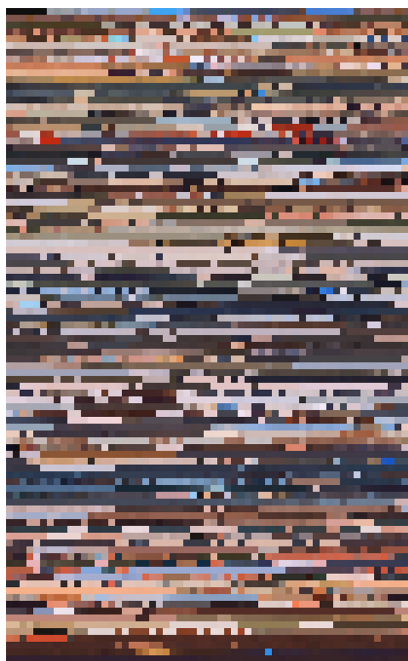
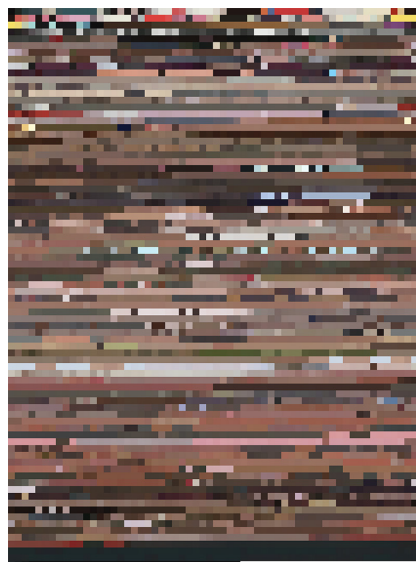
Numa tentativa de comprovar esta última afirmação, sem nos limitarmos a uma opinião apenas baseada na nossa visão, optámos por submeter estes 19 mapas ao próprio método que os originou:

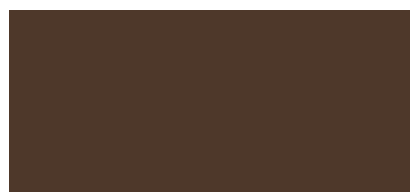
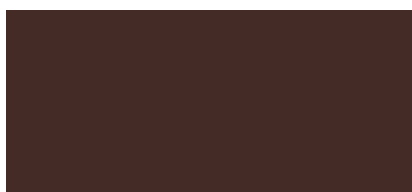
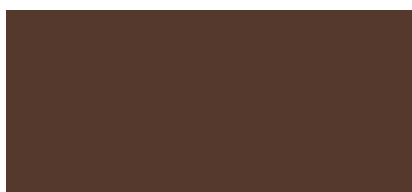
imagem > identificação da cor predominante > mapeamento

Ou seja, neste momento, os próprios mapeamentos ocupam o lugar de “imagem”, possibilitando o início de um novo ciclo de aplicação do método. Deste modo, pareceu-nos pertinente a identificação da sua cor predominante, numa “redução” da informação cromática que observamos no mapeamento. Podemos então constatar que, de facto, os três filmes anteriormente referidos são os que mais se destacam no conjunto da filmografia, através da cor predominante que constitui o seu mapeamento ^[FIG.799/801].

> **[FIGURAS 796/798]** “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (à esquerda), “¡Atame!” (ao centro) e “La flor de mi secreto” (à direita) são os três filmes cujos mapeamentos mais sobressaem do conjunto da filmografia (ver destacável), por apresentarem uma tonalidade mais luminosa.

> **[FIGURAS 799/801]** Para a verificação das tonalidade predominante em cada mapeamento, submetemo-los ao método que os originou. Como podemos ver, de entre o conjunto, “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (à esquerda), “¡Atame!” (ao centro) e “La flor de mi secreto” (à direita) são os três filmes cujos mapeamentos são mais luminosos.

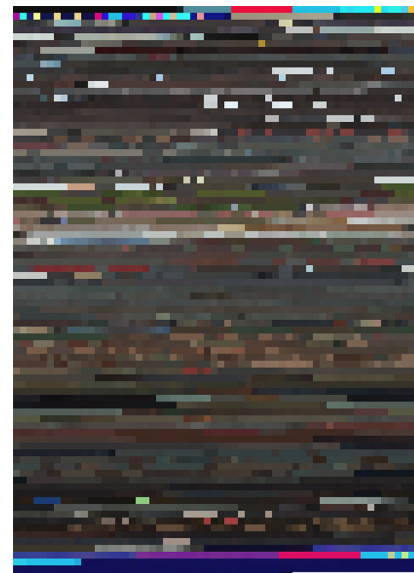




Graças a este método, podemos ainda comprovar que nos restantes filmes predominam as tonalidades próximas dos castanhos **[FIG.802/804]** – por exemplo, “Carne tremula” (1997), “Todo sobre mi madre” (1999) ou “Volver” (2006) – ou dos cinza **[FIG.805/807]** – “Entre tinieblas” (1983), “Qué he hecho yo para merecer esto” (1984) ou “Los amantes pasajeros” (2013). Num grupo isolado podemos colocar “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (1980) que, pela sua tonalidade roxa, difere de todo o conjunto.

Como podemos ver, esta organização pela tonalidade predominante, difere da ordem cronológica de realização/lançamento dos filmes. Embora existam casos em que se sucedem cores predominantes semelhantes – como “Carne tremula” (1997) e “Todo sobre mi madre” (1999), “La mala educación” (2004) e “Volver” (2006) ou “Entre tinieblas” (1983) e “Qué he hecho yo para merecer esto” (1986) – essa sequência tonal é por vezes interrompida ainda que, de uma forma geral e, a nosso ver, subtilmente. Na nossa perspetiva, a situação em que essa interrupção é mais nítida surge entre “¡Atame!” (1990) e “La flor de mi secreto” (1995).

^ **[FIGURAS 802/804]** Três exemplos de filmes em que predomina a tonalidade castanha: "Carne tremula" (à esquerda), "Todo sobre mi madre" (ao centro) e "Volver" (à direita).



Estes dois, cujos mapeamentos são dos mais luminosos de toda a filmografia, têm entre si dois outros filmes — “Tacones lejanos” (1991) e “Kika” (1993) — que apresentam uma paleta consideravelmente mais escura.

A variação tonal, que se constata ao longo da carreira do realizador, parece-nos natural: como vimos na análise individual que fizemos a “Todo sobre mi madre”, quando comparado com “La piel que habito”, concluímos que podemos, por exemplo, relacionar as paletas cromáticas com as abordagens feitas aos temas tratados. Além disso, como referimos acima, os filmes não são sucessivas repetições, pelo que, em 33 anos de carreira (1980-2013), o realizador tenha acabado por experimentar diferentes opções cromáticas, tal como os mapeamentos nos demonstram. Contudo, há duas características que facilmente se detetam quando assistimos aos seus filmes e que teóricos afirmam serem recorrentes em toda, ou na maioria, da sua filmografia: o uso de cores vibrantes e, especialmente, do vermelho.

^ [FIGURAS 805/807] Três exemplos de filmes em que predomina a tonalidade cinzenta: “Entre tinieblas” (à esquerda), “Qué he hecho yo para merecer esto” (ao centro) ou “Los amantes pasajeros” (à direita).

Ora, numa primeira visualização ao conjunto dos mapas, não são essas as cores que identificamos. Aliás, basta atentarmos às cores predominantes detetadas em cada um dos mapeamentos para vermos que abrangem uma tonalidade escura — à exceção dos três filmes em que, de facto, as cores que sobressaem são mais vibrantes.

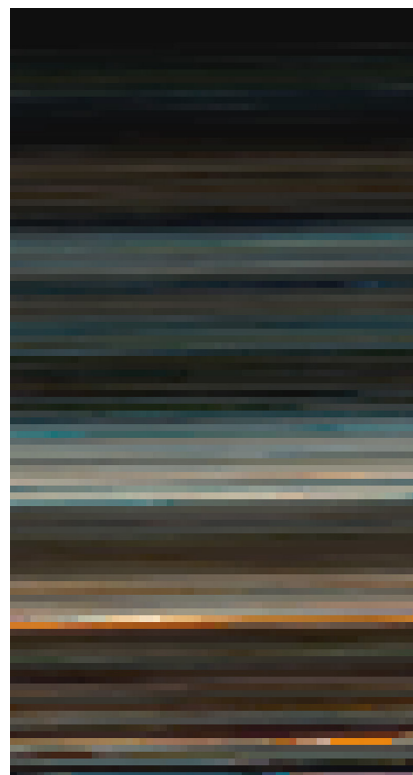
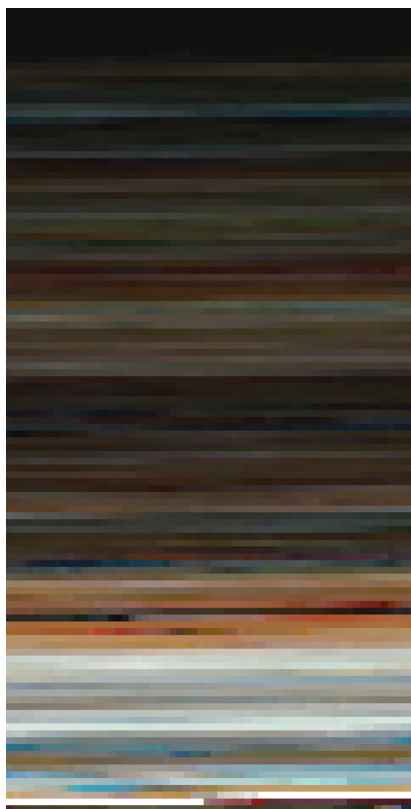
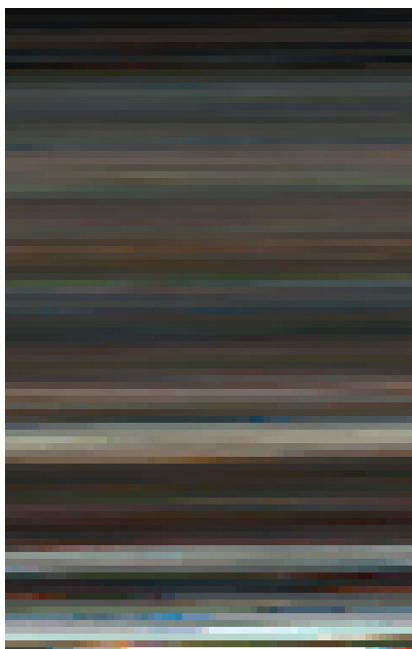
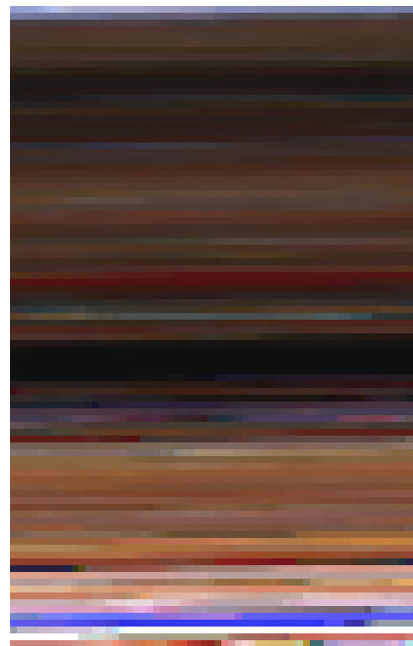
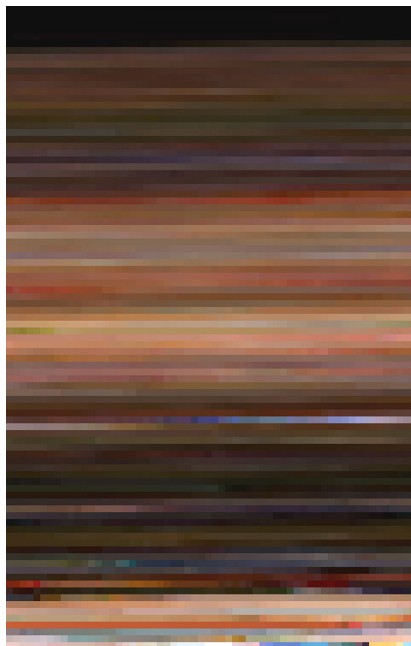
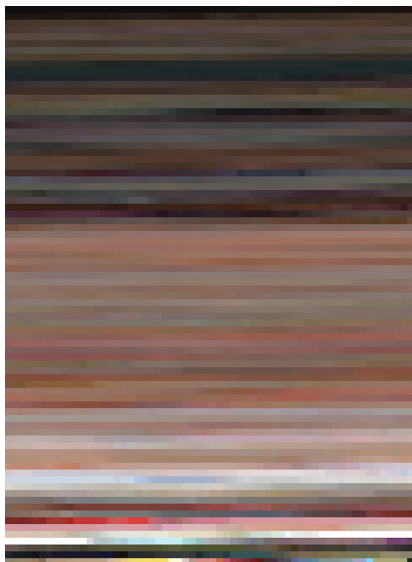
Todavia, numa segunda leitura mais atenta — não nos focando apenas naquilo que mais se destaca — podemos assinalar sequências curtas, dentro da maioria dos mapas, constituídas por tons vibrantes, inclusive o vermelho. Concluímos, então — tal como havíamos constatado em “Todo sobre mi madre” — que, apesar do vermelho vibrante ser a cor mais característica em Almodóvar e, segundo vários autores, “dominar em todos os seus filmes”, não é aquela que se identifica como predominante. No entanto, é importante realçar que a presença notável de tons castanhos, revela a provável existência de vermelhos nos filmes, por serem cores aproximadas. Pelos mesmos motivos enunciados aquando da análise de “Todo sobre mi madre”, é possível que o vermelho assuma outras tonalidades — mais escuras ou mais luminosas, mais vibrantes ou mais esbatidas. Assim, podemos dizer que a maioria dos mapas — ainda que, individualmente, contenham raras sequências em que se verifica o tal vermelho puro — apresentam vários momentos em que se denotam cores derivadas desse vermelho.

Para uma identificação mais eficiente dos tons vibrantes, e particularmente do vermelho, podemos observar os resultados obtidos através da experiência que organiza as cores dos mapas segundo a sua tonalidade. Ainda que seja importante relembrar que esses resultados não são “perfeitos”, consideramos que, mesmo assim, podem contribuir para uma melhor perceção dos tons presentes nos mapeamentos — uma vez que, de um modo geral, nos permitem abstrair das interrupções que a ordem cronológica estabelece. Com as cores mapeadas de forma a agruparem-se as mais aproximadas, conseguimos percecionar a um nível mais quantitativo os tons presentes em cada filme, tornando-se mais simples, e quase “automática”, a identificação de conjuntos tonais.

Assim, em filmes como “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, “¡Atame!”, “Tacones lejanos”, “Kika”, “La flor de mi secreto”, “Carne tremula”, “Todo sobre mi madre”, “Habla con ella” ou “Volver” torna-se mais nítida a presença de vermelho^[FIG.808/810], tal como em “La ley del deseo”, “Abrazos rotos” e “La piel que habito” se reconhece a presença do azul^[FIG.811/813], por exemplo.

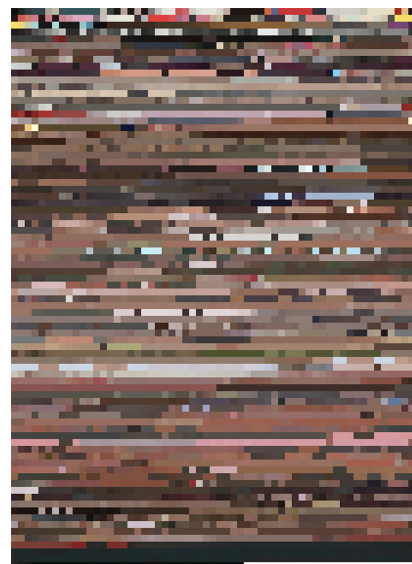
> **[FIGURAS 808/810]** Três exemplos de filmes em que, através do seu mapeamento cromático (por tonalidade), se verifica a presença de vermelho: “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (à esquerda), “Carne tremula” (ao centro) e “Todo sobre mi madre” (à direita).

> **[FIGURAS 811/813]** Três exemplos de filmes em que, através do seu mapeamento cromático (por tonalidade), se verifica a presença de azul: “La ley del deseo” (à esquerda), “Abrazos rotos” (ao centro) e “La piel que habito” (à direita).

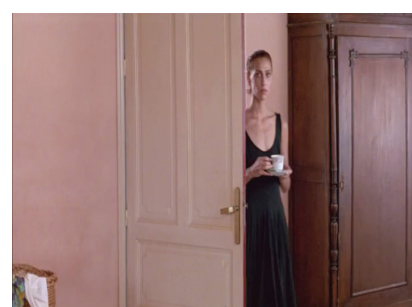


Se considerarmos o posicionamento dos filmes/mapeamentos na ordem cronológica em que foram realizados e nos basearmos no contexto teórico estabelecido no capítulo “Pedro Almodóvar”, será curioso constatar uma evolução cromática sincronizada com algumas fases da carreira do realizador. Por exemplo, vemos que o grupo de filmes que apresentam paletas mais quentes — e nas quais se denota também a presença de vermelho — se inicia com “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988), precisamente o primeiro grande sucesso do realizador, aquele que o lançou internacionalmente, consagrando-o “como o principal representante do cinema espanhol” (Sotinel, 2010) **[FIG.814]**. Além disso, este filme é, depois de seis longas-metragens caracterizadas por tons mais frios e escuros, o primeiro mais luminoso, dando início a uma nova fase da sua carreira: uma etapa de aprimoramento de estilo e de abordagem temáticas, assim como a estabilização do seu reconhecimento a nível mundial (Sotinel, 2010). A distinção cromática sentida neste mapeamento em relação aos que o precedem, pode também estar relacionada com alguns fatores apontados por Sotinel (2010): pela primeira vez, em “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, Almodóvar dispôs do orçamento que ambicionava para a realização do filme, podendo construir os cenários em estúdio, tal como os idealizava. Deste modo, tratando-se de um filme cuja maioria das cenas ocorrem em interiores, com cenários construídos propositadamente, é possível um maior controlo a nível cromático — controlo esse que, em espaços exteriores, pode ficar limitado àquilo que já existe. De facto, o tom que predomina no mapeamento de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” remete-nos para os cenários que compõem a casa de Pepa (Carmen Maura), onde se desenrola parte significativa do filme **[FIG.815/816]**.

Ainda sobre este mapa, podemos notar, nas três primeiras linhas, que as cores vão-se alterando, numa variação constante entre verdes, vermelhos, rosa, branco, etc. Esta parte corresponde aos créditos iniciais, desenvolvidos por Juan Gatti, o designer que, a partir deste filme, viria a formar uma parceria duradoura com Almodóvar — quer na conceção dos créditos e elementos gráficos que surgem ao longo da narrativa, quer nos cartazes promocionais do filme **[FIG.817/835]**.

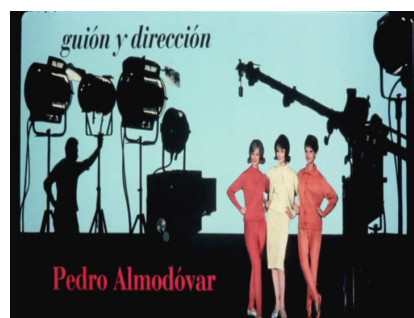
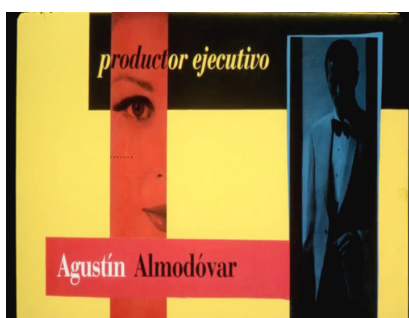
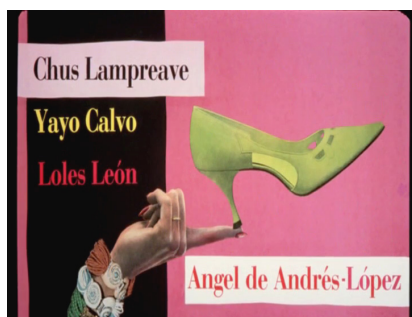
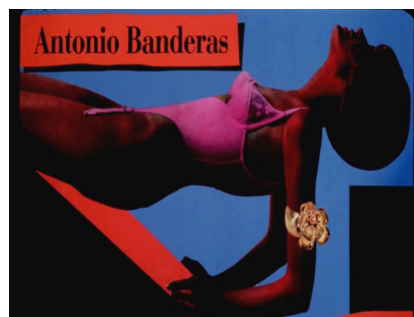
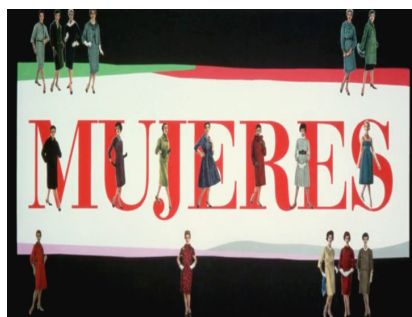


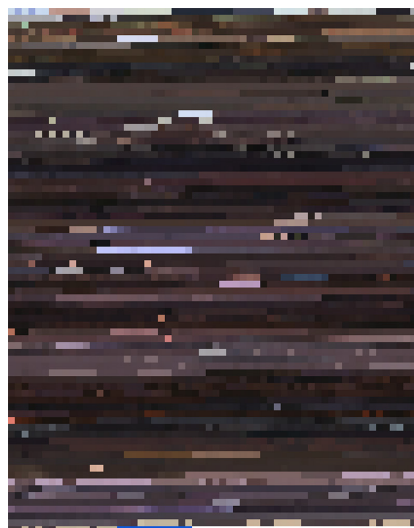
^ **[FIGURA 814]** Mapeamento de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988).



^ **[FIGURAS 815/816]** Dois frames de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” que demonstram os tons da casa de Pepa (Carmen Maura) — semelhantes aos tons do mapeamento.

> **[FIGURAS 817/835]** Na página ao lado, podemos ver excertos dos créditos iniciais de “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, criados por Juan Gatti. Em cima, as três primeiras linhas do mapeamento do mesmo filme, que traduz a sequência dos créditos iniciais para as suas cores predominantes.





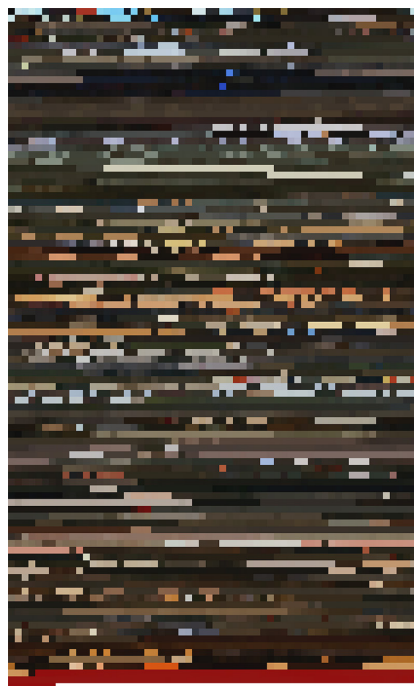
< [FIGURAS 836/837] Mapeamento de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (à esquerda); mapeamento de "Laberinto de pasiones" (à direita).

Recuando para os seis primeiros filmes da carreira do realizador — “Mujeres al borde de un ataque de nervios” é o sétimo — podemos também elaborar algumas reflexões. “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (1980) [FIG.836] e “Laberinto de pasiones” (1982) [FIG.837], as duas primeiras longas-metragens de Almodóvar, são entendidas como representações de *La Movida* — “sátiras sobre os valores morais da capital [Madrid]” (Sotinel, 2010, p. 16, tradução livre), “transgressivas” (Allinson, 2001, p. 128, tradução livre), caracterizadoras do ambiente vivido à época. São também, segundo teóricos como Sotinel (2010) ou Allinson (2001), reveladoras de um certo “amadorismo” técnico, nas quais sobressai mais a sua faceta de argumentista do que a de realizador. Apesar destas semelhanças entre os dois filmes, os seus mapeamentos diferem bastante em tonalidade. Se em “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” o tom roxo é salientado — é, aliás, o único de toda a filmografia que apresenta essa predominância — “Laberinto de pasiones” tende mais para o cinzento/castanho. Por serem representativos da época de *La Movida*, talvez esperássemos ver cores mais vibrantes como, por exemplo, as que identificamos com a *Pop-Art* — que sabemos terem sido uma influência para Almodóvar. Contudo, não é o que se verifica através da leitura destes mapas. Porém, quando assistimos aos filmes — e embora essas tonalidades estejam presentes a um nível “atmosférico” — vemos que, mesmo tratando-se dos primeiros da sua carreira, Almodóvar insere já as cores vibrantes e o vermelho, em elementos esparsos como o vestuário ou objetos de decoração.



< [FIGURAS 838/839] Mapeamento de "Entre tinieblas" (à esquerda); mapeamento de "Que he hecho yo para merecer esto" (à direita).

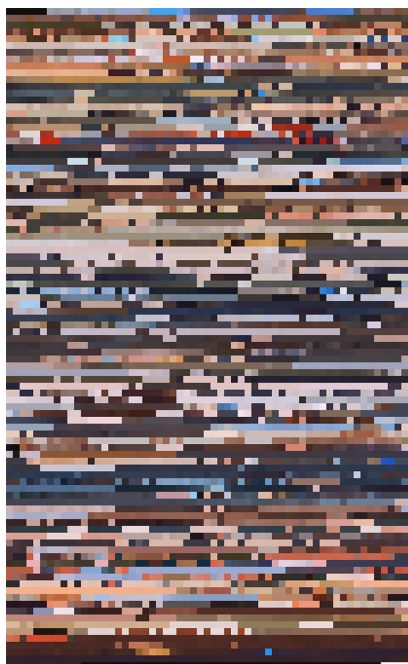
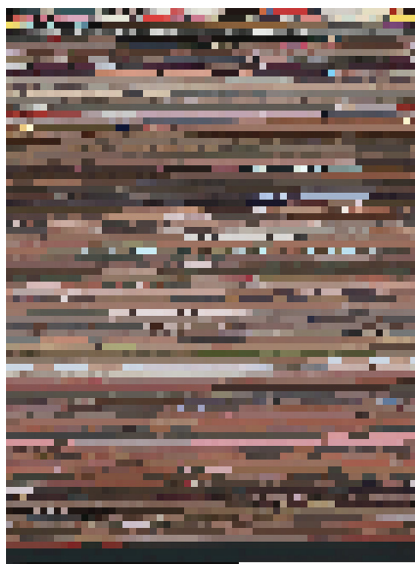
Mais aprimorados tecnicamente, seguem-se “Entre tinieblas” (1983)^[FIG.838] e “Qué he hecho yo para merecer esto” (1984)^[FIG.839], ainda relacionados com *La Movida*, e com características semelhantes aos dois anteriores. Segundo os respetivos mapeamentos, observamos uma predominância tonal a tender para o castanho/cinzentos. No entanto, enquanto que em “Entre tinieblas” a paleta é mais uniforme — ficando-se pelos cinzentos, castanhos, brancos e alguns azuis —, em “Qué he hecho yo para merecer esto” denotamos uma frequência maior de interrupções cromáticas, inclusive, com sequências tonais mais quentes e vibrantes. A presença destas cores nos créditos iniciais e finais de “Qué he hecho yo para merecer esto” — como o verde, azul, vermelho, lilás, amarelo, etc — sugerem uma vertente mais divertida, ou até cómica, o que se verifica ao visionar os filmes. De facto, tal como Sotinel (2010) constata, em “Entre tinieblas”, “Almodóvar deixa cair a máscara da comédia e do burlesco e aventura-se num melodrama”, enquanto “Qué he hecho yo para merecer esto”, consiste num “regresso à comédia” (p. 28, tradução livre).



< [FIGURAS 840/841] Mapeamento de "Matador" (à esquerda); mapeamento de "La ley del deseo" (à direita).

Quanto a “Matador” (1986)^[FIG.840], registámos anteriormente que marca um ponto de inflexão na carreira do realizador — mais negro e mais abstrato, distanciando-se do grupo de *La Movida*. Na verdade, se observarmos o conjunto dos mapeamentos, verificamos que o de “Matador”, se não é “o”, é “dos” mais negros de toda a filmografia. O facto de conter várias cenas noturnas e outras em espaços sombrios, contribui para a predominância do tom escuro no mapeamento — ainda que esporadicamente pontuado por tons claros, como os beges. Deste modo, podemos dizer que “negro” se aplica a este filme de um ponto de vista metafórico e também literal. É de notar, ainda, o realce dado ao vermelho nos créditos finais, que pela primeira vez observamos de forma tão prolongada e assumida num mapeamento.

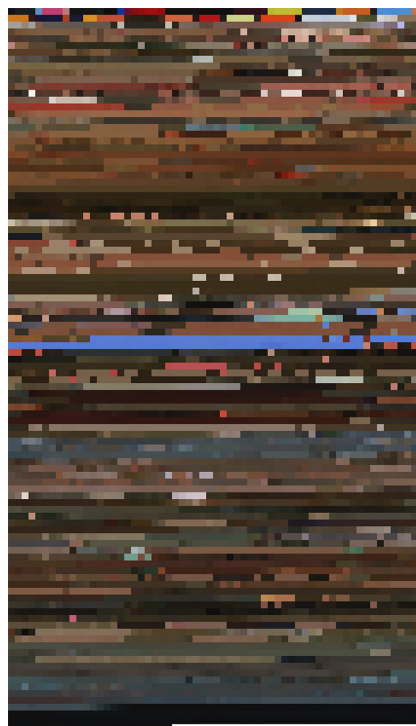
Por fim, “La ley del deseo” (1987)^[FIG.841] conclui esta primeira fase da carreira de Almodóvar e, segundo Sotinel (2010), é um filme onde o realizador “cria um trabalho totalmente fluído e coerente”, afastando-se das “colagens” utilizadas nos anteriores. Observando o seu mapeamento, podemos verificar que apresenta tonalidades próximas, sendo mais uniforme e fluído do que “Matador” — que contém interrupções cromáticas mais abruptas e contrastantes. Contudo, comparativamente a “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” ou a “Laberinto de pasiones” — por exemplo — situa-se, a nosso ver, num estado equivalente, não nos parecendo nem mais “fluído” nem mais “coerente”.



< [FIGURAS 842/843] Mapeamento de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (à esquerda); mapeamento de "¡Atame!" (à direita).

O que podemos constatar graças ao seu mapeamento, e também em comparação com os restantes, é a presença da tonalidade azul, que só na fase mais recente da carreira do realizador — em “La piel que habito” (2011) — voltará a ser tão evidente. Antes de avançarmos, terá interesse lembrar que esta fase inicial foi marcada pelas dificuldades orçamentais e pelo facto de os produtores de cada filme variarem constantemente. Estes fatores poderão ser pertinentes para a compreensão das limitações que o realizador terá, então, enfrentado.

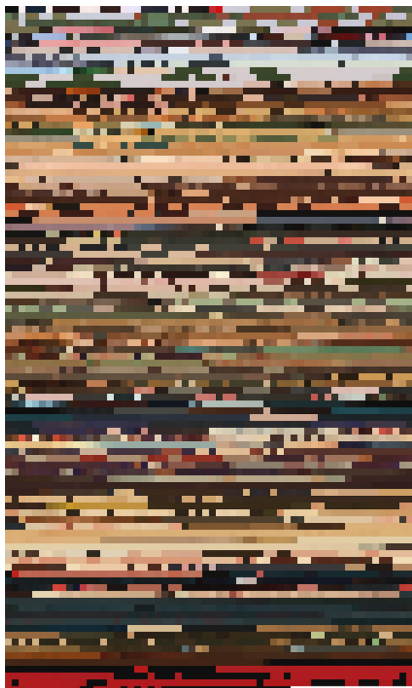
Desde “La ley del deseo”, Almodóvar é, não só o autor dos seus filmes, como também o seu próprio produtor — com a produtora “El Deseo”, fundada em parceria com o seu irmão, Agustín. Como já referimos, “El Deseo” permite-lhe uma maior liberdade e controlo sobre a sua obra, ampliando a sua independência quer a nível estético, quer a nível da abordagem temática. Talvez por isso sintamos que, a partir daí — sobretudo desde “Mujeres al borde de un ataque de nervios” [FIG.842] — os filmes apresentem uma maior coesão cromática entre si, com paletas mais quentes, a tender para o castanho. No entanto, este filme e “¡Atame!” (1990) [FIG.843] sobressaem devido à sua tonalidade mais luminosa.



< [FIGURAS 844/845] Mapeamento de "Tacones lejanos" (à esquerda); mapeamento de "Kika" (à direita).

Posteriormente, “Tacones lejanos” (1991)^[FIG.844] e “Kika” (1993)^[FIG.845] foram os dois filmes do realizador com críticas menos efusivas e com menos adesão, apresentando “uma brutalidade estranha” (Sotinel, 2010, p.54, tradução livre). Curiosamente, ambos denotam paletas cromáticas bastante parecidas, destacando-se pelo facto de se encontrarem entre filmes consideravelmente mais luminosos. “La flor de mi secreto” (1995)^[FIG.846] é o filme que se segue na cronologia e vem compensar os sucessos menores que foram os dois que o precederam. O mapeamento deste filme é, de todos, o que revela uma tonalidade mais quente e luminosa — indo de encontro à própria narrativa: um filme mais sereno, marcado pela “simplicidade e doçura, sem a brutalidade dos anteriores” (Sotinel, 2010, p. 61, tradução livre). Podemos também reparar no vermelho vibrante, no final do mapa, que nos remete para “Matador” (1986), onde o mesmo acontece.

Segundo Sotinel (2010), “La Flor de mi secreto” ajudou a criar aquele que seria o novo estilo de Almodóvar, “o de um artista com total mestria sobre a sua visão, sem necessidade de recorrer a provocações ou excessos” (p. 61, tradução livre). Neste sentido, o teórico considera os filmes que se seguiram como as verdadeiras obras-primas do realizador, a começar por “Carne tremula” (1997)^[FIG.847].

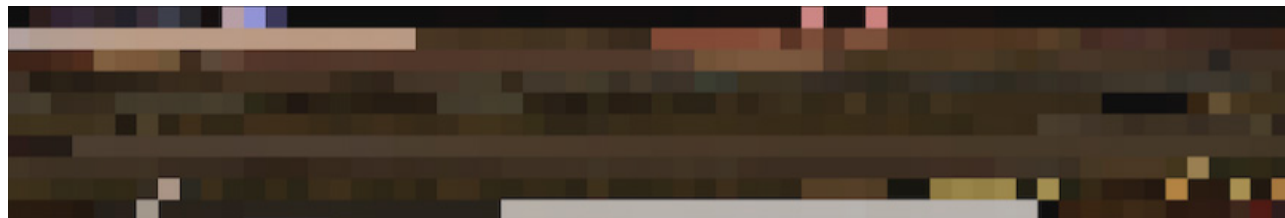


< [FIGURAS 846/847] Mapeamento de "La flor de mi secreto" (à esquerda); mapeamento de "Carne tremula" (à direita).

A importância deste último, deve-se não só ao facto de ser, por muitos, considerado a primeira grande obra-prima de Almodóvar, mas também por ser o seu filme mais politizado, com referências claras ao franquismo. Como vimos anteriormente, durante muito tempo este tema esteve, propositadamente, ausente da sua obra, quase por uma questão de “vingança”. Almodóvar chegou mesmo a referir, numa entrevista dada em 1994, não querer que restasse “nem a memória, nem a sombra” dessa época da história espanhola (Strauss, 2001). Contudo, três anos depois dessa afirmação, surge, pela primeira vez, a referência ao Regime Franquista — na sua 12^a longa-metragem, “Carne tremula” — com Almodóvar a considerar importante “não esquecer aquela época e recordar que não foi assim há tanto tempo” (Strauss, 2001).

Aliás, não é apenas uma “referência” ocasional: o prólogo, que mostra o nascimento de Victor (personagem central) num autocarro, situa-se na noite em que o regime de Franco decretou o estado de emergência no país, em janeiro de 1970. Essa informação é-nos dada logo no início do filme, pela citação:

Foi declarado o Estado de Emergência no país. A defesa da paz, o progresso de Espanha e os direitos dos espanhóis levaram o Governo a suspender os direitos referentes à liberdade de expressão, liberdade de residência, liberdade de associação, e Habeas Corpus foram eliminados (Carne Tremula, 1997).



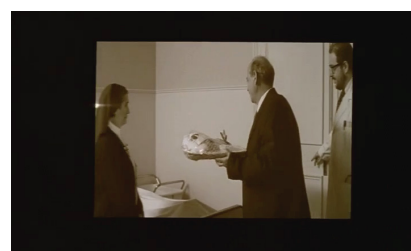
Finalizado o prólogo, o tempo da narrativa ocorre 20 anos depois dessa noite e desenrola-se nos 6 anos seguintes. Numa estrutura circular, o filme começa e acaba, de noite, com um nascimento e uma alusão ao Regime Franquista. No final do filme, Victor dirige-se ao seu filho, dando-lhe conta das mudanças sociais e políticas ocorridas nos últimos anos, em Espanha:

Há 26 anos estava na mesma situação que tu, prestes a nascer. Mas tens mais sorte do que eu. Não sabes como tudo mudou. Olha o passeio cheio de gente. Quando nasci não havia vivalma na rua. As pessoas estavam fechadas em casa, cheias de medo. Felizmente para ti, meu filho, há muito tempo que perdemos o medo, em Espanha (Carne Tremula, 1997).

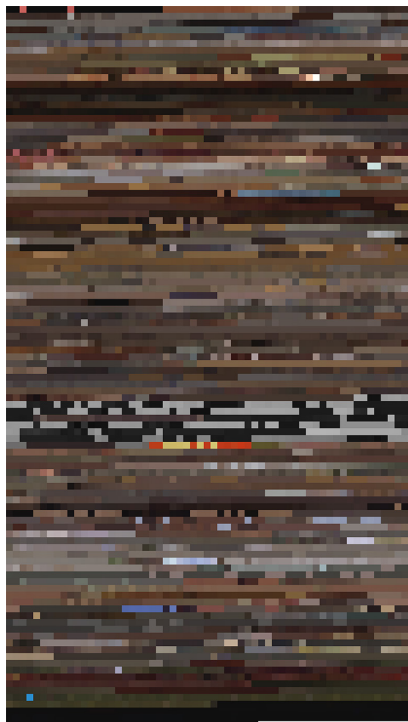
Quando observamos o mapeamento de “Carne tremula”, constatamos que a tonalidade presente no início do filme é bastante escura **[FIG.848]**. Isto corresponde ao prólogo (com uma duração de cerca de dez minutos/dez linhas do mapa), durante o qual se alude ao Regime Franquista, e à sequência seguinte da narrativa, já 20 anos depois. Embora se verifique uma grande distância em termos de tempo cronológico/histórico, estes dois momentos têm em comum, o facto de se desenrolarem de noite — daí a predominância de tons escuros. A ligação entre as duas sequências é estabelecida não só pela continuidade do momento do dia, como também pela presença da personagem que, tendo nascido na primeira, abre a nova sequência, já adulto. Esta escolha cromática traduz, na nossa ótica, a *escuridão* que o franquismo representou para Espanha, tanto na época em que vigorou (prólogo) como, posteriormente, carregado na bagagem da geração seguinte, simbolizada pela personagem principal. Uma linha esbranquiçada, que permite identificar, no mapa, a transição entre os dois períodos temporais — franquismo e pós-franquismo — corresponde a uma passagem do filme, a preto-e-branco, relacionada com os noticiários televisivos da época **[FIG.849/851]**.

Ainda que os dois últimos terços do filme sejam identificados por cores quentes e avermelhadas, voltamos a ter, pouco antes dos créditos finais — registados a preto — um tom escuro que nos remete para os do início: é, mais uma vez, de noite e faz-se, novamente, referência ao Regime.

^ **[FIGURA 848]** Excerto do mapeamento de “Carne tremula” (primeiras 10 linhas).



^ **[FIGURAS 849/851]** Frames correspondentes à passagem de “Carne tremula”, a preto-e-branco, que podem ser observados no mapeamento através de um segmento esbranquiçado (ver figura 848).

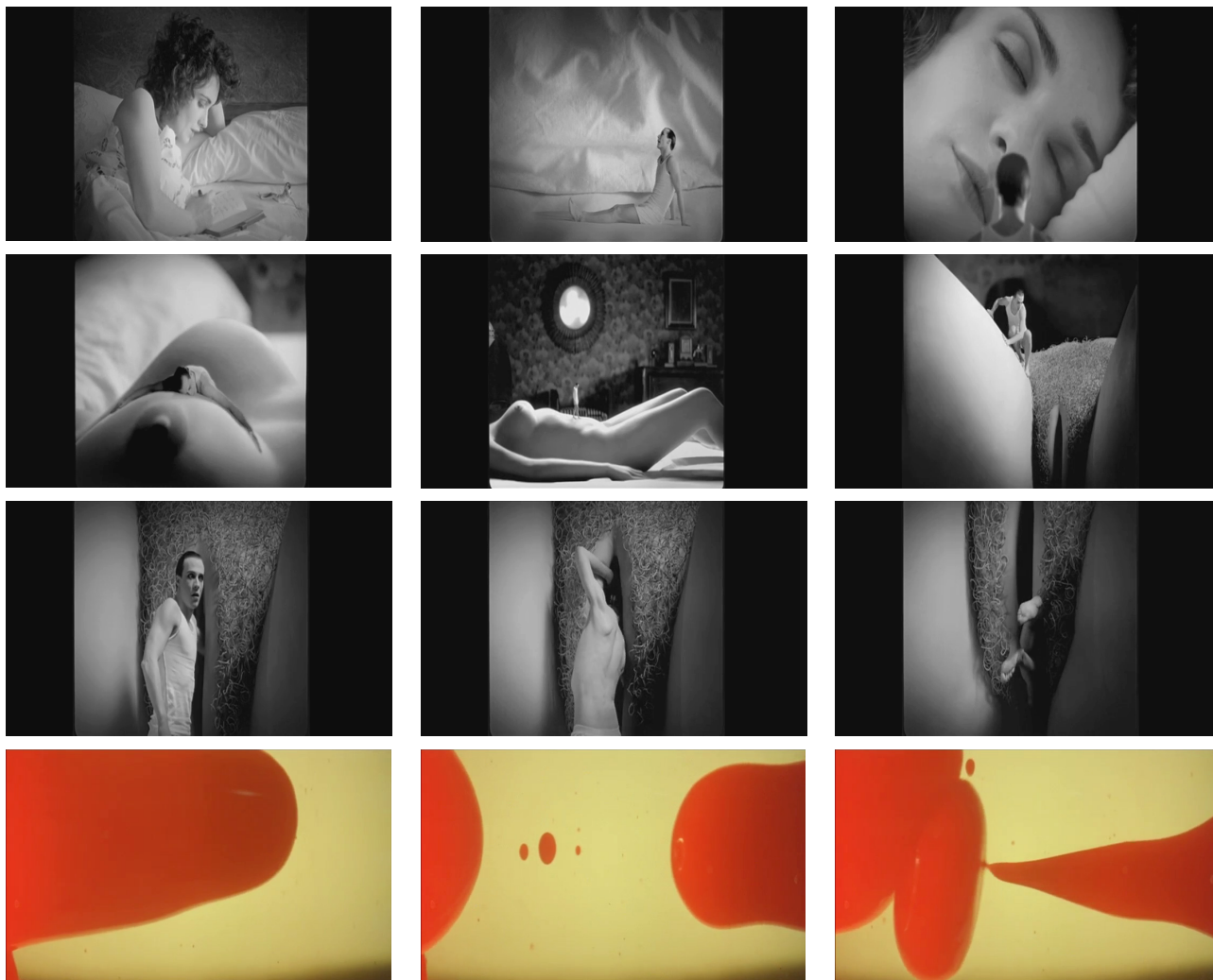


< [FIGURAS 852/853] Mapeamento de "Todo sobre mi madre" (à esquerda); mapeamento de "Hable con ella" (à direita).

Acerca de “Todo sobre mi madre” (1999) [FIG.852] — filme que analisámos individualmente aquando da descrição/exemplificação das experiências gráficas que desenvolvemos — podemos realçar o facto de ter sido aquele que veio “consolidar a carreira de Almodóvar e confirmá-lo como uma figura autoral internacional” (Jordan & Allinson, 2010, p. 79, tradução livre), valendo-lhe o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Observando o seu mapeamento inserido no conjunto dos 19, constatamos que pertence àqueles cuja paleta cromática tende para os tons quentes, mais avermelhados, e verificamos aquilo que Allinson (2001) afirmava: de facto, o azul que vemos em “Todo sobre mi madre” — correspondente ao fundo da peça de teatro — “é o azul mais forte alguma vez visto num filme de Almodóvar” (p. 184, tradução livre). Se compararmos aos mapas restantes, detetamos, em alguns, a presença da tonalidade azul — em “Tacones lejanos”, por exemplo, há uma sequência com bastante realce, sensivelmente a meio do filme — mas em nenhum outro encontramos o azul vibrante de “Todo sobre mi madre” [59].

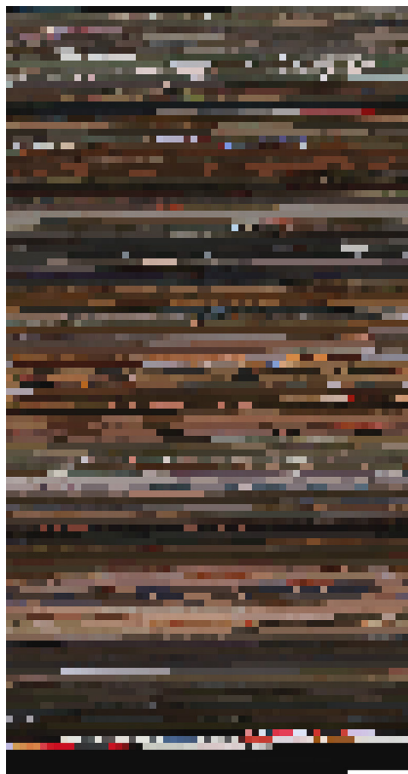
[59] Em relação aos azuis encontrados nos vários mapeamentos, constatámos que, devido a tratarem-se de cores RGB, essa vibrância apenas se torna mais nítida quando observados em ecrã.

Nas palavras de Sotinel (2010), o filme seguinte, “Hable con ella” (2001) [FIG.853], pela temática — “aborda os temas do luto e da perda, de nascimentos que curam feridas, de criação e de sacrifícios” (p. 75, tradução livre) — aproxima-se de “La flor de mi secreto” (1995), “Todo sobre mi madre” (1999) e “Volver” (2006). Contudo, a nível cromático, “Hable con ella” — com tons mais frios, incluindo cinzentos — está mais próximo de “Volver” do que dos outros dois.



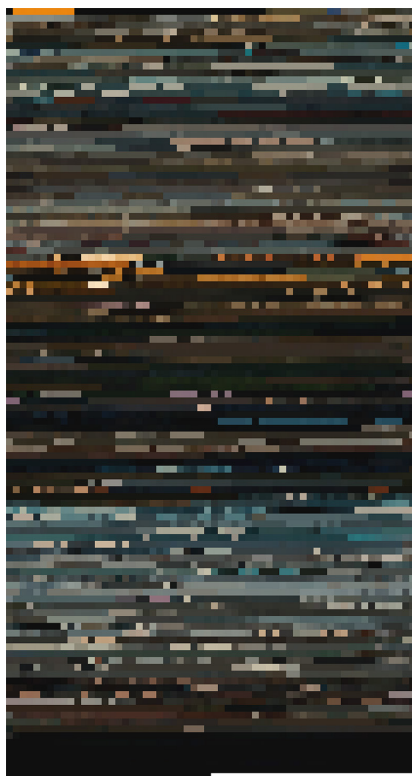
No seu mapeamento podemos facilmente identificar uma sequência, de cerca de 7 minutos, em que observamos quadrados cinzentos e pretos, seguidos de vermelhos e amarelos (os dois tons mais vibrantes em todo o mapa)^[FIG.854/866]. Este momento corresponde, precisamente, ao filme mudo e a preto-e-branco inserido em “Hable con ella” — “The shrinking lover”, que apresenta um homem a explorar um corpo feminino gigante, entrando, de corpo inteiro, na sua vagina. O significado metafórico desta sequência a preto-e-branco não é imediato — concluída com imagens um pouco “abstratas” que nos sugerem a divisão de células ou a interação entre fluídos. Contudo, com o desenvolvimento da narrativa, acabamos por descobrir que pode corresponder à violação de *Alicia*, por *Benigno*.

^ **[FIGURAS 854/866]** Excertos de “The shrinking lover” — o filme dentro do filme, de “Hable con ella” — e da sequência de imagens que lhe procede, em que é nítido o tom vermelho e amarelo. Esta cena é bastante perceptível no mapeamento de “Hable con ella”, cujo excerto correspondente podemos ver em cima.



< [FIGURAS 867/868] Mapeamento de "La mala educación" (à esquerda); mapeamento de "Volver" (à direita).

Na linha cromática dos anteriores e encerrando um ciclo da carreira de Almodóvar, seguiram-se os filmes “La mala educación” (2004)^[FIG.867] e “Volver” (2006)^[FIG.868]. Aliás, sobre “Volver”, o realizador afirma ser “o último na linha de filmes que fiz sobre o mundo das mulheres (...)”. E, sim, marca o fim de um ciclo. Atualmente sinto-me à beira de outros abismos” (Almodóvar como citado em Sotinel, 2010, p. 90, tradução livre). Também através dos mapeamentos, podemos observar a mudança das paletas cromáticas: se desde “Mujeres al borde de un ataque de nervios” até “Volver” as tonalidades se aproximam, estabelecendo uma fase mais coerente, vemos que, depois de “Volver”, as paletas cromáticas voltam a tender para tons frios, azulados, o que nos remete para o início da sua carreira.



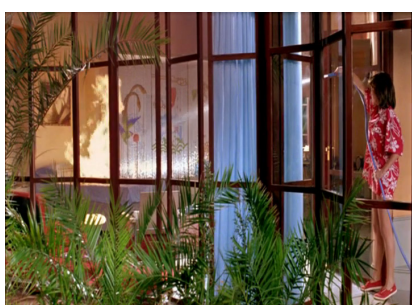
< [FIGURAS 869/870] Mapeamento de "Los abrazos rotos" (à esquerda); mapeamento de "La piel que habito" (à direita).

“Los Abrazos Rotos” (2009) [FIG.869] inicia, então, um novo ciclo, afastando-se do tema da família e constituindo um “sofisticado *film-noir*” (Sotinel, 2010, p. 91, tradução livre). As referências à fase inicial da sua carreira não se ficam apenas pela paleta cromática: “Los Abrazos rotos” é um elogio ao cinema, no qual Almodóvar inclui “figuras familiares da fase inicial da sua obra (...) e recua até às suas experiências cinematográficas iniciais, estudando-as, reorganizando-as e pondo-as em perspectiva” (Sotinel, 2010, pp. 91-95). Para complementar esta ideia, será curioso dizer que a sequência de “Chicas y maletas” — um filme dentro do filme — é, na verdade, um excerto adaptado de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988) [FIG.871/882]. No mapeamento de “Los abrazos rotos” podemos facilmente identificar esse excerto na sequência em que predomina um tom amarelo — com a duração de cerca de 5 minutos — pouco antes dos créditos finais.

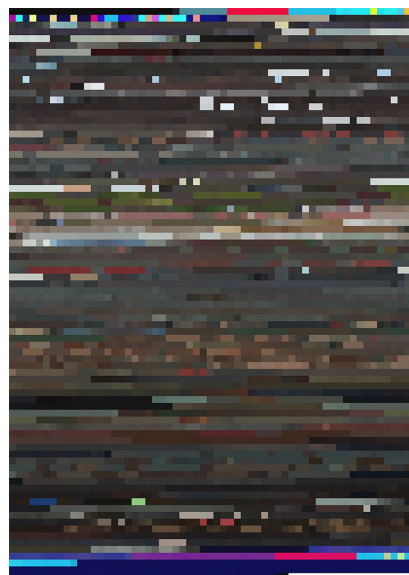
“La piel que habito” (2011) [FIG.870], que já tivemos oportunidade de analisar — comparativamente a “Todo sobre mi madre” — apresenta, também ele, características do *film-noir*, ainda que mais “sombrio” do que “Los abrazos rotos”. Como havíamos constatado, a sua paleta cromática revela tons frios e uma forte presença de azuis — semelhantes ao introduzidos em “Los abrazos rotos”. Esta repetição tonal leva-nos a refletir sobre a associação que a cor pode ter com o tema abordado: apesar de serem filmes diferentes, ambos retratam duas pessoas — Lena (Penélope Cruz) em “Los abrazos rotos” e Vicente/Vera (Elena Anaya) em “La piel que habito” — que vivem sob o controlo e a observação de outrem. Deste modo, a frieza da tonalidade azul poderá estar relacionada com a ideia de perseguição, claustrofobia, etc.



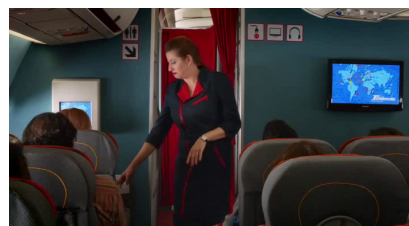
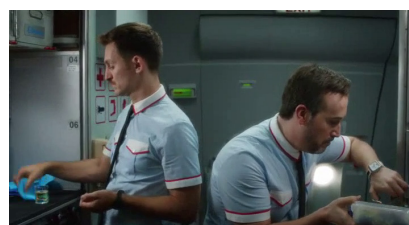
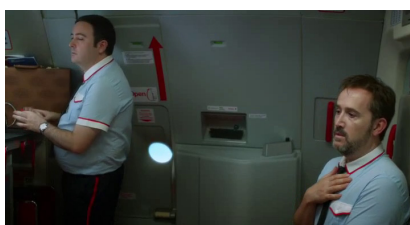
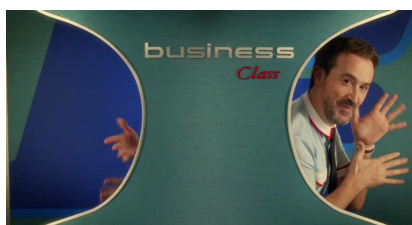
< [FIGURAS 871/882] A sequência "Chicas y maletas" — um filme dentro do filme, em "Los abrazos rotos" — é um excerto adaptado de "Mujeres al borde de un ataque de nervios", como podemos constatar através do exemplo: alguns frames de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (coluna esquerda), comparativamente com outros de "Chicas y maletas" (coluna direita).



Por fim, “Los amantes pasajeros” (2013)^[FIG.883] é a última longa-metragem de Almodóvar, até à data, com a qual regressa à comédia/paródia. Tal como com os dois filmes anteriores, a mancha cromática do mapeamento de “Los amantes pasajeros” evoca os do início da sua carreira. Por um lado, essa ligação parece encontrar eco no facto de ambos serem paródias. No entanto, em “Los amantes pasajeros” observamos cores vibrantes em quase todas as cenas, embora não sejam visíveis no mapeamento, à exceção dos créditos iniciais e finais. Na verdade, o tom que predomina, no mapa, corresponde às paredes do avião em que se desenrola a narrativa^[FIG.884/889]. Assim, mais uma vez, podemos constatar que os tons mais vibrantes são atribuídos a elementos mais pequenos — vestuário e objetos — que, devido às suas dimensões, não são identificados como cores predominantes do frame. Esta afirmação é comprovada quando atentamos aos 9 mapeamentos resultantes da aplicação da regra dos terços, ou aos 3 horizontais e 3 verticais^[FIG.890/898]. Nestes mapas, focalizados numa determinada área do enquadramento, conseguimos, então, detetar a presença de variados tons vibrantes — muitos mais do que os identificados no primeiro mapa.

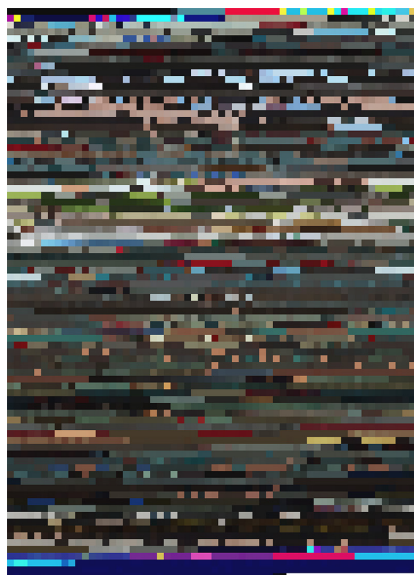


^ [FIGURA 883] Mapeamento de “Los amantes pasajeros”.

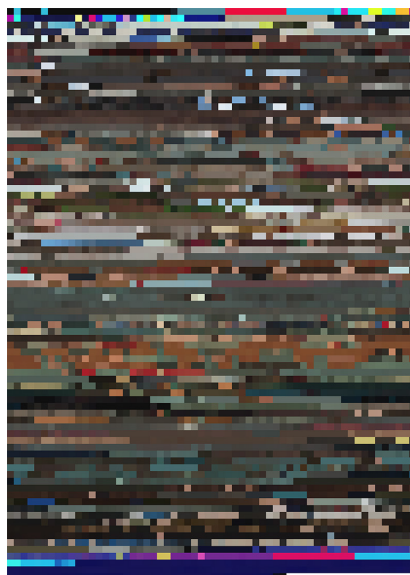


^ [FIGURAS 884/889] Alguns frames de “Los amantes pasajeros”, onde podemos ver que as tonalidades do interior do avião, em que se desenrola a narrativa, se aproximam do tom do mapeamento do filme.

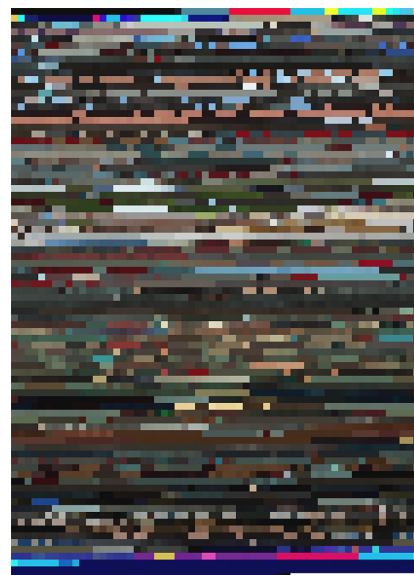
> [FIGURAS 890/898] Mapeamentos de “Los amantes pasajeros” resultantes do exercício II: regra dos terços.



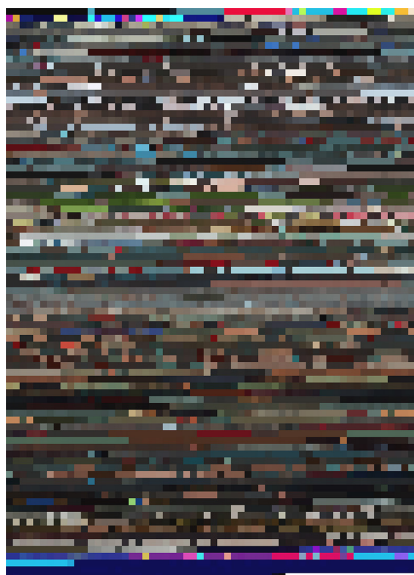
1



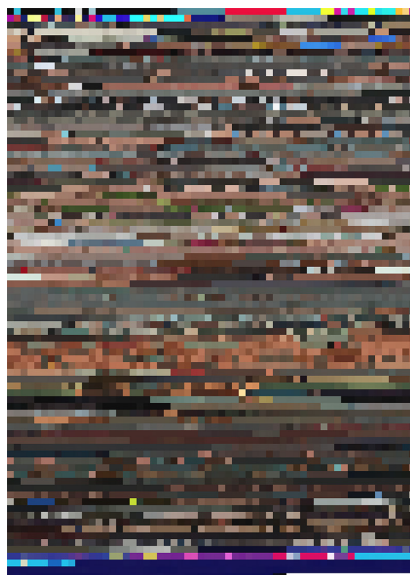
2



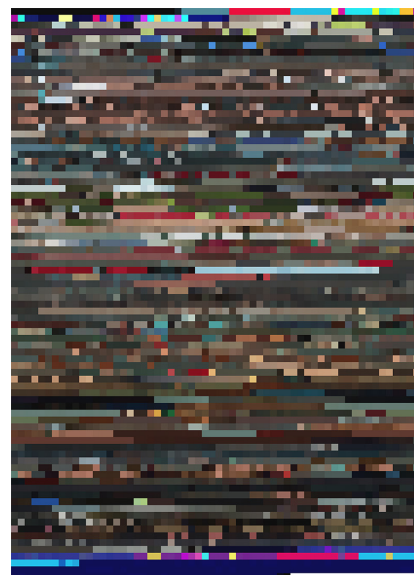
3



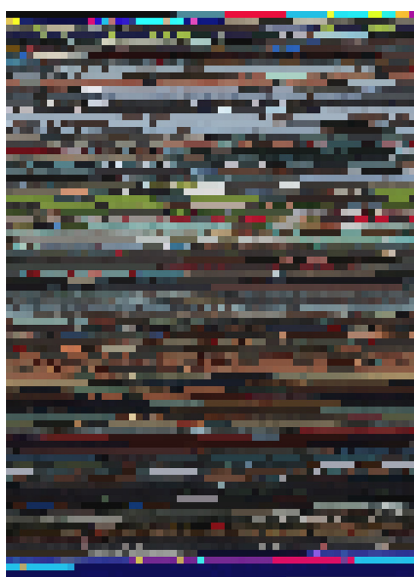
4



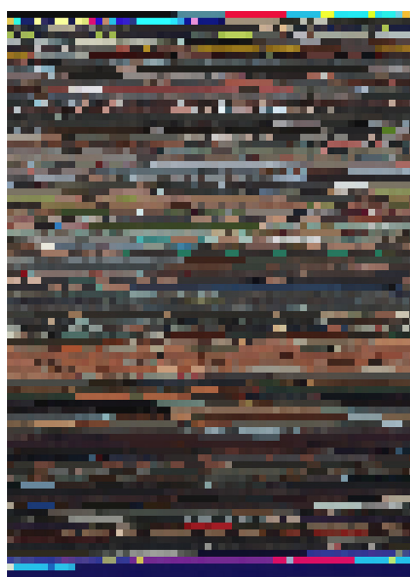
5



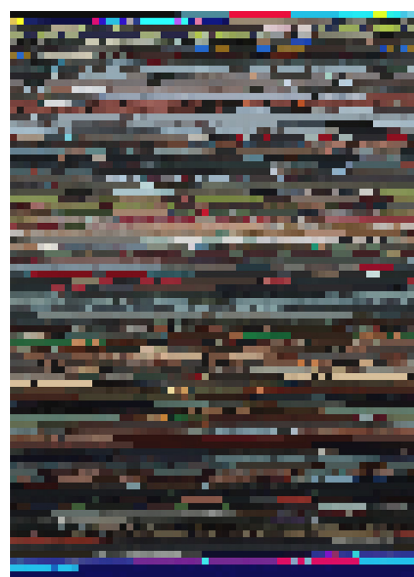
6



7



8



9

Neste sentido, podemos reafirmar a vantagem de articular os vários mapeamentos que obtemos através do nosso método, permitindo-nos uma análise cromática mais aprofundada — com uma abordagem que pode ser generalizada e/ou particularizada. Embora, nesta análise e interpretação de dados que fizemos à filmografia de Almodóvar, apenas tenhamos utilizado ocasionalmente o conjunto de mapas obtidos em cada filme — para demonstrar que, de facto, certas cores estão presentes e/ou em evidência em algumas secções — pudemos demonstrar a sua mais-valia. Pelas razões referidas inicialmente, seria pouco exequível proceder à avaliação de todos os mapeamentos, de todos os filmes — um total de 361 que, todavia, ficam registados neste documento impresso e também no cd que o acompanha.

No entanto, focando-nos essencialmente nas imagens que mapeiam cronologicamente as cores predominantes de cada frame — entendido na sua totalidade (Mapeamento I) — foi possível proceder à formulação de uma análise e reflexão sobre o uso da cor nas longas-metragens de Almodóvar. Recorrendo a uma base contextual teórica previamente estabelecida — através da leitura e recolha de informação de teóricos e críticos especializados — e à nossa própria leitura visual dos dados obtidos nas representações gráficas, pudemos cruzar informações e estabelecer relações, identificando consonâncias/dissonâncias entre os vários filmes de Almodóvar.

Deste modo, vimos que, de facto, a cor desempenha um papel fulcral quer em cada filme, isoladamente, quer no decorrer da carreira do autor. Tanto podemos identificar a sua função narrativa — associada a uma temática, a um sentimento, ou marcando fases específicas de um filme — como tirar ilações daquilo que representa num vasto conjunto de filmes. Ao observarmos os vários mapeamentos numa ordem cronológica, visualizamos a evolução cromática ao longo da carreira do realizador, o que nos permite detetar fases da sua carreira, ciclos cromáticos, etc. Aliás, com a nossa análise, concluímos que, de facto, as alterações cromáticas correspondem, muitas vezes, às diferentes fases da obra de Almodóvar ou aos temas que aborda — ou *como* os aborda.

Este tipo de análise e interpretação do(s) filme(s) torna-se possível devido à sua representação gráfica, permitindo um diferente modelo de visualização. Com a forma visual que atribuímos à informação em estudo — adaptada de outros projetos já desenvolvidos — podemos “observar” o filme inteiro sintetizado numa só imagem. Sendo assim, ficamos aptos para proceder a uma leitura global da sua paleta cromática e debruçarmo-nos sobre uma interpretação do filme à luz das cores nele presentes — retomando a ideia de Natalie Kalmus (1935), anteriormente citada, “you can tell a story with color”. Deste modo, concluímos esta investigação com a concretização dos nossos objetivos: a representação gráfica do uso da cor nas longas-metragens de Almodóvar e respetiva análise, a confirmação da cor como meio de comunicação não-verbal e, por fim, a identificação do design como ferramenta de apoio à análise fílmica.

Ora, se através da nossa investigação pudemos analisar e retirar conclusões sobre o uso da cor na filmografia de Pedro Almodóvar, acreditamos que a aplicação deste método a outros contextos — obras de diferentes realizadores, filmes, estilos ou épocas — poderá suscitar resultados surpreendentes. Não é garantido que em todas essas possíveis aplicações se obtenham resultados semelhantes ao deste caso — pois, como vimos, nem todos os cineastas utilizam a cor de forma narrativa e/ou autoral e, inclusive, alguns negam essa função. Contudo, encontraríamos, certamente, variadas análises que, tais como a nossa, reforçariam o entendimento da cor como um elemento formal, capaz de comunicar significados e atmosferas, contribuindo para a narrativa.

[4.9]

APRECIÇÃO E DESENVOLVIMENTOS FUTUROS

Como vimos no início do desenvolvimento de projeto que acompanhou esta dissertação, consideramos que o design gráfico contemporâneo não diz apenas respeito à resolução de problemas ou à resposta ao pedido de um cliente (Noble & Bestley, 2005). O entendimento do design de comunicação é bastante mais alargado, podendo ser também encarado como meio de investigação, reflexão e crítica de um determinado assunto. Neste sentido, as experiências gráficas que acabámos de descrever não pretendem constituir um fim em si mesmas, mas sim promover a comunicação e a reflexão sobre uma questão. A cor é um dado que, geralmente, tomamos por adquirido: faz parte da vida de qualquer ser humano, de modo intrínseco que, muitas vezes — actuando de uma forma quase instintiva — passa despercebida. Assim, quer com a componente teórica quer com a componente prática desta investigação, pretendemos instigar uma atitude crítica face à cor, no observador.

Interessava-nos explorar o tema da cor como veículo comunicacional — capaz de transmitir significados e mensagens que sugerem ou adicionam diferentes ou novas leituras àquilo que observamos — e contribuir para o estudo que se tem vindo a fazer da cor segundo esta perspetiva. Mais especificamente, elegemos o cinema como área da comunicação visual para nos dedicarmos a este assunto. A função que a cor pode desempenhar nos filmes é, ainda hoje, alvo de controvérsia: por um lado, alguns teóricos atribuem-lhe um papel meramente estético, por outro há aqueles que a elevam a elemento formal, a par de outros elementos fílmicos, que contribui para a narrativa — como, já nos anos 30, Natalie Kalmus sugeria. Contudo, esta é uma questão que dispõe, ainda, de poucas reflexões e desenvolvimentos: só ultimamente têm surgido em maior número trabalhos teóricos e práticos acerca do assunto. Ora, depois de atentarmos à contextualização teórica, investigámos o que de prático se tem feito e deparámo-nos com vários projetos cujo objetivo é a representação visual da cor nos filmes — a maioria deles com a intenção clara de alertar o observador para a importância que a cor pode ter ao longo da narrativa. Porém, raros são aqueles que apresentam uma análise mais aprofundada que demonstre como, de facto, pode a cor desempenhar um papel narrativo/simbólico no filme ou sugerir a consistência do seu uso na filmografia de um realizador.

Assim, a ausência de resposta a estas questões levou-nos a querer explorar as potencialidades do design gráfico como ferramenta de apoio à análise fílmica. Deste modo, se tínhamos já concluído que para o entendimento da cor enquanto elemento narrativo é necessária a existência de um contexto, elegemos, como objeto de estudo, a obra de Pedro Almodóvar — reconhecido, entre outros aspetos, por utilizar a cor, precisamente, de uma forma narrativa (e autoral).

Para o desenvolvimento das nossas experiências gráficas, foi crucial o conhecimento de projetos já existentes e respetiva análise crítica. Essa foi a base que nos permitiu definir a forma visual a atribuir à informação, retendo as vantagens e tentando ultrapassar as desvantagens observadas. Assim, dentro da área tão vasta que é o design de comunicação, considerámos o design de informação — gráfico — a vertente mais indicada e eficaz para o que pretendíamos. A possibilidade de vermos um filme inteiro representado numa única imagem, através das suas cores, permite que certas características se enfatizem, dando azo a novas reflexões e interpretações — o que, de outro modo, não aconteceria.

Se, inicialmente, estava a ser um desafio definir um processo de trabalho que nos facultasse a visualização cromática — correta e rigorosa — de um filme, a ambição de ter como objeto de estudo *todas* as longas-metragens de Almodóvar, veio acrescer à dificuldade devido à quantidade de informação e ao tempo disponível para a realização desta dissertação. Neste sentido, foi determinante o facto de podermos contar com a colaboração de João Tavares, o que nos possibilitou usufruir de linguagens de programação que não dominamos. Deste modo, pudemos aplicar, de forma automatizada, os métodos e as experiências que nos propusemos desenvolver — caso contrário, teria sido necessário restringir-nos a um conjunto de filmes mais limitado, eliminando o objetivo de demonstrar o que a cor nos pode transmitir acerca do corpo de trabalho de um autor, por exemplo.

Ainda que as nossas experiências gráficas partam todas de um mesmo princípio — a identificação da cor predominante — não foram todas definidas inicialmente, em conjunto, mas sim no decorrer do desenvolvimento de projeto. Começámos pela aplicação mais direta do método, registando uma cor por frame, e só após uma observação atenta dos resultados obtidos, optámos pela divisão das imagens em diferentes secções. Finalmente, experimentámos outras duas versões de mapeamento das cores obtidas no primeiro: uma inspirada em *Movie Barcode* e outra agrupando as cores por tonalidade.

Se nos concentrarmos nas três experiências que dividem os frames — segundo a regra dos terços (mapeamento II) e dividindo o frame em três partes verticais (mapeamento III) e horizontais (mapeamento IV) — podemos dizer, então, que elas resultam de uma tentativa de compensar as insuficiências que podem advir da redução do frame a uma única cor e, também, da intenção de explorar, mais detalhadamente, as opções cromáticas dos filmes. Mesmo assim, verificámos alguns casos em que as cores mais salientes na imagem (por contraste, por exemplo) não são identificadas como predominantes — o que também nos pode sugerir informações sobre o realizador ou filme em questão. Em Almodóvar, por exemplo, vimos que o vermelho vibrante raramente surge nos mapeamentos, levando-nos a confirmar o que já vários teóricos (Sotinel, 2010; Allinson, 2001; Jordan, 2010; Rennett, 2012) afirmam sobre o seu uso específico desta cor: maioritariamente em vestuários e objetos, e em detalhes da composição — ou seja, em zonas suficientemente pequenas para que, com o nosso método, não seja registada.

Contudo, uma vez que essa cor, em particular, é associada ao realizador — e constitui, inclusive, uma marca da sua autoria (Rennett, 2012) — seria interessante explorá-la exclusivamente, num desenvolvimento futuro. Abstraindo-nos das restantes cores, seria pertinente mapear apenas a cor vermelha nos filmes de Almodóvar, percebendo realmente até que ponto está presente no ecrã, de modo a ser universalmente considerada uma característica recorrente no seu trabalho. Um outro exercício que poderia ter o seu interesse e pertinência — dado o contexto deste estudo e conhecendo algumas das aplicações cromáticas mais comuns em Almodóvar — seria debruçarmo-nos sobre as cores do vestuário, acessórios das personagens e objetos decorativos, por exemplo. Desta forma, o estudo da cor como elemento narrativo e autoral ficaria enriquecido.

Seria fácil continuar a investigação em torno da cor — não só relativamente à obra de Almodóvar —, multiplicando as ramificações do projeto. O facto de termos desenvolvido um método de leitura cromática, através de linguagens de programação, em várias secções de uma imagem, torna possível a sua aplicação direta a qualquer outro contexto. Ou seja, se o nosso objeto de estudo foi a filmografia de Almodóvar, o mesmo sistema poderá ser aplicado a qualquer outro realizador, filme isolado, estilo, época, etc. — contribuindo para o estudo da cor no cinema e fomentando uma atitude mais atenta e reflexiva sobre o tema.

Aliás, poderemos também afastarmo-nos da área cinematográfica e aplicá-lo a qualquer outro tipo de imagens: fotografias, pinturas, publicidade, cartazes, capas de livros e de álbuns musicais, por exemplo. Também nestes contextos, os resultados obtidos poderiam demonstrar-nos opções cromáticas relacionadas com estilos, genéricos — musicais, literários, de época, etc. — ou mais específicos — de um criador, em particular. Não só nesse sentido de análise, os resultados poderiam ser também úteis para identificarmos uma paleta cromática que procuramos. Imaginemos que se pretende a conceção de uma linha gráfica para um ciclo de cinema/música sobre um determinado autor: para uma maior aproximação à sua linguagem e estilo, podemos utilizar o método por nós desenvolvido, detetando a paleta cromática mais adequada.

Posto isto, uma outra proposta de desenvolvimento futuro seria a criação de um espaço virtual em que fosse possível a articulação das várias experiências desenvolvidas. De modo similar ao *website The Colors of Motion*, seria interessante construir uma plataforma, em permanente desenvolvimento, com a aplicação do método a vários filmes, em que pudéssemos visualizar os diferentes mapeamentos pela ordem desejada. Além dos mapas, também poderia ser útil permitir ver cada frame isoladamente, com as respetivas cores predominantes de cada secção. A possibilidade de qualquer pessoa poder submeter um ou vários filmes ao nosso método e incluir comentários/análises aos resultados obtidos, permitiria que a junção de material promovesse o debate e a reflexão acerca deste tema. Assim, este *website* serviria quer como arquivo, quer como ferramenta de pesquisa, investigação e análise sobre o uso da cor no cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da dissertação, que agora concluímos, pudemos explorar três temas do nosso interesse pessoal: a cor, como meio de comunicação não-verbal capaz de transmitir mensagens e significados; o cinema, como área da comunicação visual em que a cor pode desempenhar essa função; e o design gráfico como meio de investigação, reflexão e crítica.

O nosso interesse em explorar a cor, enquanto elemento que acarreta em si significados e atua sobre o observador, levou-nos ao encontro de várias publicações e autores que se dedicam ao seu estudo — quer de um ponto de vista objetivo, quer subjetivo. Através de diversas perspetivas, fomos-nos deparando com teorias, formuladas ao longo dos tempos, sobre como vemos a cor, como é que ela interage com o meio envolvente e como é que o ser humano a interpreta, atribuindo-lhe, de modo mais ou menos consciente, significados, conotações, símbolos, memórias, etc. Se, por um lado, consolidámos alguns conhecimentos que já possuíamos, por outro descobrimos novas questões e curiosidades que nos permitiram desenvolver a nossa reflexão e posicionamento crítico face ao carácter mais funcional da cor. Além disso, concluímos — tal como a maioria dos autores referidos — que este é um tema vasto e complexo, de diversas ramificações. Deste modo, apesar de ser objeto de estudo para um grande número de teóricos, cientistas, psicólogos e artistas, há ainda muito trabalho pela frente para que a cor possa ser compreendida na sua totalidade — se é que tal pode ser considerado.

O facto de se encarar a cor como veículo de comunicação leva a que se questione o seu papel noutros sectores — nomeadamente nas várias áreas da comunicação visual. No cinema, por exemplo, há autores que a defendem como mais do que um elemento estético, elevando-a a elemento estrutural das imagens, capaz de estabelecer metáforas visuais e atmosferas, marcar ritmos e associações, contribuir para a narrativa e até identificar o trabalho de um realizador, de um género ou de uma época. Outros, porém, defendem que a cor é periférica às questões da narrativa, não devendo ser considerada como significativa para a compreensão dos filmes. Contudo, a cor no cinema enquanto veículo de comunicação está ainda pouco documentada, verificando-se apenas nos últimos anos um interesse maior pela exploração do tema.

As justificações e críticas apontadas a esta escassez de estudos — e, até, às teorias que excluem a cor como elemento narrativo — sugerem um termo enunciado por Batchelor (2000), “cromofobia”: o medo de ser corrompido ou contaminado pelas cores que “interfere desde a Grécia Antiga na produção cultural e intelectual do mundo ocidental”. Ora, depois da identificação de casos concretos e de uma reflexão baseada nas diferentes teorias sobre este assunto, demos primazia — ao longo da dissertação — a uma atitude “cromofílica”: contrariando essa tendência mais comum e abordando a cor como elemento que, de facto, desempenha mais do que uma função estética nos filmes.

Como objeto de estudo, as longas-metragens de Pedro Almodóvar revelaram-se bastante pertinentes para uma reflexão mais aprofundada destas questões, por vários motivos: são apontadas como um bom exemplo do uso cuidadoso da cor, em que esta constitui um elemento narrativo e autoral; são-lhe reconhecidas características recorrentes e consistentes, como as temáticas abordadas e o estilo visual (onde as cores vibrantes e o uso do vermelho se destacam); têm sido alvo de análise crítica por parte de diversos autores. Posto isto, considerámos estar perante uma boa oportunidade para explorar o uso da cor num contexto cinematográfico específico, com uma base teórica relevante para a sustentação dos desenvolvimentos práticos.

Assim, foi nosso objetivo propor uma reflexão em torno do uso da cor na filmografia de Almodóvar através do design de comunicação. Concretamente, o design de informação revelou-se, no contexto da nossa dissertação, a ferramenta mais apropriada para alcançar os nossos objetivos. Com a representação visual da informação — atribuindo-lhe uma forma diferente — pudemos deparar-nos com novas leituras dos filmes e atentar a certas questões ou características que, na sua forma original (o filme propriamente dito), passavam despercebidas.

A visualização de um filme numa única imagem, de modo a observarmos a sua paleta cromática, havia já sido explorada em projetos anteriormente desenvolvidos, por outros autores — cuja análise foi determinante para definição da forma visual que atribuímos à nossa informação. Contudo, nesses projetos costumamos encontrar representações de filmes isolados, sem o acompanhamento de uma interpretação ou tratamento dos dados, articulados com um conhecimento mais teórico. Deste modo, as nossas experiências gráficas diferem das já existentes: concentram-se na representação visual da obra completa de um mesmo realizador; desenvolvem um tipo de exploração cromática mais especificada — em várias secções ou em toda a imagem; são acompanhadas, neste documento, pela demonstração de como podem proporcionar novas análises e interpretações do trabalho de um autor — quer em filmes isolados, quer na sua totalidade.

Com estes exercícios, e posterior articulação com o enquadramento teórico, previamente estabelecido, pudemos confirmar a cor como elemento narrativo e veículo de comunicação em Almodóvar: vimos que está relacionada com os temas ou o tipo de filme, que evoca sentimentos e atmosferas, que identifica momentos da carreira do autor, etc.

A realização destas experiências, tendo por base as 19 longas-metragens do realizador, não teria sido possível — dentro das limitações para a concretização desta dissertação — sem o recurso, imprescindível, a linguagens de programação que nos permitiram incorrer em procedimentos automatizados. Além disso, o facto de termos conciliado o design de informação com a programação, permitiu-nos estabelecer um método — de leitura cromática em várias secções de uma/várias imagens e consequente mapeamento — suscetível de ser aplicado a qualquer tipo de imagens. Assim, a disponibilização deste método, de modo a poder ser aplicado num diferente contexto e fomentar a reflexão em torno do uso da cor, constitui uma das nossas ambições futuras.

Por fim, concluímos que questões como as que abordámos, relacionadas com a cor enquanto veículo de comunicação, têm ainda muito por explorar. Na área específica do cinema, sobretudo, esta é, aliás, uma questão muito pouco debatida e analisada — ainda que, ultimamente, se sinta uma preocupação cada vez maior em investigar este assunto. Neste sentido, juntamo-nos ao núcleo que considera pertinente e relevante instigar uma postura mais reflexiva e crítica face às capacidades comunicativas da cor — de modo a entendermos melhor o mundo das imagens, aquilo que nos rodeia. Assim, com esta dissertação, procuramos, por um lado, dar o nosso contributo para a expansão do estudo da cor como elemento funcional, particularmente no cinema e na obra filmográfica de Pedro Almodóvar. Por outro, o modo como abordamos este tema, contribui para a sugestão do design de comunicação enquanto ferramenta de apoio à análise fílmica, assim como para o desenvolvimento de formas de representação visual da cor nos filmes — passíveis de serem aplicadas a outros contextos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, J. (1994).
La Interacción del Color.
MADRID: ALIANZA FORMA.
- ALLEN, R. (2006).
Hitchcock's Color Designs.
IN A. D. VACCHE, & B. PRICE,
Color, The Film Reader (pp. 131-144).
NOVA IORQUE: ROUTLEDGE.
- ALLINSON, M. (2001).
A Spanish Labyrinth.
LONDON: I. B. TAURIS.
- ANDRÉS, J. D., & CUÉLLAR, J. (2009).
Guerra Civil Española.
MADRID: TIKAL EDICIONES.
- AUMONT, J., & MARIE, M. (2004).
A Análise do Filme.
LISBOA: EDIÇÕES TEXTO E GRAFIA.
- AUMONT, J., & MARIE, M. (2009).
Dicionário Teórico e Crítico do Cinema.
LISBOA: EDIÇÕES TEXTO E GRAFIA.
- BAKER, R. (2014, OUTUBRO 28).
Are Coca Cola's coloured cans the next Share a Coke?
RETIRADO EM SETEMBRO 15, 2015, DE ADNEWS:
<http://www.adnews.com.au/>
- BATCHELOR, D. (2000).
Chromophobia. IN B. PRICE, & A. D. VACCHE,
Color, The Film Reader (pp. 63-75).
NOVA IORQUE: ROUTLEDGE.
- BELLANTONI, P. (2005).
If It's Purple, Someone's Gonna Die
- *The Power of Color in Visual Storytelling*.
BURLINGTON: FOCAL PRESS.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (2001).
Film Art: An Introduction.
NOVA IORQUE: MCGRAW-HILL HIGHER EDUCATION.
- BROWNLEE, T. (2003).
Minority Report.
RETIRADO EM ABRIL 11, 2016, DE MEDIAED TEACH FILM,
MEDIA AND FILMMAKING:
<http://mediaed.org.uk/>
- CINEMA.COM. (S.D.).
Catch Me If You Can: Production Notes.
RETIRADO EM ABRIL 11, 2016, DE CINEMA.COM:
<http://cinema.com/>
- CLARK, C. (N.D.).
RETIRADO EM ABRIL 6, 2015, DE THE COLORS OF MOTION:
<http://thecolorsofmotion.com/>
- CLINE, R. (2006).
Women are more interesting.
RETIRADO EM SETEMBRO 12, 2016, DE SHADOWS ON THE HALL:
<http://shadows.wall.net/>
- DAPENA, G. (2013).
Making Spain Fashionable: Fashion and Design
in Pedro Almodóvar's Cinema.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 495-523).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- DAWES, B. (2004).
Cinema Redux.
RETIRADO EM ABRIL 3, 2015, DE BRENDAN DAWES:
<http://brendandawes.com/>
- DEUTELBAUM, M. (2006).
Costuming and the color system of 'Leave Her to Heaven'.
IN A. D. BACCHE, & B. PRICE,
Color, The Film Reader (pp. 161-169).
NOVA IORQUE: ROUTLEDGE.
- D'LUGO, M., & VERNON, K. M. (2013).
Introduction: The Skin He Lives In.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 1-18).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- EURONEWS. (2014).
Pedro Almodóvar - Still Excited About Films.
RETIRADO EM JUNHO 14, 2016, FROM EURONEWS:
<http://www.euronews.com/>
- FEISNER, E. A., & REED, R. (2014).
Color Studies.
NOVA IORQUE: FAIRCHILD BOOKS.
- FINKE, T., MANGER, S., & FICHTEL, S. (2012).
Informotion: Animated Infographics.
GESTALTEN.
- FRASER, T., & BANKS, A. (2004).
The Complete Guide to Colour.
LEWES: ILEX EDITORIAL.
- GAGE, J. (1999).
Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism.
LOS ANGELES: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- GRADE (DIRECTOR). (2014).
Color Reel - The House On Pine Street [Motion Picture].
KANSAS.
- HANSSEN, E. F. (1999).
The Functions of Colour.
STOCKHOLM: STOCKHOLM UNIVERSITY.

- HELLER, E. (2014).
A Psicologia das Cores: Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão.
BARCELONA: EDITORIAL GUSTAVO GILI.
- HOWARD, A. (2013).
The Manifesto.
MATOSINHOS: ESAD – ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN.
- IERODIAKONOU, K. (2005).
Empedocles on Colour and Colour Vision.
IN OXFORD STUDIES IN ANCIENT PHILOSOPHY (VOL. XXIX, pp. 1-37).
OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- JORDAN, B., & ALLINSON, M. (2010).
Spanish Cinema: A Student's Guide.
LONDON: BLOOMSBURRY ACADEMIC.
- KALMUS, N. M. (1935).
Color Consciousness.
JOURNAL OF THE SOCIETY OF MOTION PICTURE ENGINEERS (pp. 139-147).
- KANERIA, R. (2015).
RETIRADO EM ABRIL 5, 2015, DE RED & YELLOW: A WES ANDERSON SUPERCUT:
<https://vimeo.com/>
- KANERIA, R. (2014).
RETIRADO EM ABRIL 5, 2015, DE RED: A KUBRICK SUPERCUT:
<https://vimeo.com/>
- KANERIA, R. (2015).
RETIRADO EM ABRIL 5, 2015, DE ROYGBIV: A PIXAR DUPERCUT:
<https://vimeo.com/>
- KLANTEN, R., BOURQUIN, N., TISSOT, T., & EHMANN, S. (2008).
Data Flow, Visualising Information in Graphic Design.
BERLIN: GESTALTEN.
- LA FABRICA EDITORIAL. (2011).
Juan Gatti Photographics.
MADRID: LA FABRICA EDITORIAL.
- LARA, M. T. (1980).
España Bajo La Dictadura Franquista (1939-1975).
BARCELONA: EDITORA LABOR.
- LEWIS, J. (2014).
Essential Cinema – An Introduction to Film Form.
BOSTON: WADSWORTH.
- LOTMAN, Y. (1978).
Estética e semiótica do cinema.
LISBOA: EDITORIAL ESTAMPA.
- MALONEY, P. (2008).
Film as database: a visual analysis of 2001: A Space Odyssey.
EVA 2008 LONDON CONFERENCE. LONDON.
- MCCANDLESS, D. (2016).
What Makes a Good Data Visualization.
RETIRADO EM JULHO 20, 2016, DE INFORMATION IS BEAUTIFUL:
<http://www.informationisbeautiful.net/>
- MELGOSA, A. P. (2013).
The Ethics of Oblivion: Personal, National, and Cultural Memories in Almodóvar's Films.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 176-200).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- MELGOSA, M. (2013).
CIE/ISO new standard: CIEDE 2000.
UNIVERSITY OF GRANADA, SPAIN, DEPARTMENT OF OPTICS.
GRANADA: UNIVERSITY OF GRANADA.
- MILLS, R. (2015).
Colour and Storytelling in Films.
RETIRADO EM NOVEMBRO 3, 2015, DE ROBERT MILLS:
<http://www.robertmills.me/>
- MIRA, A. (2013).
A Life, Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar's Films.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 88-104).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- MOVIE BARCODE (2011).
RETIRADO EM ABRIL 3, 2015, DE MOVIE BARCODE:
<http://moviebarcode.tumblr.com/>
- NOBLE, I., & BESTLEY, R. (2005).
Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design.
SWITZERLAND: AVA PUBLISHING.
- OH MY DISNEY. (2015).
Disney movies taught us that lime green is a harbinger of evil.
RETIRADO EM JANEIRO 10, 2016, DE OH MY DISNEY:
<https://ohmy.disney.com/>
- PASTOUREAU, M. (1993).
Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade.
LISBOA: EDITORIAL ESTAMPA.
- PASTOUREAU, M. (2014).
Preto - História de Uma Cor.
LISBOA: ORFEU NEGRO.
- PAYNE, S. G. (2005).
El Franquismo: 1939-1950. La Dura Posguerra.
MADRID: ARLANZA EDICIONES.
- PAYNE, S. G. (2005).
El Franquismo: 1950-1959. Apertura Exterior y Planes de Estabilización.
MADRID: ARLANZA EDICIONES.
- PRESENT & CORRECT (2014).
Wes Anderson Palettes.
RETIRADO EM ABRIL 3, 2015, DE PRESENT & CORRECT:
<http://wesandersonpalettes.tumblr.com/>

- PRICE, B. (2006).
Color, The Film Reader.
IN A. D. VACCHE, & B. PRICE,
Color, The Film Reader (pp. 1-9).
NOVA IORQUE: ROUTLEDGE.
- RADULESCU, R. (2013).
RETIRADO EM ABRIL 3, 2005, DE MOVIES IN COLOR:
<http://moviesincolor.com/>
- RENNETT, M. (2012).
The Color of Authorship: Almodóvar's Labyrinth of Red.
IN M. MATZ, & C. SALMON, *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema* (pp. 67-93).
LEWISTON: EDWIN MELLEN PRESS.
- REYNOLDS, J. (N.D.).
Maurice Merleau-Ponty (1908–1961).
RETIRADO EM SETEMBRO 15, 2015,
DE INTERNET ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY:
<http://www.iep.utm.edu/>
- RIBEIRO, M. (2013).
Assista Viagem à Lua (1902) em cores.
RETIRADO EM OUTUBRO 1, 2016, DE INCINERRANTE:
<http://www.incinerrante.com/>
- RICHES, N. (2015).
Coke smashes sales forecast with coloured cans.
RETIRADO EM SETEMBRO 15, 2015, DE ADNEWS:
<http://www.adnews.com.au/>
- RIVERO, T. M. (1996).
El Color: Historia, Teoría y Aplicaciones.
BARCELONA: EDITORIAL ARIEL.
- BBC, HORIZON, ROBINSON, S. (PRODUCERS),
& ROBINSON, S. (DIRECTOR). (2011).
Do You See What I See? [Motion Picture].
- ROSE, G. (2001).
Visual Methodologies - An Introduction To The Interpretation Of Visual Materials.
LONDRES: SAGE PUBLICATIONS.
- ROSENTHAL, O. (2014).
Jessica Helfand talks Blue.
RETIRADO EM SETEMBRO 12, 2015, DE THE YALE HERALD:
<http://yaleherald.com/>
- SANDERSON, J. D. (2013).
Art Direction in Los abrazos rotos.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 471-494).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- SARRIS, A. (2004).
Notes on The Auteur Theory.
IN L. BRAUDY, & M. COHEN,
Film Theory and Criticism: Introductory Readings (pp. 561-564).
OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- SMITH, P. J. (2013).
A Companion to Pedro Almodóvar.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar (pp. 21-38).
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.
- SOTINEL, T. (2010).
Masters of Cinema: Pedro Almodóvar.
PARIS: CAHIERS DU CINEMA.
- STRAUSS, F. (2001).
Conversaciones con Pedro Almodóvar.
MADRID: EDICIONES AKAL.
- TUDOR, A. (1985).
Teorias do Cinema.
LISBOA: EDIÇÕES 70.
- TUFTE, E. R. (1998).
Envisioning Information.
CHESHIRE: GRAPHICS PRESS.
- VREELAND, V. (2015).
Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson. ELON: ELON JOURNAL OF UNDERGRADUATE RESEARCH IN COMMUNICATIONS.
- WILLIS, A. (2012).
RETIRADO EM ABRIL 7, 2015, DE SPOTMAPS:
<http://www.spotmaps.jit.su/>
- ZURIAN, F. A. (2013).
Creative Beginnings in Almodóvar's Work.
IN M. D'LUGO, & K. M. VERNON,
A Companion to Pedro Almodóvar.
OXFORD: BLACKWELL PUBLISHING.

FILMOGRAFIA

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1989).
¡Átame! [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1983).
Entre Tinieblas [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2002).
Hable Con Ella [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1993).
Kika [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1995).
La Flor De Mi Secreto [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1987).
La Ley Del Deseo [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2004).
La Mala Educación [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1992).
Laberinto De Pasiones [Motion Picture].

Almodóvar, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2009).
Los Abrazos Rotos [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2013).
Los Amantes Pasajeros [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1988).
Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1984).
¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto? [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1980).
Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1991).
Tacones Lejanos [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1999).
Todo Sobre Mi Madre [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P. (ESCRITOR), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2006).
Volver [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P., FERRERO, J. (ESCRITORES), & ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1986).
Matador [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P., GUERRICAECHEVARRÍA, J. (ESCRITORES),
& ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (1997).
Carne Trémula [Motion Picture].

ALMODÓVAR, P., ALMODÓVAR, A., JONQUET, T. (ESCRITORES),
& ALMODÓVAR, P. (REALIZADOR). (2011).
La Piel Que Habito [Motion Picture].

ÍNDICE DE FIGURAS

FIG. 1 As cores do espectro visível.

RETIRADO EM 03 DE AGOSTO, 2016 DE <https://color.adobe.com/>

FIG. 2 Diagrama: a cor na filmografia de Pedro Almodóvar através do design de comunicação.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES

FIG. 3 Floresta.

RETIRADO EM 03 DE AGOSTO, 2016 DE <https://forests.gujarat.gov.in/>

FIG. 4 A experiência de Newton.

RETIRADO EM 03 DE AGOSTO, 2016 DE <http://vignette3.wikia.nocookie.net/>

FIG. 5 Esquema do olho humano.

ESQUEMA DE HELENA SOARES, A PARTIR DE (FEISNER E REED, 2014)

FIG. 6/7 Frames de *Do you see what i see?*

SCREENSHOT DE *DO YOU SEE WHAT I SEE?* (ROBINSON, 2011).

FIG. 8 Esquema do olho/cérebro a processar a cor amarela.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES, A PARTIR DE (FEISNER E REED, 2014)

FIG. 9 Síntese aditiva da cor — RGB.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES

FIG. 10 Síntese subtrativa da cor — CMYK.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES

FIG. 11 Círculo cromático tradicional.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES

FIG. 12 Esquemas cromáticos: complementar, análogo e triádico.

DIAGRAMAS DE HELENA SOARES

FIG. 13/16 Matiz, luminosidade, saturação e temperatura.

DIAGRAMAS DE HELENA SOARES

FIG. 17 O círculo cromático de Goethe, 1810.

RETIRADO EM 05 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.colorsystm.com/>

FIG. 18/22 Diagramas representativos das experiências desenvolvidas em *Interaction of Color*, de Josef Albers (1963).

DIAGRAMAS DE HELENA SOARES

FIG. 23 *Cyanometer*, Horace-Bénédict de Saussure e Alexander von Humboldt, 1789.

RETIRADO EM 05 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.thisiscolossal.com/>

FIG. 24 Testes de identificação cromática realizados com a tribo Himba, da Namíbia.

A.D., IN *DO YOU SEE WHAT I SEE?* (ROBINSON, 2011)

FIG. 25 Acordes cromáticos de efeitos opostos.

DIAGRAMA DE HELENA SOARES, A PARTIR DE (HELLER, 2014)

FIG. 26 *Colours in Culture*, David McCandless e *Always With Honor*, 2009.

RETIRADO EM 06 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.informationis-beautiful.net/>

FIG. 27/30 *Floresta Gráfica*, Andrew Howard, 2008.

RETIRADO EM 06 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.studioandrew-howard.com>

FIG. 31/40 Logótipos de várias marcas.

RETIRADO EM 06 DE AGOSTO, 2016 DE <http://logok.org/>

FIG. 41 *Color Your Summer*, Coca-Cola, 2014.

RETIRADO EM 06 DE AGOSTO, 2016 DE <https://www.coca-cola.com.au/>

FIG. 42 Frame de *Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE <https://karstenkares.wordpress.com/>

FIG. 43 Frame de *Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.robertmills.me/>

FIG. 44 Frame de *A Branca de Neve e os Sete Anões*, Disney, 1937.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE www.ohmy.disney.com/

FIG. 45 Frame de *Cinderela*, Disney, 1959.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE www.ohmy.disney.com/

FIG. 46 Frame de *A Bela Adormecida*, Disney, 1959.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE <http://disney.wikia.com/>

FIG. 47 Frame de *Os 101 Dálmatas*, Disney, 1961.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.cinechronicle.com/>

FIG. 48 Frame de *A Pequena Sereia*, Disney, 1989.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE <http://disney.wikia.com/>

FIG. 49 Frame de *O Rei Leão*, Disney, 1994.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE www.ohmy.disney.com/

FIG. 50 Frame de *Hércules*, Disney, 1997.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE www.ohmy.disney.com/

FIG. 51 Frame de *A Princesa e o Sapo*, Disney, 2009.

RETIRADO EM 07 DE AGOSTO, 2016 DE www.ohmy.disney.com/

FIG. 52/59 Alguns frames retirados do vídeo *Color Reel – The House on Pine Street*, desenvolvido por Grade, 2014.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <https://vimeo.com/>

FIG. 60 Frame do filme *Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.incinerrante.com/>

FIG. 61 Frame do filme *Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <https://lightsmellsloud.wordpress.com/>

FIG. 62 *Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.moma.org/>

FIG. 63 Cartaz do filme *La Cucaracha*, Lloyd Corrigan, 1934.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <http://alchetron.com/>

FIG. 64 Frame de *The Wizard of Oz*, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, King Vidor, George Cukor, Norman Taurog, 1939.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.zekefilm.org/>

FIG. 65 Frame de *Jaws*, Steven Spielberg, 1975.

RETIRADO EM 08 DE AGOSTO, 2016 DE <https://library.creativecow.net/>

FIG. 66 Excerto de *Understanding Comics: The Invisible Art*, de Scott McCloud, 1993.

RETIRADO EM 09 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.robertmills.me/>

FIG. 67 Frame de *A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1985.

RETIRADO EM 09 DE AGOSTO, 2016 DE <http://foreign.movies.com.pk/>

FIG. 68 Frame de *The Ring*, Gore Verbinski, 2002.

RETIRADO EM 09 DE AGOSTO, 2016 DE <http://cdn.bloody-disgusting.com/>

FIG. 69 Frame de *The Exorcist*, William Friedkin, 1974.

RETIRADO EM 09 DE AGOSTO, 2016 DE <http://az795576.vo.msecnd.net/>

FIG. 70 Frame de *The oad*, John Hillcoat, 2010.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.unmedia24.net/>

FIG. 71 Frame de *Terminator: The Salvation*, McG, 2009.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <https://jmstevenson.files.wordpress.com/>

FIG. 72 Frame de *The Book of Eli*, Albert & Allen Hughes, 2010.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <https://ryanivesyr3.files.wordpress.com/>

FIG. 73 Frame de *Catch me if you can*, Steven Spielberg, 2002.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <http://hero-live.s3.amazonaws.com>

FIG. 74 Frame de *Catch me if you can*, Steven Spielberg, 2002.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <http://doblu.com/>

FIG. 75 Frame original do filme *Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998.

RETIRADO EM 10 DE AGOSTO, 2016 DE <http://images-cdn.moviepilot.com/>

FIG. 76 Simulação de alteração cromática, a preto e branco, do frame original de *Saving Private Ryan* (fig. 75).

SIMULAÇÃO DE HELENA SOARES

FIG. 77 Simulação de alteração cromática, por saturação, do frame original de *Saving Private Ryan* (fig. 75).

SIMULAÇÃO DE HELENA SOARES

FIG. 78 Frame de *Minority Report*, Steven Spielberg, 2002.

RETIRADO EM 11 DE AGOSTO, 2016 DE <https://s3.amazonaws.com/>

FIG. 79 Frame de *Minority Repor*, Steven Spielberg, 2002.

RETIRADO EM 11 DE AGOSTO, 2016 DE <https://projectedperspectives.files.wordpress.com/>

FIG. 80 Frame de *Minority Report*, Steven Spielberg, 2002.

RETIRADO EM 11 DE AGOSTO, 2016 DE <https://picinmotion.files.wordpress.com/>

FIG. 81 Frame do filme *The Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993.

RETIRADO EM 11 DE AGOSTO, 2016 DE <http://movieboozier.com/>

FIG. 82 Frame de *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

RETIRADO EM 11 DE AGOSTO, 2016 DE <https://threedeadlysins.files.wordpress.com/>

FIG. 83 Frame de *Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.kino.de/>

FIG. 84 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <http://lewiswire.com/>

FIG. 85 Frame de *Hotel Chevalier*, Wes Anderson, 2007.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <https://i-d-images.vice.com/>

FIG. 86 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <https://popcorngeneration.files.wordpress.com/>

FIG. 87 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <http://www.propermag.com/>

FIG. 88 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <http://media.filmz.ru/>

FIG. 89 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <https://themoviemylife.files.wordpress.com/>

FIG. 90 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 DE <http://ilarge.lisimg.com/>

FIG. 91 Frame de *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.

RETIRADO EM 12 DE AGOSTO, 2016 <https://auteurhauteur.files.wordpress.com/>

FIG. 92 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

SCREENSHOT DE *TODO SOBRE MI MADRE* (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 93 Frame de *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, Pedro Almodóvar, 1984.

SCREENSHOT DE *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?* (ALMODÓVAR, 1984).

FIG. 94 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.

SCREENSHOT DE *VOLVER* (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 95 Frame de *Abrazos Rotos*, Almodóvar, 2009.

SCREENSHOT DE *ABRAZOS ROTOS* (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 96 Frame de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.

SCREENSHOT DE *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS* (ALMODÓVAR, 1988).

FIG. 97 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.

SCREENSHOT DE *HABLE CON ELLA* (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 98 Frame de *¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990.

SCREENSHOT DE *¡ÁTAME!* (ALMODÓVAR, 1990).

FIG. 99 Frame de *Carne Trémula*, Pedro Almodóvar, 1997.

SCREENSHOT DE *CARNE TRÉMULA* (ALMODÓVAR, 1997).

FIG. 100 Frame de *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.

SCREENSHOT DE *LA MALA EDUCACIÓN* (ALMODÓVAR, 2004).

FIG. 101 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.

SCREENSHOT DE *VOLVER* (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 102 Frame de *La Piel Que Habito*, Pedro Almodóvar, 2011.

SCREENSHOT DE *LA PIEL QUE HABITO* (ALMODÓVAR, 2011).

FIG. 103 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

SCREENSHOT DE *TODO SOBRE MI MADRE* (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 104 *Pedro Almodóvar*, por Nigel Parry, 1994.

RETIRADO EM 14 DE AGOSTO DE <https://assets.paddle8.com/>

FIG. 105 Alegoria da República.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 106 *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.

RETIRADO EM 14 DE AGOSTO DE <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>

FIG. 107 *Aidez L'Espagne*, cartaz de Juan Miró.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 108/109 Cartazes de propaganda republicana.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 110/111 Cartazes de propaganda franquista.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 112 Cartaz de propaganda fascista, Josep Morell, 1939.

RETIRADO EM 14 DE AGOSTO DE <http://1.bp.blogspot.com/>

FIG. 113 Fotografia de época, A.D.

RETIRADO DE PAYNE (2005).

El Franquismo: 1950-1959. Apertura Exterior Y Planes de Estabilización.

FIG. 114 Anúncio, distribuído em La Coruña contra a língua galega.

RETIRADO EM 15 DE AGOSTO DE <https://fundaciongaspartorrente.files.wordpress.com/>

FIG. 115 Ilustração de Carlos Sáenz de Tejada, 1940.

RETIRADO EM 15 DE AGOSTO DE <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>

FIG. 116 Ilustração de Carlos Sáenz de Tejada, 1940.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 117 Cartaz *España Orientadora Espiritual del Mundo*.

RETIRADO EM 15 DE AGOSTO DE <https://pbs.twimg.com/>

FIG. 118 Ilustração de um livro escolar durante o Regime Franquista.

RETIRADO DE PAYNE (2005).

El Franquismo: 1950-1959. Apertura Exterior Y Planes de Estabilización.

FIG. 119 Cartaz *Franco mantiene la paz de España*, 1944.

RETIRADO EM 15 DE AGOSTO DE <https://cl.staticflickr.com/>

FIG. 120 Cartaz *Arriba España*.

RETIRADO EM 16 DE AGOSTO DE <http://www.miracubi.it/>

FIG. 121 Cartaz *Iberia*, Juan Reus, 1960.

RETIRADO EM 16 DE AGOSTO DE <https://www.iberia.com>

FIG. 122 Cartaz *Air France*, Jean Vernier, década de 60.

RETIRADO EM 16 DE AGOSTO DE <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>

FIG. 123 Fotograma dos estúdios ECESA.

RETIRADO DE ANDRÉS & CUÉLLAR (2009).

Guerra Civil Española.

FIG. 124 Cartaz de *Raza*, José Luís Sáenz de Heredia, 1941.

RETIRADO EM 16 DE AGOSTO DE <http://www.newmoviesondvd.co.uk/>

FIG. 125 Pormenor do mapa político de Espanha.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 126 *Víbora*.

RETIRADO EM 17 DE AGOSTO DE <http://static.comicvine.com/>

FIG. 127 *Star*.

RETIRADO EM 17 DE AGOSTO DE <http://4.bp.blogspot.com/>

FIG. 128 *Madriz*.

RETIRADO EM 17 DE AGOSTO DE <http://weblogs.clarin.com/>

FIG. 129 *Suck it to me*, Almodóvar & McNamara, 1982.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 130 *Fuego en las entrañas*, Pedro Almodóvar & Mariscal, 1981.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 131 Cartaz *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón*,

Ceesepe, 1980.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 132 Cartaz *Labirinto de Pasiones*, Iván Zulueta, 1982.

RETIRADO DE SOTINEL (2010).

Masters of Cinema: Pedro Almodóvar.

FIG. 133 Cartaz *Entre Tinieblas*, Iván Zulueta, 1983.

RETIRADO EM 18 DE AGOSTO DE <https://cinemarama.files.wordpress.com/>

FIG. 134 Cartaz *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*,

Iván Zulueta, 1984.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 135 Cartaz *Matador*, Carlos Berlanga, 1986.

RETIRADO EM 18 DE AGOSTO DE <http://4.bp.blogspot.com/>

FIG. 136 Logótipo *El Deseo*, Juan Gatti.

RETIRADO EM 18 DE AGOSTO DE <http://www.eldeseo.es/>

FIG. 137 Cartaz *La Ley Del Deseo*, Ceesepe, 1987.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 138 Cartaz *Mujeres al Borde De Un Ataque de Nervios*, Juan Gatti, 1988.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 139 Cartaz *¡Átame!*, Juan Gatti, 1990.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 140 Cartaz *Kika*, Juan Gatti, 1993.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 141 Cartaz *Tacones Lejanos*, Juan Gatti, 1991.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 142 Cartaz *La Flor De Mi Secreto*, Juan Gatti, 1995.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 143 Cartaz *Carne Trémula*, Juan Gatti, 1997.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 144 Cartaz *Todo Sobre Mi Madre*, Óscar Mariné, 1999.

RETIRADO EM 19 DE AGOSTO DE <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>

FIG. 145 Cartaz *Hable Con Ella*, Juan Gatti, 2001.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 146 Cartaz *La Mala Educación*, Juan Gatti, 2004.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 147 Cartaz *Volver*, Juan Gatti, 2006.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 148 Cartaz *Los Abrazos Rotos*, Juan Gatti, 2009.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 149 Cartaz *La Piel Que Habito*, Juan Gatti, 2011.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 150 Cartaz *Los Amantes Pasajeros*, Juan Gatti, 2013.

RETIRADO EM 19 DE AGOSTO DE <http://pics.filmaffinity.com/>

FIG. 151 *Pedro Almodóvar*, por Jorge Aparício, para o lançamento do filme *Matador*, 1986.

RETIRADO DE SOTINEL (2010).

Masters of Cinema: Pedro Almodóvar.

FIG. 152 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.

SCREENSHOT DE *HABLE CON ELLA* (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 153 Frame de *La Flor De Mi Secreto*, Pedro Almodóvar, 1995.

SCREENSHOT DE *LA FLOR DE MI SECRETO* (ALMODÓVAR, 1995).

FIG. 154 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.

SCREENSHOT DE *VOLVER* (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 155 Frame de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.

SCREENSHOT DE *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS*

(ALMODÓVAR, 1988).

FIG. 156 Frame de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.

SCREENSHOT DE *LOS ABRAZOS ROTOS* (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 157 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

SCREENSHOT DE *TODO SOBRE MI MADRE* (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 158 Frame de *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.

SCREENSHOT DE *LA MALA EDUCACIÓN* (ALMODÓVAR, 2004).

FIG. 159 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

SCREENSHOT DE *TODO SOBRE MI MADRE* (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 160 Frame de *Tacones Lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991.

SCREENSHOT DE *TACONES LEJANOS* (ALMODÓVAR, 1991).

FIG. 161 Frame de *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.

SCREENSHOT DE *LA MALA EDUCACIÓN* (ALMODÓVAR, 2004).

FIG. 162 Frame de *La Ley Del Deseo*, Pedro Almodóvar, 1987.
SCREENSHOT DE LA LEY DEL DESEO (ALMODÓVAR, 1987).

FIG. 163 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 164 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.
SCREENSHOT DE HABLE CON ELLA (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 165 Frame de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.
SCREENSHOT DE LOS ABRAZOS ROTOS (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 166 Frame de *Carne Trémula*, Pedro Almodóvar, 1997.
SCREENSHOT DE CARNE TRÉMULA (ALMODÓVAR, 1997).

FIG. 167 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 168 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 169 Frame de *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón*, Pedro Almodóvar, 1980.
SCREENSHOT DE PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (ALMODÓVAR, 1980).

FIG. 170 Frame de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.
SCREENSHOT DE LOS ABRAZOS ROTOS (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 171 Colagem para *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.
RETIRADO DE STRAUSS (2001).
Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 172 Frame de *Los Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.
SCREENSHOT DE KIKA (ALMODÓVAR, 1993).

FIG. 173 Frame de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.
SCREENSHOT DE MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (ALMODÓVAR, 1988).

FIG. 174 Frame de *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.
SCREENSHOT DE KIKA (ALMODÓVAR, 1993).

FIG. 175 Frame de *Tacones Lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991.
SCREENSHOT DE TACONES LEJANOS (ALMODÓVAR, 1991).

FIG. 176 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 177 Frame de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.
SCREENSHOT DE LOS ABRAZOS ROTOS (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 178 *Pedro Almodóvar, por Juan Gatti*, para o lançamento do filme *Los Abrazos Rotos*, 2009.
RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 179 Elemento gráfico do filme *Los Abrazos Rotos*, 2009.
RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).
Juan Gatti: Photographics.

FIG. 180 Colagem para *¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990.
RETIRADO DE STRAUSS (2001).
Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 181 Frame de *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.
SCREENSHOT DE KIKA (ALMODÓVAR, 1993).

FIG. 182 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 183 Frame de *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón*, Pedro Almodóvar, 1980.
SCREENSHOT DE PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (ALMODÓVAR, 1980).

FIG. 184 Frame de *Laberinto De Pasiones*, Pedro Almodóvar, 1982.
SCREENSHOT DE LABERINTO DE PASIONES (ALMODÓVAR, 1982).

FIG. 185 Frame de *Entre Tinieblas*, Pedro Almodóvar, 1983.
SCREENSHOT DE ENTRE TINIEBLAS (ALMODÓVAR, 1983).

FIG. 186 Frame de *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, Pedro Almodóvar, 1984.
SCREENSHOT DE ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO? (ALMODÓVAR, 1984).

FIG. 187 Frame de *Matador*, Pedro Almodóvar, 1986.
SCREENSHOT DE MATADOR (ALMODÓVAR, 1986).

FIG. 188 Frame de *La Ley Del Deseo*, Pedro Almodóvar, 1987.
SCREENSHOT DE LA LEY DEL DESEO (ALMODÓVAR, 1987).

FIG. 189 Frame de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.
SCREENSHOT DE MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (ALMODÓVAR, 1988).

FIG. 190 Frame de *¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990.
SCREENSHOT DE ¡ÁTAME! (ALMODÓVAR, 1990).

FIG. 191 Frame de *Tacones Lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991.
SCREENSHOT DE TACONES LEJANOS (ALMODÓVAR, 1991).

FIG. 192 Frame de *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.
SCREENSHOT DE KIKA (ALMODÓVAR, 1993).

FIG. 193 Frame de *La Flor De Mi Secreto*, Pedro Almodóvar, 1995.
SCREENSHOT DE LA FLOR DE MI SECRETO (ALMODÓVAR, 1995).

FIG. 194 Frame de *Carne Trémula*, Pedro Almodóvar, 1997.
SCREENSHOT DE CARNE TRÉMULA (ALMODÓVAR, 1997).

FIG. 195 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 196 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.
SCREENSHOT DE HABLE CON ELLA (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 197 Frame de *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.
SCREENSHOT DE LA MALA EDUCACIÓN (ALMODÓVAR, 2004).

FIG. 198 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 199 Frame de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.
SCREENSHOT DE LOS ABRAZOS ROTOS (ALMODÓVAR, 2009).

FIG. 200 Frame de *La Piel Que Habito*, Pedro Almodóvar, 2011.
SCREENSHOT DE LA PIEL QUE HABITO (ALMODÓVAR, 2011).

FIG. 201 Frame de *Los Amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, 2013.
SCREENSHOT DE LOS AMANTES PASAJEROS (ALMODÓVAR, 2013).

FIG. 202 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.
SCREENSHOT DE HABLE CON ELLA (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 203 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 204 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 205 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 206 Frame de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.
SCREENSHOT DE VOLVER (ALMODÓVAR, 2006).

FIG. 207 Frame de *La Piel Que Habito*, Pedro Almodóvar, 2011.
SCREENSHOT DE LA PIEL QUE HABITO (ALMODÓVAR, 2011).

FIG. 208/211 Frame de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.
SCREENSHOT DE HABLE CON ELLA (ALMODÓVAR, 2001).

FIG. 212/219 Frame de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
SCREENSHOT DE TODO SOBRE MI MADRE (ALMODÓVAR, 1999).

FIG. 220/223 *Wes Anderson Palettes*.
RETIRADO EM 5 DE ABRIL DE <http://wesandersonpalettes.tumblr.com/>

FIG. 224/229 *Movies in Color*.
RETIRADO EM 6 DE ABRIL DE <http://moviesincolor.com/>

FIG. 230/235 *Red: A Kubrick Supercut*.
RETIRADO EM 6 DE ABRIL DE <https://vimeo.com/>

FIG. 236/241 *Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut*.
RETIRADO EM 7 DE ABRIL DE <https://vimeo.com/120325993>

FIG. 242/247 *ROYGBIV: A Pixar Supercut*.
RETIRADO EM 7 DE ABRIL DE <https://vimeo.com/105089367>

FIG. 248 *Pormenor de Cinema Redux*, Brendan Dawes, 2004.
RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://brendandawes.com/>

FIG. 249 *Movie Barcode: 2001: Uma Odisseia no Espaço*, Stanley Kubrick, 1968.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 250 *Movie Barcode: Matrix*, Irmãos Wachowski, 1999.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 251 *Movie Barcode: Titanic*, James Cameron, 1997.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 252 *Movie Barcode: O Rei Leão*, Disney, 1994.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 253 *Movie Barcode: Amélie*, Jean-Pierre Jeunet, 2001.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 254 Simulação do processo a que são submetidas as imagens em *Movie Barcode*.

SIMULAÇÃO HELENA SOARES

FIG. 255 *Movie Barcode: Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

RETIRADO EM 25 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 256 *Cinema Redux: Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

RETIRADO EM 25 DE AGOSTO DE <http://brendandawes.com/>

FIG. 257 *Spotmaps: Wall-E*, Pixar, 2008.

RETIRADO EM 25 DE AGOSTO DE <http://www.spotmaps.jit.su/>

FIG. 258 *Movie Barcode: Die Hard*, John McTiernan, 1988.

RETIRADO EM 25 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 259 *Spotmaps: Die Hard*, John McTiernan, 1988.

RETIRADO EM 27 DE AGOSTO DE <http://www.spotmaps.jit.su/>

FIG. 260 Teste desenvolvido a partir de um frame de *Todo Sobre Mi Madre*: imagem real e cor predominante correspondente.

HELENA SOARES

FIG. 261/263 Exemplo das três formas de visualização permitidas em *The Colors of Motion*, correspondentes ao filme *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976.

RETIRADO EM 29 DE AGOSTO DE <http://thecolorsofmotion.com/>

FIG. 264 *Film as Form (Stanley Kubrick's Colour Space)*, Peter Maloney, 2008.

RETIRADO DE (MALONEY, 2008)

FIG. 265 *What Makes a Good Visualization*, David McCandless, 2014.

RETIRADO EM 29 DE AGOSTO DE <http://www.informationisbeautiful.net/>

FIG. 266/269 Experiências realizadas no *Photoshop* para a leitura cromática das imagens.

HELENA SOARES

FIG. 270 Exemplo de como *Color Thief* atua sobre a imagem.

SCREENSHOT DE <http://lokeshdhakar.com/projects/color-thief/>

FIG. 271 *Revealing the importance of colour in Almodóvar's films through graphic design*.

HELENA SOARES

FIG. 272/273 *Screenshots* ilustrativos da organização dos frames depois de extraídos dos filmes.

HELENA SOARES

FIG. 274 Diagrama ilustrativo da quantidade de informação (sobreposição das 19 pastas em que organizámos os frames)

HELENA SOARES

FIG. 275/276 Mapeamentos de *Todo Sobre Mi Madre* com as duas primeiras versões do programa.

HELENA SOARES

FIG. 277/278 Mapeamentos de *Todo Sobre Mi Madre* (versão pixelizada), com as duas primeiras versões do programa.

HELENA SOARES

FIG. 279/280 Exemplo de erros de leitura obtidos com as primeiras versões do programa.

HELENA SOARES

FIG. 281/282 Exemplos de dois frames com as suas respetivas “cor média” (ao centro) e “cor predominante” (à direita).

HELENA SOARES

FIG. 283/284 *Screenshot* de parte da lista dos códigos RGB dos frames de *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 285/286 *Screenshot* de duas tabelas *Excel* com os códigos RGB obtidos através do primeiro script e de *Color Thief*.

HELENA SOARES

FIG. 287/290 Exemplos das cores predominantes obtidas com o primeiro script e *Color Thief*.

HELENA SOARES

FIG. 291 Mapeamento I: *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 292/293 Frames de *Todo Sobre Mi Madre* e cores predominantes correspondentes.

HELENA SOARES

FIG. 294 Frame de *Todo Sobre Mi Madre* e cor predominante correspondente.

HELENA SOARES

FIG. 295 Frames de uma sequência do filme *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 296 Tradução da figura 295 para as suas cores predominantes.

HELENA SOARES

FIG. 297 Excerto da linha do mapeamento I de *Todo Sobre Mi Madre*, correspondente à sequência representada nas figuras 295/296

FIG. 298 Cores análogas do vermelho.

SCREENSHOT DE <https://color.adobe.com/pt/>

FIG. 299 Variação do vermelho em luminosidade.

SCREENSHOT DE <https://color.adobe.com/pt/>

FIG. 300/301 Frame de *Todo Sobre Mi Madre* e cor predominante respetiva.

HELENA SOARES

FIG. 302 Ilustração vectorial do vestuário utilizado pelas personagens ao longo de *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 303 Mapeamento do filme através das cores predominantes de cada frame, organizadas cronologicamente em linhas verticais.

HELENA SOARES

FIG. 304 *Movie Barcode: La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011.

RETIRADO EM 02 DE SETEMBRO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 305 Mapeamento de *La piel que habito* (barcode).

HELENA SOARES

FIG. 306/307 Mapeamento I de *Todo Sobre Mi Madre*: comparação entre o que organiza as cores em linhas compostas por 60 quadrados e o que organiza a mesma informação em linhas de cor.

HELENA SOARES

FIG. 308 Mapeamento de *Todo Sobre Mi Madre* com alguns momentos da narrativa sinalizados.

HELENA SOARES

FIG. 309/310 Mapeamento de *Todo Sobre Mi Madre* e de *La Piel Que Habito*.

HELENA SOARES

FIG. 311/312 Comparação entre o primeiro mapeamento e o resultado obtido com o algoritmo CIEDE 2000.

HELENA SOARES

FIG. 313/314 Comparação entre o primeiro mapeamento e o resultado obtido com o algoritmo CMC l:c.

HELENA SOARES

FIG. 315/316 Mapeamento obtido com CIEDE;

Mapeamento obtido com CMC l:c.

HELENA SOARES

FIG. 317/318 Exemplos de imagens de *Todo Sobre Mi Madre* em que foi utilizada a regra dos terços para a sua composição.

HELENA SOARES

FIG. 319/328 Frames de *Todo Sobre Mi Madre* submetidos ao Mapeamento II: regra dos terços.

HELENA SOARES

FIG. 329 Diagrama ilustrativo do processo a que cada imagem é submetida para o Mapeamento II: regra dos terços.

HELENA SOARES

FIG. 330/338 Os 9 mapas de *Todo Sobre Mi Madre*, resultantes do Mapeamento II: regra dos terços.

FIG. 339 Diagrama da divisão a que os frames são submetidos no Mapeamento II: regra dos terços, e denominação das secções.

HELENA SOARES

FIG. 340 *Frame de Todo Sobre Mi Madre e respetivo mapeamento segundo a regra dos terços.*

HELENA SOARES

FIG. 341/343 Frames extraídos dos créditos finais do filme, e respetivas cores obtidas pela regra dos terços.

HELENA SOARES

FIG. 344 Frame extraído da cena correspondente ao momento que se destaca no mapa 3, através da presença do vermelho saturado.

HELENA SOARES

FIG. 345/346 Frames extraídos das duas cenas que se destacam nos mapas 7 e 9, através do amarelo.

HELENA SOARES

FIG. 347/355 OS 9 mapas de *Todo Sobre Mi Madre*, resultantes do Mapeamento II: regra dos terços, acompanhados pelas paletas cromáticas proporcionais.

SCREENSHOTS RETIRADOS DE <http://labs.tineye.com/color/>

FIG. 356 Gráfico representativo da percentagem de vermelho existente nos 9 mapeamentos de *Todo sobre mi madre*, segundo a aplicação *TinEye Labs*.

HELENA SOARES

FIG. 357 Gráfico representativo da percentagem de castanhos e ocre existentes nos 9 mapeamentos de *Todo sobre mi madre*, segundo a aplicação *TinEye Labs*.

HELENA SOARES

FIG. 358 Diagrama ilustrativo da divisão a que submetemos os frames neste exercício: três secções idênticas, verticais.

HELENA SOARES

FIG. 359/362 Frames de *Todo Sobre Mi Madre*, acompanhados pela respetiva leitura cromática.

HELENA SOARES

FIG. 363/366 Frames de *Todo Sobre Mi Madre*, acompanhados pela respetiva leitura cromática.

HELENA SOARES

FIG. 367/370 Frames de *Todo Sobre Mi Madre*, acompanhados pela respetiva leitura cromática.

HELENA SOARES

FIG. 371/374 Frames de *Todo Sobre Mi Madre*, acompanhados pela respetiva leitura cromática.

HELENA SOARES

FIG. 375/377 Os três mapas de *Todo Sobre Mi Madre* obtidos através do exercício *Mapeamento III: frames tripartidos verticalmente*.

HELENA SOARES

FIG. 378 Diagrama ilustrativo da divisão a que submetemos os frames neste exercício: três secções idênticas, horizontais.

HELENA SOARES

FIG. 379/383 Exemplos de frames de *Todo Sobre Mi Madre* tripartidos horizontalmente, e respetiva leitura cromática.

HELENA SOARES

FIG. 384/386 Os três mapas de *Todo Sobre Mi Madre* obtidos através do exercício *Mapeamento IV: frames tripartidos horizontalmente: área superior (1), área central (2) e área inferior (3)*.

FIG. 387 Gráfico representativo da percentagem de vermelho existente nas 3 secções horizontais de *Todo Sobre Mi Madre*, segundo a aplicação *TinEye Labs*.

HELENA SOARES

FIG. 388/395 Exemplos de frames de *TSM* submetidos aos quatro tipos de leitura cromática desenvolvidos.

HELENA SOARES

FIG. 396 Cartaz *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón*, Ceesepe, 1980.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 397 Mapeamento I: *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas del Montón*, Pedro Almodóvar, 1980.

HELENA SOARES

FIG. 398/416 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1980.

HELENA SOARES

FIG. 417 Cartaz *Labirinto de Pasiones*, Iván Zulueta, 1982.

RETIRADO DE SOTINEL (2010).

Masters of Cinema: Pedro Almodóvar.

FIG. 418 Mapeamento I: *Laberinto de pasiones*, Pedro Almodóvar, 1982.

HELENA SOARES

FIG. 419/437 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Laberinto de Pasiones*, Pedro Almodóvar, 1982.

HELENA SOARES

FIG. 438 Cartaz *Entre Tinieblas*, Iván Zulueta, 1983.

RETIRADO EM 18 DE AGOSTO DE <https://cinemarama.files.wordpress.com/>

FIG. 439 Mapeamento I: *Entre tinieblas*, Pedro Almodóvar, 1983.

HELENA SOARES

FIG. 440/458 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Entre Tinieblas*, Pedro Almodóvar, 1983.

HELENA SOARES

FIG. 459 Cartaz *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, Iván Zulueta, 1984.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 460 Mapeamento I: *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, Pedro Almodóvar, 1984.

HELENA SOARES

FIG. 461/479 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, Pedro Almodóvar, 1984.

FIG. 480 Cartaz *Matador*, Carlos Berlanga, 1986.

RETIRADO EM 18 DE AGOSTO DE <http://4.bp.blogspot.com/>

FIG. 481 Mapeamento I: *Matador*, Pedro Almodóvar, 1986.

HELENA SOARES

FIG. 482/500 O conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Matador*, Pedro Almodóvar, 1986.

HELENA SOARES

FIG. 501 Cartaz *La Ley Del Deseo*, Ceesepe, 1987.

RETIRADO DE STRAUSS (2001).

Conversaciones con Pedro Almodóvar.

FIG. 502 Mapeamento I: *La ley del deseo*, Pedro Almodóvar, 1987.

HELENA SOARES

FIG. 503/521 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *La Ley Del Deseo*, Pedro Almodóvar, 1987.

HELENA SOARES

FIG. 522 Cartaz *Mujeres al Borde De Un Ataque de Nervios*, Juan Gatti, 1988.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 523 Mapeamento I: *Mujeres al Borde De Un Ataque de Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.

HELENA SOARES

FIG. 524/542 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Mujeres al Borde De Un Ataque de Nervios*, Pedro Almodóvar, 1988.

HELENA SOARES

FIG. 543 Cartaz *¡Átame!*, Juan Gatti, 1990.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 544 Mapeamento I: *¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990.

HELENA SOARES

FIG. 545/563 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990.

HELENA SOARES

FIG. 564 Cartaz *Tacones Lejanos*, Juan Gatti, 1991.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 565 Mapeamento I: *Tacones Lejanos*, Pedro Almodóvar, 1993.

HELENA SOARES

FIG. 566/584 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Tacones Lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991.

HELENA SOARES

FIG. 585 Cartaz *Kika*, Juan Gatti, 1993.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 586 Mapeamento I: *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.

HELENA SOARES

FIG. 587/605 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Kika*, Pedro Almodóvar, 1993.

HELENA SOARES

FIG. 606 Cartaz *La Flor De Mi Secreto*, Juan Gatti, 1995.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 607 Mapeamento I: *La Flor De Mi Secreto*, Pedro Almodóvar, 1995.

HELENA SOARES

FIG. 608/626 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *La Flor De Mi Secreto*, Pedro Almodóvar, 1995.

HELENA SOARES

FIG. 627 Cartaz *Carne Trémula*, Juan Gatti, 1997.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 628 Mapeamento I: *Carne Trémula*, Pedro Almodóvar, 1997.

HELENA SOARES

FIG. 629/647 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Carne Trémula*, Pedro Almodóvar, 1997.

HELENA SOARES

FIG. 648 Cartaz *Todo Sobre Mi Madre*, Óscar Mariné, 1999.

RETIRADO EM 19 DE AGOSTO DE <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/>

FIG. 649 Mapeamento I: *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

HELENA SOARES

FIG. 650/668 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, 1999.

HELENA SOARES

FIG. 669 Cartaz *Hable Con Ella*, Juan Gatti, 2001.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 670 Mapeamento I: *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.

HELENA SOARES

FIG. 671/689 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Hable Con Ella*, Pedro Almodóvar, 2001.

HELENA SOARES

FIG. 690 Cartaz *La Mala Educación*, Juan Gatti, 2004.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 691 Mapeamento I: *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.

HELENA SOARES

FIG. 692/710 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *La Mala Educación*, Pedro Almodóvar, 2004.

HELENA SOARES

FIG. 711 Cartaz *Volver*, Juan Gatti, 2006.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 712 Mapeamento I: *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.

HELENA SOARES

FIG. 713/731 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006.

HELENA SOARES

FIG. 732 Cartaz *Los Abrazos Rotos*, Juan Gatti, 2009.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 733 Mapeamento I: *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.

HELENA SOARES

FIG. 734/FIG 752 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Los Abrazos Rotos*, Pedro Almodóvar, 2009.

HELENA SOARES

FIG. 753 Cartaz *La Piel Que Habito*, Juan Gatti, 2011.

RETIRADO DE LA FABRICA EDITORIAL (2011).

Juan Gatti: Photographics.

FIG. 754 Mapeamento I: *La Piel Que Habito*, Pedro Almodóvar, 2011.

HELENA SOARES

FIG. 755/773 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *La Piel Que Habito*, Pedro Almodóvar, 2011.

HELENA SOARES

FIG. 774 Cartaz *Los Amantes Pasajeros*, Juan Gatti, 2013.
RETIRADO EM 19 DE AGOSTO DE <http://pics.filmaffinity.com/>

FIG. 775 Mapeamento I: *Los Amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, 2013.

HELENA SOARES

FIG. 776/794 Conjunto de mapeamentos I, II, III e IV de *Los Amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, 2013.

FIG. 795 *Movie Barcode: The Complete Wes Anderson*, 1994-2012.
RETIRADO EM 25 DE AGOSTO DE <http://moviebarcode.tumblr.com/>

FIG. 796/798 Mapeamentos de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1988, *¡Átame!*, 1990 e *La Flor De Mi Secreto*, 1995.

HELENA SOARES

FIG. 799/801 Cores predominantes dos mapeamentos de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1988, *¡Átame!*, 1990 e *La Flor De Mi Secreto*, 1995.

HELENA SOARES

FIG. 802/804 Mapeamentos e respetiva cor predominante de *Carne Trémula*, 1997, *Todo Sobre Mi Madre*, 1999 ou *Volver* 2006.

HELENA SOARES

FIG. 805/807 Mapeamentos e respetiva cor predominante de *Entre tinieblas*, 1983, *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, 1984 ou *Los Amantes Pasajeros*, 2013.

HELENA SOARES

FIG. 808/810 Mapeamentos (por tonalidade) de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, *Carne Trémula* e *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 811/813 Mapeamentos (por tonalidade) de *La Ley Del Deseo*, *Abrazos Rotos* e *La Piel Que Habito*.

HELENA SOARES

FIG. 814 Mapeamento de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1988.

HELENA SOARES

FIG. 815/816 Frames de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1988.

HELENA SOARES

FIG. 817 Excerto do mapeamento de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios* (créditos iniciais).

HELENA SOARES

FIG. 818/835 Frames de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*.

HELENA SOARES

FIG. 836 Mapeamento de *Pepi, Luci, Bom Y Otras Chicas Del Montón*.

HELENA SOARES

FIG. 837 Mapeamento de *Laberinto De Pasiones*.

HELENA SOARES

FIG. 838 Mapeamento de *Entre Tinieblas*.

HELENA SOARES

FIG. 839 Mapeamento de *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*

HELENA SOARES

FIG. 840 Mapeamento de *Matador*.

HELENA SOARES

FIG. 841 Mapeamento de *La Ley Del Deseo*.

HELENA SOARES

FIG. 842 Mapeamento de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*.

HELENA SOARES

FIG. 843 Mapeamento de *¡Átame!*”.

HELENA SOARES

FIG. 844 Mapeamento de *Tacones lejanos*.

HELENA SOARES

FIG. 845 Mapeamento de *Kika*.

HELENA SOARES

FIG. 846 Mapeamento de *La Flor De Mi Secreto*.

HELENA SOARES

FIG. 847 Mapeamento de *Carne Trémula*.

HELENA SOARES

FIG. 848 Excerto do mapeamento de *Carne Trémula* (primeiras 10 linhas).

HELENA SOARES

FIG. 849/851 Frames de *Carne Trémula*

HELENA SOARES

FIG. 852 Mapeamento de *Todo Sobre Mi Madre*.

HELENA SOARES

FIG. 853 Mapeamento de *Hable con ella*.

HELENA SOARES

FIG. 854 Excerto do mapeamento de *Hable Con Ella*.

HELENA SOARES

FIG. 855/866 Frames de *Hable Con Ella*.

HELENA SOARES

FIG. 867 Mapeamento de *La Mala Educación*.

HELENA SOARES

FIG. 868 Mapeamento de *Volver*.

HELENA SOARES

FIG. 869 Mapeamento de *Los Abrazos Rotos*.

HELENA SOARES

FIG. 870 Mapeamento de *La Piel Que Habito*.

HELENA SOARES

FIG. 871/882 Comparação de frames de *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios* e de *Chicas Y Maletas (Los Abrazos Rotos)*.

HELENA SOARES

FIG. 883 Mapeamento de *Los Amantes Pasajeros*.

HELENA SOARES

FIG. 884/889 Frames de *Los Amantes Pasajeros*.

HELENA SOARES

FIG. 890/898 Mapeamentos de *Los Amantes Pasajeros* resultantes do exercício II: regra dos terços.

HELENA SOARES

TIPOGRAFIA

Leitura Two: Dino dos Santos

Akzidenz-Grotesk: Hermann Berthold

PAPEL

Munken Linx 120 gr

IMPRESSÃO

Capa: Serigrafia (ESAD)

Miolo: Digital (Norcópia)

ENCADERNAÇÃO

Sr. Carvalho

Helena Soares

[2016]

