

AS CORES COMO ELEMENTO DE SIGNIFICAÇÃO: UMA ANÁLISE DE *TUDO SOBRE MINHA MÃE*

Isabela Rodrigues Leal (IC) e Prof. Dr. Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIBIC CNPq

RESUMO

O artigo teve como objetivo analisar o filme *Tudo Sobre minha Mãe* (1999) de Pedro Almodóvar. Fundamentado pelo método objetivo analítico desenvolvido por Lev Vigotski no livro *Psicologia da Arte*, publicado em 1971 e considerando os apontamentos sobre cinema moderno de Gilles Deleuze. O presente filme foi dividido em episódios temáticos e para cada episódio foram dissecados os planos cinematográficos e um acorde cromático para cada elemento de cada episódio, com base no esquema das 13 cores psicológicas e suas cores opostas desenvolvido por Eva Heller (2000), 6 cores se apresentaram mais significativas ao longo da trama: vermelho, rosa, violeta, azul, marrom e laranja. Além da análise dos acordes cromáticos e suas diferentes significações e derivações, foram analisados aspectos de intertextualidade entre elementos discursivos como a peça *Um Bonde Chamado Desejo* (1947) do autor Tennessee Williams, *Bodas de Sangue* (1932) de Federico García Lorca, o filme *A Malvada* (1950) do diretor Joseph L. Mankiewicz e o livro *Música para Camaleões* (1980) do jornalista Truman Capote, e o estilo melodramático em relação aos grandes temas de maternidade, luto, busca por autenticidade, suas diferentes formas transgressão, expressões de sexualidade e suas grandes personagens femininas que transformam as vidas umas das outras e dominam a trama.

Palavras-chave: psicologia da arte, cor, cinema

ABSTRACT

This had as its purpose the analysis of the movie "All About my Mother" (1999) by Pedro Almodóvar. Grounded on the analytical objective method developed by Lev Vigotski in the book "Psychology of Art", published in 1971 and taking into consideration the conclusions on modern cinema by Gilles Deleuze, the movie was divided into thematic episodes and in each and every episode were thoroughly pointed out aspects of framing and color palettes for every element in each episode, based in the scheme of the 13 psychological colors elaborated by Eva Heller (2000), 6 colors turned out to be more meaningful throughout the movie: red, pink, violet, blue, brown and orange. Besides the analysis of the color palettes and their different meanings, intertextuality aspects were also analyzed between different broad topics such as the play "A Streetcar Named Desire" (1947) by Tennessee Williams, "Blood Wedding" (1932) by Federico García Lorca, the movie "All About Eve" (1950) by the director Joseph L. Mankiewicz and the book "Music for Chameleons" (1980) by the journalist Truman Capote,

and the melodramatic style regarding big topics such as motherhood, grief, search for authenticity, different shapes of transgression, expressions of sexuality and the deep female characters who transform each others lives and overpower the plot.

Keywords: psychology of art, color, cinema

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende compreender a relação entre o uso da cor no cinema na construção de personagens e seus impactos, mais precisamente no filme *Tudo sobre Minha Mãe* (1999), do diretor Pedro Almodóvar. Estudar o cinema como expressão e como ele afeta seu espectador com sua construção de sentido narrativo particular, implica analisar elementos que constituem sua linguagem, entre eles, a cor. Para melhor entender o uso das cores, é necessário antes explorar o estudo histórico-social da cor, o seu surgimento no cinema e como Almodóvar a maneja para, assim, construir seus personagens.

As cores, por serem um elemento estético, possuem capacidade de influenciar. Conforme afirma Antonioni (1947, apud MARTIN, 2005, p. 87), “a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente”, ou seja, a cor também é um objeto que sofre mudança de valor e significado conforme a cultura em que está inserida, como por exemplo, em situações de luto no ocidente, usa-se o preto, já na Índia o branco seria a cor apropriada para a situação (HELLER, 2000).

Para o estudo da cor, existe uma área denominada Ciência da Cor. Em 1672, Isaac Newton fez importantes observações sobre luz e cor com um experimento utilizando um prisma de vidro, observou que a luz branca é formada por componentes de outras cores. Em 1810, Goethe escreve a Doutrina das Cores, pois tinha diferenças metodológicas de observação de fenômenos cromáticos. Conclui que a luz é o ser mais elementar, indivisível e coeso conhecido, então a cor era um fenômeno que existia além da física, sofrendo influência da fisiologia e da cultura humana na percepção visual cromática (SILVEIRA, 2015).

O surgimento da cor no cinema foi um elemento tardio, surgiu pelas mãos de Méliès, Pathé e Gaumont. Os filmes eram coloridos manualmente por operários, o que dificultava o processo conforme a duração do filme (DALPIZZOLO, 2007). Após passar pelo método de Tintagem, seguido pelo uso de filtros coloridos, nos anos 1930 surge a empresa Technicolor. Houve receio ao inserir as cores primárias aos filmes, pois não se acreditava que seria um complemento narrativo, ao contrário, se acreditava que o uso da cor desviaria a atenção do enredo e seus personagens. Então criam-se algumas regras para o uso da cor, como por exemplo, apenas o protagonista poderia usar vermelho. E somente uma funcionária da empresa Technicolor seria responsável, durante a filmagem e a edição, pela supervisão e escolha das cores.

A partir dos anos 1940 e 1950, os filmes que utilizavam cores começaram a ser reconhecidos pela crítica e premiados, em grande parte eram musicais. Atualmente, temos o uso da cor como elemento narrativo essencial. Por exemplo no filme *Moulin Rouge* (2001), onde o vermelho é fortemente usado para indicar paixão (BUNGARTEN, 2004).

Assim, apesar da introdução da cor no cinema ter sido tardia, hoje se torna um elemento essencial.

O intenso uso de cores e as personagens marginalizadas pela sociedade são temas recorrentes na cinematografia almodovariana. “Almodovariano” é o termo usado para falar de seus personagens e dramas gerados pelo cineasta, que despontou como um símbolo do processo de redemocratização espanhola após a ditadura franquista. Ou seja, nos deparamos com personagens mais do que apenas relacionados a circunstâncias culturais da Espanha, mas profundamente submetidos aos desafios do tempo moderno.

Se o cinema de ficção sempre contribuiu para a difusão de comportamentos, em geral funcionando como um mostruário que distingue muito bem as atitudes ‘permitidas’ daquelas socialmente ‘condenadas’, os filmes de Almodóvar se prestam a um outro papel, mais incisivo e, às vezes, incendiário: o de pôr em crise modelos fundados na repressão e no preconceito, abrigando carinhosamente a simpatia por novas estruturas familiares e pela satisfação não culpada dos desejos, entre outras bandeiras. (RIZZO, p. 8, 2014)

O que não é diferente em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), que conta a história de Manuela, que perde seu filho de 17 anos em um acidente. Arrasada, Manuela vai em busca do pai que seu filho nunca conheceu, uma travesti chamada Lola. Nesta jornada, ela convive com Rosa, uma freira, e Agrado, também uma travesti. O filme é repleto do uso de cores intensas, e este trabalho pretendeu investigar se o mesmo cria um padrão para as diferentes expressões de mulheres dentro da obra.

Para que a análise deste filme seja realizada, o mesmo foi decomposto em episódios com temas específicos, que foram relacionados com a hipótese de que Almodóvar usa as cores em seu filme para construir aspectos psicológicos de suas personagens femininas, avaliando se existe dentro desta obra, um padrão de expressão dado pelo uso da cor destas personagens.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

O estudo do cinema como forma de linguagem e expressão é complementar e essencial para a psicologia. De acordo com Merleau-Ponty (XAVIER, p. 114, 1983) “para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor e o ódio traduzem comportamento”.

Assim como Merleau-Ponty, o filósofo francês Gilles Deleuze afirma que o cinema é uma forma de pensamento, que pensa por imagens, seja no cinema clássico com imagens-

movimento ou no cinema moderno, com imagens-tempo. A diferença destes dois tipos de cinema se encontra na relação com o tempo.

O cinema clássico é o cinema de ação, expõe um encadeamento sensório-motor, em que as imagens atuam e reagem umas sobre as outras, nele temos três tipos de planos cinematográficos que correspondem a três tipos de imagens: imagem-percepção que corresponde ao plano geral, a imagem-afecção corresponde ao *close* e a imagem-ação corresponde ao plano médio. Podemos entender que o cinema clássico é caracterizado por sua montagem e neste processo sensório-motor, a ação é fundamental.

Já o cinema moderno é sucedido pela crise do cinema clássico e se constitui como cinema de visão. Surge na Itália com o neorealismo, no pós-guerra, tendo como grandes representantes Rossellini, De Sica, Fellini e Francesco Rossi. É um momento histórico muito significativo, pois não se acreditava mais em um cinema onde uma situação dê lugar a uma ação que possa mudá-la, ou seja, no novo cinema a percepção deixa de existir em função da ação, e começa a se relacionar diretamente com o pensamento. As características deste novo tipo de cinema são:

Cinco características, portanto, estão na base da nova imagem: a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as imagens a errância dos personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô. [...] E com isso Deleuze quer dizer que é pela criação de situações óticas e sonoras puras que o cinema impede a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo. (MACHADO, p. 205, 2009)

Machado afirma que vivemos em um mundo estabelecido de clichês e é necessário encontrar uma saída, então os personagens deste novo cinema são personagens que mais registram do que agem e passam por revelações de coisas intoleráveis, poderosas e injustas, que excedem nossa capacidade sensório-motora. Então são substituídos por situações óticas e sonoras puras que geram novos modos de compreensão e de resistência, ou seja, o novo cinema não é sobre reagir, mas sim resistir. Isto não significa que o cinema moderno tenha mais valor hierárquico que o cinema clássico, afinal, “o cinema é sempre tão perfeito quanto pode ser” (DELEUZE, 1986).

Uma pesquisa executada por Eva Heller em 2000 na Alemanha, entrevistou 2 mil pessoas de diversas profissões e concluiu que “cores e sentimentos não se combinam ao acaso nem são uma questão de gosto individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso comportamento”. (p. 17) Neste estudo, foram admitidas as treze cores autônomas de igual

importância, que ela chama de “treze cores psicológicas”: azul, vermelho, amarelo, verde, preto, branco, laranja, violeta, rosa, ouro, prata, marrom e cinza.

Heller também afirma que as cores produzem efeitos contraditórios, o que varia é a ocasião, isto porque as cores não estão atuando individualmente, atuam em conjunto, como em um acorde cromático. Podemos compreender, então, que a cor é determinada por seu contexto. No acorde cromático, a combinação não é aleatória: é um efeito do conjunto, uma vez que tão importante quanto a frequência de uma cor, é a maneira com as quais ela se combina com outras. O acorde cromático determina o efeito da cor principal (HELLER, 2000).

Ostrower (1983) chama esse conjunto de cores de contexto colorístico, afirma que o trabalho puramente quantitativo com cores e sua significação é inteiramente supérfluo, pois não transmite a expressividade das cores e sua relação com a sensibilidade das pessoas. Ainda sobre relações entre cores, afirma:

De acordo com as relações colorísticas, a mesma cor pode definir o espaço de maneira diferentes. [...] Basta conhecer os princípios das relações colorísticas, como funcionam e qual o possível efeito das cores individuais dentro de um eventual contexto. Sabendo disso, saberemos em que sentido as cores poderão tornar-se expressivas. (OSTROWER, p. 87, 1983)

3. METODOLOGIA

Esta pesquisa parte da proposta metodológica de análise inicialmente elaborada por Müller-Freienfels e mais tarde reelaborada por Lev Semenovitch Vigotski no livro “Psicologia da Arte” (1999). A análise fílmica será elaborada com base no método objetivo analítico, pois realizar a análise de um filme é decompô-lo em episódios e a partir deles estabelecer temas específicos para que seja possível compreender o elemento sob análise.

[...] toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar resposta estética. Ao analisarmos a estrutura dos estímulos, recriamos a estrutura da resposta. (VIGOTSKI, p. 26, 1999)

Para Vigotski, arte é forma e esta forma é a linguagem da arte que foi analisada, ou seja, o seu conteúdo está na forma. Para que a análise aconteça é necessário que seja feita a análise da imagem, seus enquadramentos, planos, montagem, entre outros elementos. No caso da presente pesquisa, a análise se centrou no estudo do uso das cores para a configuração dos personagens e ambientes.

Para melhor compreender o método proposto, é necessário fazer a distinção da psicologia do conteúdo e a da forma. O conteúdo é tudo aquilo utilizado no filme e que pode

ser encontrado na realidade e que não depende da narração do mesmo; já a forma é a ordem que este material é organizado, ou seja: os planos, enquadramentos, escolha de iluminação, cores etc.

O sentido deste método é suscitar uma resposta estética através da seleção do conteúdo pelo artista, pois a análise de uma obra de arte passa por uma avaliação funcional da sua estrutura e de seus elementos, esta resposta estética causa emoções contraditórias em seu espectador.

Portanto, para a análise desta obra, foi estabelecido um esquema de análise que dividiu o filme em episódios, e em cada episódio foram analisados os aspectos formais, sobretudo o uso da cor, sua interpretação, a relação com os outros episódios e eventuais observações, que serão organizadas da seguinte forma:

Tabela 1. Esquema de análise

ESQUEMA DE ANÁLISE					
Filme:	Tudo sobre minha mãe				
Episódio*	Aspectos Formais	Uso de Cores	Interpretação	Relação com outros episódios	Observações
Considerou-se um episódio uma interação específica entre eventos e personagens capturados pela imagem, o qual era tido como parcialmente encerrado quando uma dada ação, evento ou verbalização através de um recurso da linguagem cinematográfica se mostrava descontínuo, embora pudesse ter uma relação mediata com as imagens subsequentes.					

Para a classificação das cores, foram consideradas as treze cores psicológicas definidas por Heller, divididas em subgrupos: as cores primárias, as cores secundárias as cores mistas subordinadas e um grupo em que não há unanimidade dentro do campo da Ciência das Cores, que será chamado de independentes. Por uma questão de organização e considerando o tempo de pesquisa, não foram usados os diferentes tons de cada cor.

Tabela 2. As treze cores psicológicas

AS TREZES CORES PSICOLÓGICAS	
GRUPO	CORES E TONS
Cores Primárias	Vermelho: 105 tons
	Amarelo: 115 tons
	Azul: 111 tons
Cores Secundárias	Verde: 100 tons
	Laranja: 45 tons
	Violeta: 41 tons
Cores Mistas Subordinadas	Rosa: 50 tons
	Cinza: 65 tons
	Marrom: 95 tons

Cores Independentes	Preto: 50 tons
	Branco: 67 tons
	Prata: 20 tons
	Dourado: 19 tons

Para a classificação de episódios, um dos fatores decisivos dos aspectos formais além do uso das cores, são os planos cinematográficos que se referem à composição de um quadro (MERCADO, 2011). Para a análise foram considerados 24 planos cinematográficos diferentes.

4. RESULTADO E DISCUSSÃO

ANÁLISE DE CORES

Cores e sentimentos não se combinam por acaso e nem gosto individual, não é possível ignorar as experiências comuns e a função da linguagem no simbolismo das cores que parece inato. Porém, conhecemos mais sentimentos do que cores, o que leva a uma cor ter múltiplas significações e muitos efeitos, então, ao analisar o uso de cor é importante fazer esta análise em seu contexto e por quais outras cores estão acompanhadas, um acorde cromático. Este acorde cromático não é uma simples combinação aleatória, e sim um efeito conjunto imutável, este determina o efeito principal, e não é apenas um fenômeno óptico, mas um instrumento técnico. Levando estas informações em conta, para desenvolver uma análise cromática de qualidade, para cada elemento (personagens e ambientes) de cada episódio foi atribuído um acorde cromático.

Durante a análise, foi apontado que algumas cores funcionam como cores contrárias psicológicas e é importante considerar que quando falamos de cores contrárias psicológicas, não estamos nos referindo às cores contrárias tradicionais do círculo cromático, mas de um modelo criado por Eva Heller que considera que “a ação das cores sobre os sentimento e a razão não corresponde aos comportamentos técnicos que as cores têm entre si”, essas oposições são de extrema importância para sua simbologia, então quando estas cores opostas são usadas juntas o efeito contraditório é muito significativo.

Imagem 1. Círculo cromático



Tabela 3. Cores psicológicas opostas e seus contrastes simbólicos

Coors psicológicas opostas	Contraste simbólico
Vermelho – azul	ativo – passivo quente – frio ruidoso – silencioso corpóreo – mental masculino – feminino
Vermelho – branco	forte – fraco cheio – vazio passional – insensível
Azul – marrom	mental – terreno nobre – plebeu ideal – real
Amarelo – cinza e laranja – cinza	radioso – turvo exibido – secreto
Laranja – branco	colorido – incolor insolente – recatado
Verde – violeta	natural – antinatural realístico – mágico
Branco – marrom	limpo – sujo nobre – plebeu claro – abafado inteligente – estúpido
Preto – rosa	forte – fraco grosseiro – delicado duro – macio insensível – sensível exato – difuso grande – pequeno masculino – feminino
Prata – amarelo	frio – quente decente – insolente metálico – imaterial
Ouro – cinza e ouro – marrom	puro – impuro caro – barato nobre – trivial

Analisando os acordes cromáticos apresentados no filme, 6 cores são constantes: vermelho, rosa, violeta, azul, marrom e laranja.

VERMELHO

Quando feita a análise inicial das cores, uma cor que ganha destaque e de presença constante é o vermelho. Segundo Eva Heller (2012), quando pensamos em cor pensamos em

vermelho, ele dá a sensação de proximidade, é fogo, é sangue e a cor de todas as paixões (as boas e as más). Como já dito, cores podem causar reações opostas dependendo de com quais cores são combinadas, mas vale ressaltar que quando uma cor é combinada com o preto, seu significado positivo pode se transformar em seu contrário. A personagem que mais faz uso desta durante o filme é Manoela, porém, não de um modo uniforme. Manoela começa o filme com um grande uso de vermelho.

Imagem 2. Manoela no episódio 5



Este uso de vermelho é interrompido pela morte de seu filho, Esteban, e só é retomado quando Manoela retorna ao teatro para rever a peça “Um Bode Chamado Desejo”, pois neste intervalo se veste de tons de azul, cinza, bege e preto.

Porém, Manoela não é a única personagem a fazer o uso da cor vermelho, mesmo outras personagens que tenham outra cor principal, como será pontuado, estas personagens em algum momento vestem a cor vermelho e não coincidentemente, são nesses momentos que estas personagens passam por situações emocionantes e reveladoras, onde se tornam protagonistas, autênticas.

Imagem 3. Agrado no episódio 21



Imagem 4. Rosa no episódio 34



Imagem 5. Nina no episódio 38



Imagem 6. Huma no episódio 61



Apenas duas personagens não aparecem em nenhum momento com uma quantidade expressiva de vermelho: Lola, que usa mais rosa do que vermelho e aparece apenas em 2 momentos, e a mãe de Rosa que não recebe nem um nome e faz mais o uso de azuis e rosas pálidos.

ROSA

Apesar da cor rosa ser gerada a partir da mistura do vermelho com o branco, seus efeitos psicológicos são bem diferentes do branco ou do vermelho, que aliás, são contrários psicológicos. Portanto, o rosa adquire caráter próprio, este está ligado a conceitos e sentimentos únicos (Heller, 2012). Algumas características do rosa são a simbolização da força dos fracos, o charme e amabilidade, mas também a ligação com a pele, que dá efeito de nudez, erótico, ou até visto como juvenil, infantil e o artificial.

É importante ressaltar que grande parte da aparição de rosa nos acordes cromáticos deste filme se deve a pele dos personagens, porém, esta cor também faz aparições muito significativas em outros elementos. Um dos personagens que constantemente usa essa cor é, não coincidentemente, a freira Rosa e Agrado, porém, ambas usam o rosa de maneiras diferentes. Em relação ao rosa usado pela personagem Rosa, se trata de uma cor mais terrosa e em tons mais fechados, quase se aproximando de um vermelho, principalmente até o ponto em que descobre sobre sua gravidez. O uso da cor rosa por Agrado já de um rosa mais quente, brilhante e próximo ao violeta.

Imagem 7. Rosa no episódio 29



Imagem 8. Rosa no episódio 31



Imagem 9. Agrado no episódio 29



Imagem 10. Agrado no episódio 67



A diferença destes dois rosas é muito significativa pela proximidade do rosa usado por Agrado ao violeta, ao mesmo tempo que esta cor e o personagem são autênticos, são também ligados a romantização e a vulgaridade, e após a moda reformista, ligado á homossexualidade. Já o rosa de Rosa é o tom ligado também a uma autenticidade, mas com conotações de inocência, pureza com eroticidade, juvenil. Tais características são chave para entender a essência e a motivação dessas personagens, afinal, Agrado enfatiza sua autenticidade e sua busca para tornar-se quem quer ser mas veste-se a cor mais artificial, e

Rosa mostra lados contraditórios ao ser freira mas ainda exercer sexualidade e sofrer duras consequências como a gravidez e contração do vírus HIV.

VIOLETA

Considerada a cor do misto/duplo, dos sentimentos ambivalentes por ser a mistura do vermelho com o azul, o masculino com o feminino, a sensualidade com a espiritualidade, enfim, a união dos opostos. Apesar da sua ligação contemporânea como sendo uma cor singular e extravagante, representante da vaidade e de todos os pecados, já foi considerada a cor do poder até 1453, em que deixa de ser a cor dos monarcas quando os turcos invadem Constantinopla e destroem as tinturarias. Atualmente, a cor violeta ainda é associada à magia, sexualidade pecaminosa, dos originais e inconformados, a mais antinatural das cores, da homossexualidade e do feminismo.

O violeta ganha destaque no filme na personagem de Huma, não coincidentemente, uma mulher homossexual, atriz e considerada muito elegante pelas outras personagens.

Imagem 11. Huma no episódio 9



Imagem 12. Huma no episódio 40



É possível perceber que Huma frequentemente veste a cor violeta até o momento em que Manoela conta sobre a morte de Esteban, a partir deste momento, a cor de Huma passa a ser vermelho, e é vista constantemente usando roupas dos personagens que está interpretando. Por este motivo, apesar de fazer grande uso do violeta, Huma está constantemente usando o acorde cromático de outro personagem, interpretando, sendo mista.

AZUL

O azul é quisto como cor da simpatia e harmonia, tradicionalmente visto como feminino mas cada vez mais assumindo papel de masculino e das virtudes intelectuais, a mais fria das cores. Os personagens que constantemente vestem essas cores são, em sua maioria, homens. O azul também é constante em cenários e personagens prestadores de serviço e/ou figurantes, secundários, personagens que não duram.

Imagem 13. Esteban no episódio 3



Imagem 14. Médicos no episódio 10



Imagem 15. Palco no episódio 49



Outra ocasião do uso de azul é no período mais intenso de luto de Manoela, onde este azul é acompanhado de pretos, cinzas e marrons, como dito anteriormente, sempre que alguma outra cor está acompanhada de preto no acorde cromático o aspecto negativo dessa cor é representado (HELLER, 2012). Quando comparado com os acordes cromáticos propostos por Heller, os de Manoela nesse período se assemelham com os acordes de introversão e hostilidade.

Imagem 16. Manoela no episódio 24



Outra forte representação do azul é a mãe de Rosa, indo contra os acordes e padrões construídos para as outras mulheres, a mãe de Rosa só apresenta um detalhe que destoa: um colar vermelho, justo, em sua garganta. Todo este potencial vermelho contido nesta personagem que sobrevive fazendo cópias de grandes pinturas, cuidando de um marido senil e demente, representantes da decadência da era franquista. Esta mãe que tenta se reconectar com a filha e seu novo neto, mas falha.

Imagem 17. Mãe da Rosa no episódio 31



MARROM E LARANJA

Apesar das várias aparições de marrons e de laranjas, estas cores surgiam constantemente pelo mesmo motivo: estavam na pele e nos cabelos dos personagens, e, segundo Ostrower (1983), o valor quantitativo não é de grande expressão quando estamos falando de análise colorística, porém, com a variação de personagens, variava também o brilho e a saturação destes marrons e laranjas, assim como aparições em cenários.

Imagem 18. Agrado no episódio 26



Imagem 19. Manoela no episódio 81



Estes marrons e laranjas estão sempre acompanhados de alguma outra cor já discutida anteriormente, por isso, apesar das várias aparições, não é cor mais expressiva dos acordes cromáticos.

INTERTEXTUALIDADE E O ESTILO MELODRAMÁTICO

Enquanto jantam bem no início do filme, Manoela e seu filho Esteban assistem *A Malvada* (1950), e em seu aniversário a peça que assistem é *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), estas duas obras são constantemente feitas de objetos de intertextualidade com elementos do filme.

Em sua juventude, Manoela interpretou a personagem Stella em uma produção de *Um Bonde Chamado Desejo*, e foi onde conheceu Lola (na época, ainda Esteban), que interpretava Stanley. E é assim que conhece Huma, que interpreta Blanche na adaptação que assiste com seu filho Esteban, e mais tarde volta a interpretar Stella nesta adaptação graças ao problema de Nina com o uso de drogas. Nina vê Manoela como alguém que se aproveitou da situação para tomar seu lugar como atriz, assim como a relação entre Margo e Eve em *A Malvada*, onde Eve tenta tomar o lugar de Margo como atriz mas é querida pelo resto da produção. Até mesmo o nome do filme analisado, *Tudo Sobre Minha Mãe* tem uma ligação direta com o título original de *A Malvada*, que é *All About Eve*, em tradução literal Tudo Sobre Eve.

Outras duas obras que estão presentes no filme são *Música para Camaleões* (1980) de Truman Capote e uma adaptação por Lluís Pasqual de *Bodas de Sangue* (1932) de Federico García Lorca. A obra de Capote é o livro que Manoela presenteia Esteban logo no início do filme, estes compartilham uma breve discussão em relação ao prólogo do livro sobre como ser um escritor era um dom, mas também um castigo e como Esteban se identificava neste sentido com Capote. Já a obra de Lorca aparece ao final do filme, em cena vemos o diretor Lluís Pasqual dirigindo a personagem de Huma na adaptação para teatro de *Bodas de Sangue*, uma obra sobre conflitos familiares levados ao extremo, mas a parte que ganha destaque no filme é sobre uma mãe lamentando a morte de seu filho e o árduo caminho da maternidade e seus sacrifícios, temas também desenvolvidos pelo filme.

Esta referência de incluir elementos discursivo a outros é um dialogismo/intertextualidade pois é possível reconhecer estes elementos originais nesta nova obra (BARROS; FIORIN, 1999) o estudo deste campo teve seu início na literatura mas

também é aplicável ao cinema, este processo depende de três processos: citação, alusão e estilização. A citação tem uma ligação discursiva explícita, já a alusão não fornece essa explicitidade mas reproduz uma ideia já discursada, e a estilização reproduz elementos de um discurso que já existe com a intenção de reestilizá-lo (ZANI, 2003). Estes três processos estão presentes no filme, pois ambas as obras *A Malvada*, *Música para Camaleões* e *Um Bonde Chamado Desejo* são citadas diretamente quando Esteban fala sobre o filme para sua mãe, quando Manoela presenteia Esteban e quando Manoela fala sobre a peça para Esteban, em formato alusivo com a relação entre Manoela e Nina, a admiração de Huma por Bette Davis e o relacionamento de Manoela com o antigo Esteban e atual Lola, e por fim no formato de estilização pois mesmo com a alusão desses relacionamentos, eles sofrem modificações, como o exemplo da relação entre Manoela e Nina, enquanto Eve tinha intenção reais e ambiciosas de tomar o lugar de Margot, Manoela não tinha as mesmas intenções, apenas se aproximou com a intenção de conviver com Huma e quando vemos o diretor Lluís Pasqual adaptar a obra de Lorca.

Apesar das afinidades de características e ideias com outros gêneros como o romantismo épico, o classicismo, o erotismo e o escapismo, o estilo melodramático possui algumas características únicas. Quando pensamos em melodrama, pensamos em uma organização de mundo que parece mais simples, associado a um maniqueísmo adolescente, com a ideia de que o sucesso é produto do mérito e o fracasso como resultado de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa, se tornando vítima.

Os melodramas tiveram um retorno que se tornou popular ao fim dos anos 70 nos filmes de Rainer W. Fassbinder e Douglas Sirk e mais tarde nos anos 80 com Almodóvar com um melodrama pop, mas em seu surgimento nos anos 20 até os anos 40 foram pensados como “filmes de mulher” em contraposição aos filmes de guerra e *westerns* vistos como “filmes de homem”, porque acreditava-se que os temas como heroínas femininas, casamentos, personagens socialmente vitimizados, relacionamentos entre mães e filhos seriam assuntos mais interessante para o público feminino (Bergan, 2010).

Grande parte da popularização do melodrama é gerada pela combinação de sentimentalismo e prazer visual, como explica Ismail Xavier (2003) “ele legitima a exibição, em cena, do que pode criar a ponte entre os olhos e o coração, incluídas as ações extremas, ao contrário do que acontecia na tragédia clássica”.

Tudo Sobre minha Mãe apresenta todas as características de um melodrama, mas não é um “filme para mulheres”, mas um filme sobre mulheres e os jeitos diferentes de serem autênticas, transgressoras e sexuais, e o exemplo mais claro desta transgressão, principalmente a de identidade, é Agrado.

Agrado brinca com a sua própria objetificação ao despertar a curiosidade dos homens no filme e fica à frente de ser apenas um objeto, que simboliza uma saída pelas mulheres que podem se identificar com a personagem. Os filmes de Hollywood sempre objetificaram as personagens femininas no cinema como objeto de fetichismo e voyeurismo. Porém, no cinema de Almodóvar suas personagens colocam em xeque a ordem patriarcal por meio do seu exercício para liberdade a partir de uma sexualidade ambígua ou desviante. [...] As identidades são cambiantes e assumem a forma de uma experimentação infundável, na qual o caráter ilusório da identidade fixa e permanente é substituído pelo movimento da transformação, aliando-se aos desejos de cada personagem. E o que é visto como seguro e familiar, a preferência é para o estranho, o esquisito, na medida que o diretor acolhe personagens com este perfil e aposta na sua diversidade sexual abdicando de alguma moral. (CANASSA, p. 102, 2018)

Dado o objetivo deste trabalho como a análise de cores, os temas de intertextualidade e melodrama não foram aprofundados, ficando a dica para outros trabalhos que assim quiserem fazer, isto é, trabalhar mais detidamente os temas em questão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que a seguinte obra analisada é um conjunto de forma e conteúdo que não podem ser desconectados, este trabalho teve como finalidade analisar seus diferentes aspectos, como uso de cor, intertextualidade e seu estilo melodramático.

O uso de cor na obra é uma ferramenta poderosa para nos contar quem são essas personagens e quais são suas motivações e sentimentos, uma forma de linguagem tão poderosa que transmite sua mensagem até para o espectador mais desatento, as cores deste filme contam a história de mulheres, suas diferentes autenticidades, seus relacionamentos umas com as outras, sexualidade e transgressão. São mulheres do cinema novo que mais resistem do que reagem.

Todas as mulheres presentes no filme são, de sua própria forma, transgressoras. Manoela é transgressora ao ser mãe solo duas vezes, ter como seu o filho da amiga com o ex-marido e enfrentar o tratamento para neutralizar o vírus HIV do bebê, Rosa é transgressora ao trabalhar com pessoas em estado de vulnerabilidade e ao engravidar de uma travesti, Agrado é transgressora ao buscar a sua autenticidade, pelas modificações corporais e pela saída da prostituição e Huma é transgressora por ser homossexual e por representar mulheres fortes no teatro. De alguma forma, todas essas mulheres são vermelho, são protagonistas e são rosas e violetas, são sexuais.

Além da interpretação direta da peça *Um Bonde Chamado Desejo* no filme, as personagens de ambos compartilham muitas semelhanças: o fantasma da mulher “dama

clássica” que assombra Blanche e Huma, a maternidade solitária e o relacionamento abusivo de Stella e Manoela, o machismo presente em Stanley e Lola, e latente em Agrado.

Por mais que este trabalho analise todos os aspectos encontrados pela autora, por se tratar de uma obra de arte, este não esgota todas as suas referências, significações e interpretações.

6. REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A MALVADA. [filme-vídeo] Direção: Joseph L. Mankiewicz

TUDO SOBRE MINHA MÃE. [filme-vídeo] Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha: El Deseo S.A., 1999.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERS, J. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARROS, D. L.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BATTEZZATI, L; DIAS, L. *O kitsch na cenografia de Almodóvar*. 169 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Tecnologia em Design de Móveis. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BERGAN, R. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

BUNGARTEN, V. *A relação do espectador com as imagens visuais no cinema*. Revista AV. 2004. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=38>>.

CANASSA, R.D. *As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero e a reinvenção do melodrama hollywoodiano*. 2018. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

COUTINHO, A. et al. *El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

DALPIZZOLO, D. *A História do Cinema – O surgimento da Sétima Arte*. Cineplayers. 2007. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo/a-historia-do-cinema--o-surgimento-da-setima-arte/42>> .

EGYPTO, A. C. *Almodóvar: sexualidade e transgressão no cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: SG – Amarante Editorial, 2014.

GOETHE, J. W. *A doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

HELLER, E. *A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. 2ª edição, São Paulo: GGBrasil, 2012.

MERCADO, G. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

OSTROWER, F. *Universo da Arte*. 24ª edição, Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

SANTANA, G. *Riso, lágrima, ironia e tratados: Pedro Almodóvar – genialidade, paradoxo em construção permanente*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2007.

SCHWENDLER, B. *As Cores e o Cinema: uma análise do filme Moonrise Kingdom (2012), de Wes Anderson*. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRS.

SILVEIRA, L. M. *Introdução à Teoria da Cor*. Editora UTFP, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/6/teoriacor_iniciais.pdf>.

STAMATO, A. B.; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia. *A Influência das Cores na Construção Audiovisual*. 2013. Dissertação (Graduação em Rádio e TV) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP.

VYGOTSKI, L. *O problema psicológico da arte*. In: *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WILLIAMS, T. *Um Bonde chamado Desejo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

XAVIER, I. *A Experiência do Cinema*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZANI, R. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan/jun 2003.

Contatos: isarleal@gmail.com e alexmoreira@mackenzie.br