

Incursões cromáticas em filmes a preto e branco

Jaime Neves

Universidade Católica Portuguesa - Porto

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Jaime Neves

Jaime Neves é doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa onde actualmente é Professor Auxiliar Convidado (lecciona na área de Cinema e Novos Media). É investigador integrado no CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Tem participado em diversas conferências relacionadas com estudos cinematográficos e é autor de vários artigos publicados sobre a mesma temática. Foi fundador, programador e director do Black & White – Festival Internacional Audiovisual (entre 2004 e 2016) e, desde há vários anos, tem vindo a colaborar com diversos festivais internacionais de cinema, quer como programador, quer como membro do júri.

Resumo

O recurso à inclusão de elementos cromáticos ou curtas cenas coloridas em produções cinematográficas a preto e branco é algo que, apesar de não muito frequente, vem pontualmente acontecendo ao longo da história do cinema em filmes como, por exemplo, *O Couraçado Potemkine* (1925) de Sergei Eisenstein, passando por, entre muitos outros, *Juventude Inquieta* (1983) de Francis Ford Coppola, *As Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders, ou mesmo *A Lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg.

Pelo recurso pontual à cor num filme a preto e branco, procura-se objetivar e potenciar uma clara distinção que enfatize linhas narrativas capazes de evidenciar, ao entendimento do espectador, uma clara demarcação de sentidos opostos, sejam eles de facticidade e sonho, passado e presente ou ainda, por exemplo, realidade e fantasia. Procura-se, de igual forma, por esta via, viabilizar uma catalogação diferenciadora de estados díspares onde o efeito da presença simultânea do preto e branco e da cor pode alternadamente remeter o espectador para ambientes de tensão latente, universos utópicos e inusitados, fantasiosos ou mesmo, porventura, vivências distintas.

Neste trabalho, partindo da análise de várias obras cinematográficas, pretende-se elencar, analisar e refletir sobre as potencialidades das incursões cromáticas num registo cinematográfico a preto e branco.

Palavras-chave: Preto e Branco, Cor, Hibridismo Cromático, Incursões Cromáticas

Abstract

The inclusion of chromatic elements or short coloured scenes in black and white cinematographic productions is something that, though not frequent, will seldomly happen along the history of cinema in films such as, for example, Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), all along films such as, among others, Francis Ford Coppola's *Rumble Fish* (1983), Wim Wenders' *Wings of Desire* (1987) or even Steven Spielberg's *Schindler's List* (1993). Through the specific use of colour in a black and white film, one seeks to objectivate and potentiate a clear distinction that underlines narrative lines capable of evidencing, to the spectator's understanding, a clear distinction between opposing senses, be they factual or dreamlike, past or present or even, for example, reality and fantasy. One seeks, equally, in this way, actualize a differentiating cataloguing of different states wherein the effect of the simultaneous presence of black and white and colour may alternatively guide the spectator towards environments of latent tension, utopian, unusual or fantasy universes or even, maybe, distinct forms of living. In this work, from the analysis of several cinematographic pieces, we seek to showcase, analyse and reflect upon the potentialities of chromatic incursions in a cinematographic language that's black and white.

Introdução

A História do Cinema fez-se, e continua ainda a fazer-se, ano após ano, década após década, pelo trilhar de um percurso evolutivo e aventureiro repleto de engenhosas invenções tecnológicas, de personalidades inspiradas e inspiradoras, arrojadas, inventivas, curiosas e, sobretudo, profundamente criativas. Décadas de ambição, de maravilhosas visões, de atribuladas, e muitas vezes falhadas, tentativas de aprisionar e eternizar um momento. Um longo percurso de inovações técnicas entre a ótica e a mecânica, trilhando um percurso objetivado para a construção de uma cinematografia.

28 de dezembro de 1895 é a data que, oficialmente e com o reconhecimento maioritário, marca o início do cinema. Assim, depois de vários anos de experiências, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram em 1895 no Grand Café, em Paris, o cinematógrafo e marcaram assim o início de uma nova era no campo

da arte. As imagens até aqui estáticas ganhavam agora uma nova vida com a ilusão do movimento e passariam a exercer uma força atrativa nos espectadores que as observavam. Ainda que mudo e a preto e branco, o que é certo é que nascia assim o cinema, criação coletiva, fruto de todo um processo evolutivo que contou ao longo dos anos com a participação e entusiasmo de vários indivíduos.

Os primeiros anos do cinema foram anos de fortes limitações de ordem técnica apesar do esforço criativo de muitos pioneiros que ambicionavam um cinema sonoro e a cores.

Em 1928, a *Warner Brothers*, depois da experiência sonora bem-sucedida, um ano antes, com o filme *Jazz Singer* de Alan Crosland conclui a revolução sonora com o filme *The Lights of New York* - o primeiro filme com som totalmente sincronizado. E em 1935 surge o tão aguardado *Becky Sharp*, realizado pelo americano Rouben Mamoulian - o primeiro filme a cores. A monopolizadora monocromia que até então imperava e constituía a grande frustração dos pioneiros do cinema terminava. Com a introdução do processo *Technicolor System 4* na rotação do filme *Becky Sharp* o cinema atinge um novo patamar, ou se quisermos, liberta-se da imposição técnica (do preto e branco) e passa a poder contar com o valorativo contributo da cor no ato de fazer cinema.

A indústria cinematográfica vaticinava que o cinema a cores aniquilaria o cinema a preto e branco tal como o sonoro praticamente aniquilou o cinema mudo. Apesar de uma evidente generalização do uso da cor, sobretudo a partir da década de 50, a verdade é que o cinema continuaria até ao presente, a existir a preto e branco e/ou a cores ainda que sempre (naturalmente excluindo raríssimas e residuais exceções) com som. A possibilidade cromática que chegara ao cinema permitia alcançar novos patamares estéticos que poderiam também ser ainda fortemente potenciados quando conjugados com uma rigorosa e ponderada utilização simultânea com o preto e branco. Os filmes poderiam apresentar-se a cores, a preto e branco e ainda, simultaneamente, a cores e a preto e branco.

Desenvolvimento

No cinema, o *flashback* é o ato de convocar o espectador para o universo de lembranças do personagem. Este é um comum recurso no âmbito da narrativa, produzido através da montagem, e que procura inteirar o espectador de algo, em princípio relevante, para o entendimento global da obra. Através do *flashback* a narrativa é apresentada numa ordem de planos diferente da linearidade temporal da história. Volta-se atrás ao passado e regressa-se ao presente conduzindo o espectador numa dualidade temporal, fornecendo-lhe gradualmente mais e mais informações relativas ao passado e à memória do personagem. Pelo *flashback* a atenção do espectador é direcionada pela imposição da montagem, mesmo contra a sua vontade, como se de um *insert* de pormenor se tratasse. É o ato de convocação, por intermédio de imagens, para um passado em desalinho com a linearidade temporal da narrativa fílmica. O passado, o presente e o futuro, por intermédio do *flashback*, deixam de estar cronologicamente justapostos. “Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica.” (Bergson 2004, 110). São as imagens-lembrança, assim designadas por Bergson, em oposição temporal às imagens do tempo atual. “São bifurcações do tempo que dão ao *flashback* uma necessidade, e às imagens uma autenticidade, um peso de passado sem o qual elas manter-se-iam convencionais.” (Deleuze, 2006, 73). Bifurcações que na ausência de letreiros com a inscrição “Atenção! Lembrança” (Deleuze 2006, 70) necessitam de medidas de intervenção que indiciem os momentos das imagens-lembrança (passado) e os momentos transitivos de e para as imagens do tempo presente. Medidas de intervenção que conduzam a uma delimitação temporal e que, em larga escala, se apresentam por intermédio de símbolos que produzem um efeito de lembrança e um regresso ao passado, sejam efeitos sonoros, efeitos visuais (imagem trémula ou com evidente manipulação cromática), efeitos de transição (por exemplo virar de página ou dissol-

ve), elementos de encenação (diferente guarda-roupa, cenário ou iluminação) ou pelo recorrente recurso ao preto e branco.

Em 2009, o dinamarquês Lars Von Trier realizou *Anticristo*, uma longa-metragem envolta em polémica pelo tema abordado, pelo título escolhido e pela apresentação de cenas de extrema violência, onde é narrada a história de um casal (Willem Dafoe e Charlotte Gainsbourg) devastado pela morte do seu único filho. O filme inicia-se com uma sequência a preto e branco do acontecimento passado (a morte do filho após queda de uma janela), prossegue pelo tempo presente em desenvolvimento narrativo e a cores e, pontualmente, volta ao tempo passado pela evocação das memórias da personagem.



Figura 1 - *Anticristo* (2009) de Lars Von Trier

Em *América Proibida* (1998) de Tony Kaye, onde questões de ordem racial são friamente abordadas e conduzidas pelo relacionamento de dois irmãos, estamos perante uma narrativa e montagem paralela onde o preto e branco e a cor convivem alternadamente ao longo de todo o filme evocando tempos díspares. O preto e branco remete sempre o espectador para o tempo passado e a cor para o tempo presente.

A utilização do preto e branco como símbolo produtor de efeito de lembrança é um recurso largamente utilizado ao longo da História do Cinema. No caso de *Anticristo* e mesmo de *América Proibida*, o facto dos filmes se iniciarem a preto e branco sem, obviamente, nenhuma prévia referência cromática, induz o espectador a, inicialmente, aceitar o tempo como presente. Só posteriormente, com o surgimento da cor, o espectador é contextualizado temporalmente e o preto e branco passa, a partir desse momento, a adotar uma função de imagem-memória ou, se quisermos de *flashback*.

Maioritariamente, o preto e branco remete o espectador para o tempo passado. Tal acontece muito pela inconsciente e imediata associação do preto e branco aos primórdios do cinema e ao registo fotográfico de acontecimentos remotos.

No entanto, a verdade é que, pontualmente e, em perfeito desalinho com o aqui escrito, alguns filmes invertem o significado dos símbolos produtores do efeito de lembrança e, nestes casos esporádicos, o preto e branco passa a representar o presente e a cor o passado.



Figura 2 - *América Proibida* (1998) de Tony Kaye

Em 2009, Francis Ford Coppola escreveu e realizou *Tetro*, uma longa-metragem rodada em Buenos Aires onde é apresentada a relação e os traumas familiares de dois irmãos norte-americanos. Muito próximo do registo de *film noir*, quer pela composição dos quadros, quer pelo constante jogo de luzes, *Tetro* tem a particularidade de apresentar o tempo presente a preto e branco e o tempo passado a cores com o reforço estilístico de apresentar, de igual forma, um tamanho de quadro mais reduzido e mais quadrado nas situações coloridas (1,85:1) do que nas situações a preto e branco (scope). Em *Tetro* não se evidencia, porém, muito claramente o propósito do realizador em associar a cor ao passado e o

preto e branco ao presente, pelo que, poderemos estar perante um mero exercício de estilo ou de provocação cinéfila que se materializa numa maneira metafórica de expressar as cores, no presente, através da utilização do preto e branco.



Figura 3 - *Tetro* (2009) de Francis Ford Coppola

Memento (2000) de Christopher Nolan é uma verdadeira lição de como gerir o fator tempo numa narrativa fílmica. *Memento* apresenta uma muito complexa relação mútua e reciprocamente construtiva do passado, do presente e do futuro. Ao longo do filme o passado vai sendo constantemente reinterpretado pelo tempo presente conduzindo a sempre novas projeções do futuro num verdadeiro jogo de horizontes temporais díspares. *Memento* narra a história de Leonard (Guy Pearce), um investigador de seguros com um grave problema de memória devido a um traumatismo aquando do assassinato da sua mulher. Obcecado por vingança, a vida de Leonard resume-se no tempo presente, a uma procura pelo assassino através de uma construção em retrocesso de uma lógica sequência causal. Um verdadeiro quebra-cabeças para o espectador que, no entanto, com a ajuda do preto e branco e da cor na delimitação das narrativas consegue, com alguma atenção e perspicácia, identificar uma lógica cronológica através das sequências a preto e branco e uma ordem reversa através das sequências a cores.



Figura 4 - *Memento* (2000) de Christopher Nolan

A utilização do preto e branco e da cor em simultâneo num mesmo filme pauta-se, como vimos, pela necessidade de diferenciar temporalmente as várias narrativas do filme quer por via do flashback, quer por via de uma montagem paralela de acontecimentos temporalmente distintos, mas que acabam por se complementar. Um recurso ao preto e branco geralmente, e salvo exceções, para indiciar o tempo passado e à cor o tempo presente.

Em *O Feiticeiro de Oz* (1939) de Victor Fleming, a cor remete-nos para um mundo de magia. Já não se trata de diferenciar uma narrativa temporal, mas sim um espaço fílmico. No exato momento em que a personagem Dorothy (Judy Garland) atravessa a porta da sua casa, abandona um mundo triste, apresentado a preto e branco e embarca num novo universo alegre, mágico e a cores.



Figura 5 - *O Feiticeiro de Oz* (1939) de Victor Fleming

Em sentido claramente inverso, em *Pleasantville - A Vida a Preto e Branco* (1998) de Gary Ross, é a utilização do preto e branco e não da cor que remete o espectador para um “novo mundo”. Um mundo que não é “real”, porque esse é desde logo apresentado a cores, mas um mundo ideal, imagético e ficcional apresentado a preto e branco. *Pleasantville - A Vida a Preto em Branco* apresenta-nos a vida de dois gémeos com características bem distintas que um dia, como que por magia, são sugados pela televisão e tornam-se personagens reais da série a preto e branco Pleasantville. Abandonam o mundo da cor e passam a integrar o mundo do preto e branco, o mundo de Pleasantville. Também neste exemplo o preto e branco está associado à criação de novos mundos, numa clara motivação de distanciamento do mundo “real” e ao fornecer uma possibilidade de interferência formal entre os dois.



Figura 6 - *Pleasantville - A Vida em Preto e Branco* (1998) de Gary Ross

O hibridismo cromático diferenciador de mundos, ambientes e consciências narrativas díspares foi muito testado em filmografias de inúmeros realizadores como, por exemplo, Carl Dreyer ou Michelangelo Antonioni e está também muito presente na obra do russo Andrei Tarkovsky para quem, para além do mais, a cor era fator de desagrado, falsidade e até mesmo ofensiva para o espectador porque “entra em conflito com a expressividade da imagem.” (Tarkovsky 1998, 166). Afirmou mesmo que “é preciso tentar neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público.” (Tarkovsky 1998, 166).

Andrei Tarkovsky procurou por inúmeras vezes neutralizar a familiaridade do espectador com a cor, suavizando-a de tal forma que ela acabava quase por se resumir a uma gama de cinzentos mais próximos de uma estética a preto e branco do que de uma estética a cores. Procurou, de igual forma, limitar o seu efeito sublinhando que “Talvez a maneira de neutralizar o efeito produzido pelas cores seja alternar sequências coloridas e monocromáticas, de tal maneira que a impressão criada pelo espectro completo seja espaçada, diminuída.” (Tarkovsky 1998, 166).

Em *Stalker* (1979), Andrei Tarkovsky mistura a cor com o preto e branco procurando acima de tudo a demarcação de mundos. Neste filme o mundo “real” apresenta-se a preto e branco e o mundo do perigo, do desconhecimento, do bizarro e do desconforto apresenta-se a cores. “Por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição.” (Tarkovsky 1998, 166)

É neste híbrido deambular entre mundos, a preto e branco e a cores, que progressivamente se desenvolve a narrativa de *Stalker*. Uma narrativa assente na

história de uma suposta queda de meteoritos numa região do planeta que adquire propriedades estranhas e é, curiosamente, chamada de *Zona*. “A Zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode-se destruir ou pode-se salvar. Se ele se salva ou não, é algo que depende do seu próprio autorrespeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero.” (Tarkovsky 1998, 241). Dentro da *Zona*, existe um local onde todos os desejos são realizados, “os personagens do filme empreendem a sua viagem rumo à Zona, seu destino é uma determinada sala na qual, segundo dizem, o desejo mais íntimo de qualquer pessoa será realizado.” (Tarkovsky 1998, 238) é o chamado Quarto onde apenas alguns poucos, os chamados *Stalkers* conseguem entrar e sobreviver lá dentro. Em *Stalker*, a diferenciação de ambientes pela cor e pelo preto e branco, mais do que colocá-los em confronto ou oposição conferem-lhes um clima de notável e muito instigante tensão criativa.



Figura 7 - *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky

No cinema, o hibridismo cromático não assenta apenas na construção e demarcação de distintos espaços narrativos temporais ou na criação de novos mundos distantes do “real” ou dele muito próximos. Em determinados casos a utilização diferenciada da cor e do preto e branco tem como claro objetivo a separação de estados e, ou, de formas de ver de determinados grupos de personagens que confluem numa narrativa.

Em 1987, o realizador alemão Wim Wenders realizou *As Asas do Desejo* acompanhando uma série de anjos, invisíveis aos seres humanos, que deambulam pela dividida cidade de Berlim pós-guerra, ouvindo e assimilando os pensamentos de solidão e depressão dos habitantes. Neste filme, a utilização da cor e do preto e branco é, ao longo do filme, percentualmente muito próxima. A cor regista as vivências dos seres humanos e o preto e branco regista a visão dos anjos que contemplam a cidade e todos aqueles que nela habitam. Wim Wenders confere aos seus anjos incapacidades olfativas, de paladar e de tato e retira-lhes também a capacidade de percepção cromática enfatizando formalmente a sua falta de sensações físicas pela utilização de muito expressivas luzes e sombras a preto e branco. Na verdade, “eles (os anjos) não sabem, por exemplo, o que são as cores. Não as conseguem sequer imaginar. Os cheiros e sabores! E aquilo que as pessoas designam por «sentimentos», os anjos pressentem-nos, mas não os podem «experimentar». São profundamente afetuosos, os nossos anjos, e «bons»; também não podem ser diferentes e, por isso, também não imaginam o contrário: o medo, por exemplo, ou o ciúme, ou a inveja, ou mesmo o ódio.” (Wenders 2010, 123).

No decorrer da narrativa, Daniel (Bruno Ganz), um dos anjos que *As Asas do Desejo* acompanha, apaixonou-se por uma trapezista (Solveig Dommartin) e deseja tornar-se um ser humano na ânsia das experiências sensoriais, das alegrias e das tristezas que fazem os dias de cada humano. Na verdade o anjos de *As Asas do Desejo* “são curiosos, e gostariam de vir a saber mais e conhecem ocasionalmente um suave pesar de que tudo isto lhes escape, que não saibam como se atira uma pedra, ou como o fogo e a água se fazem sentir, ou qual é a sensação quando se toma uma coisa na mão, ou até qual é a sensação quando se afaga ou se beija uma pessoa.” (Wenders 2010, 123). Com a ajuda do anjo Cassiel (Otto Sander), Daniel concretiza o seu propósito e materializa-se, passando a partir deste momento a ver a cores como qualquer ser humano. A transição do preto

e branco para a cor, com a passagem de Daniel do estado de anjo para humano, concretiza-se simbolicamente na fronteira entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental, conferindo também por este facto um significado de cariz político à dialética da cor e do preto e branco num contraponto entre o cinzento austero de Berlim Oriental e o pluralismo de cores da democracia ocidental, patentes no grafitado muro que na altura dividia a cidade física e emocionalmente. “Berlim é um lugar histórico da verdade. Nenhuma outra cidade é tanto um símbolo, tão lugar de sobrevivência, tão exemplar do nosso século. Berlim está tão dividida como o nosso mundo, como o nosso tempo, como homens e mulheres, como jovens e velhos, como pobres e ricos, como cada uma das nossas experiências.” (Wenders1 2010, 115)



Figura 8 - *As Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders

Em *A Lista de Schindler* (1993), Steven Spielberg apresenta-nos Oskar Schindler, um membro do partido nazi que, por sensível, humano e diferente dos demais, salvou a vida de mais de mil e cem judeus durante o holocausto. Rodado a preto e branco, *A Lista de Schindler* conta com alguns apontamentos de cor, nomeadamente, o casaco vermelho de uma menina judia que deambula por entre o cenário de massacre e que mais tarde voltamos a identificar algures num amontoado de cadáveres.

Também Francis Ford Coppola, em *Rumble Fish* (1983), apresenta-nos um filme a preto e branco com alguns apontamentos de cor. Colorações pontuais que, no caso deste filme, destacam pequenos peixes, chamados de “peixes de guerra” numa clara ligação ao ambiente tenso dominante do filme. Em *Rumble Fish*, somos confrontados com o personagem Rusty James (Matt Dillon), líder de um gang na sua cidade que resume a sua vivência diária ao confronto, por vezes amoroso, por vezes conflituoso com a sua namorada Patty (Diane Lane). Rusty James idolatra o seu irmão Motoqueiro (Mickey Rourke), antigo líder do gang que no passado, em fuga, abandonou a cidade e que agora regressa modificado e muito longe das suas expectativas criadas.

Em *A Lista de Schindler* e em *Rumble Fish* estamos perante aquilo que poderíamos chamar de uma intrusão da cor no preto e branco. Um exercício de incursão cromática que já havia sido implementado nas primeiras décadas da história do cinema em filmes como, por exemplo, *O Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein onde, neste caso, uma bandeira colorizada de vermelho sobressai do contexto monocromático da obra, evidenciando e reforçando o seu simbolismo cromático implícito ao contexto histórico e social da época e chegando mesmo a representar conceitos que lhe estão subjacentes.

É difícil imaginar um uso da cor mais direto simbolicamente: a bandeira é vermelha e Vermelha. Eisenstein aproveita a força da sensibilidade da vermelheza da bandeira para glorificar e obter a sentido de prazer na ascensão do Comunismo. Ainda assim, este inspirador exemplo de cor simbólica, a sensível imediatividade do vermelho supera tem significado intencional. Sentimos a vermelheza da bandeira mais intensamente do que a Vermelheza pura da cor. (Misek 2010, 23)



Figura 9 - *A Lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, *Rumble Fish* (1983) de Francis Ford Coppola e *O Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein

Sumariamente, e pela análise dos exemplos apresentados, podemos afirmar que estamos perante incursões cromáticas, pontuações visuais ou, se quisermos, fenómenos diegéticos uma vez que, em rigor, em qualquer um dos três anteriores exemplos citados, a cor penetra na diegese do preto e branco. Tal acontece objetivando as mais variadas funções, sejam elas puramente estilísticas ou, por outro lado, uma pertinente forma de, por via da cor, evidenciar um determinado elemento da imagem, seja ele um objeto, uma personagem ou uma parte do ambiente cenográfico.

Conclusão

Em resumo, a utilização simultânea do preto e branco e da cor numa mesma obra cinematográfica tem variadas funções que, exceto se se limitarem a meras pontuações de estilo criativo ou limitações de qualquer outra ordem, passam pela demarcação de várias oposições, sejam elas passado e presente, realidade e fantasia ou facticidade e sonho. Uma dualidade de oposições que foi evoluindo ao longo da História do cinema no conceito delimitativo da cor e do preto e branco, assim, “Na Hollywood clássica, preto e branco significava o estado espaço temporal padrão e a cor, o espaço alterado. Na Hollywood pós-clássica, a cor tornou-se o estado padrão e o preto e branco o estado alterado. Na Hollywood contemporânea a cor realista é o estado padrão e a cor digital é o estado alterado.” (Misek 2013, 34)

Esta convivência simultânea, num mesmo registo, da cor com o preto e branco é algo vulgarmente observável quando se pretende alcançar determinados objetivos sobretudo de índole narrativo. Como recurso narrativo manipulado e construído no processo de pós-produção, o flashback altera a linearidade temporal da narrativa e remete o espectador para uma associação de imagens a recordações de uma determinada personagem.

A diferenciação temporal passado / presente é muitas vezes alcançada ou reforçada por via da utilização simultânea da cor com o preto e branco, onde muito mais vulgarmente, mas não exclusivamente, o preto e branco é conotado com um tempo passado e a cor com um tempo presente. De igual forma, a delimitação diferenciadora de distintos ambientes ou universos narrativos, factuais ou oníricos, é concretizada pela utilização simultânea da cor com o preto e branco.

O hibridismo cromático, chamemos-lhe assim, propicia uma catalogação diferenciadora de estados díspares onde o preto e branco ou a cor podem distintivamente remeter o espectador para ambientes de tensão latente, universos utópicos ou fantasiosos e vivências distintas. Por via do que aqui denominamos por incursões cromáticas, ou seja, pela utilização simultânea da cor e do preto e branco numa mesma sequência de fotogramas procura-se também distinguir determinado ou determinados elementos do conjunto atribuindo-lhes um carácter diferenciador, evidenciando a sua atuação ou distintas características e pontuando, por vezes, um estilo eminentemente criativo.

Bibliografía

Bergson, H. (2004). *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à L'Esprit*. Pa-

ris: Quadriga.

Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Misek, R. (2013). *A cor digital*. In: Revista Laika.

Misek, R. (2010). *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Chichester: Wiley-Balachwell.

Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Wenders, W. (2010). *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70.