

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO – FAAC
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RAQUEL PERAZZI DE CASTRO

GATILHOS EM COR E FORMA:
UMA ANÁLISE VISUAL FORMAL DOS PÔSTERES DOS FILMES DE QUENTIN
TARANTINO

BAURU

2017

RAQUEL PERAZZI DE CASTRO

GATILHOS EM COR E FORMA:
UMA ANÁLISE VISUAL FORMAL DOS PÔSTERES DOS FILMES DE QUENTIN
TARANTINO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin.

BAURU

2017

RAQUEL PERAZZI DE CASTRO

GATILHOS EM COR E FORMA:
UMA ANÁLISE VISUAL FORMAL DOS PÔSTERES DOS FILMES DE QUENTIN
TARANTINO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin
DARG – FAAC/UNESP

Profa. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro
DARG – FAAC/UNESP

Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva
DARG – FAAC/UNESP

Bauru, agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família por sempre estar presente na minha minha escolha profissional e também por serem pessoas maravilhosas que me ensinaram boa parte da minha formação humana. Aos meus amigos, pelas conversas, pela paciência e ao apoio que me propuseram. Aos colegas de sala, durante quatro anos de convivência, e com elas, trocas de experiências gerais. Agradeço aos professores e funcionários do Departamento de Artes e Representação Gráfica, pelos ensinamentos e aprendizados, em especial a minha orientadora Luana Maribele Wedekin por sua prestatividade em direcionar esta pesquisa acadêmica.

RESUMO

Os pôsteres, meios de comunicação constituídos desde o século XIX, possuem o objetivo de divulgar e transmitir uma informação. Sendo o pôster uma forma que associa texto e imagem, fatores relacionados à percepção visual do espectador são fundamentais para sua elaboração. Objeto compartilhado por criadores oriundos das artes e do design, o pôster é o objeto de estudo deste TCC. Mais especificamente, este projeto centra-se na análise formal de oito pôsteres dos filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino. Objetiva-se, através da Psicologia da Gestalt, apontar as características visuais das versões americanas dos cartazes dos filmes do diretor, além de investigar os possíveis fundamentos unificadores entre os cartazes e identificar a frequência desses elementos visuais. O projeto propõe a perspectiva de uma melhor leitura visual dos pôsteres cinematográficos.

Palavras-chave: pôster cinematográfico, Psicologia da Gestalt, leitura visual, Quentin Tarantino.

ABSTRACT

Popular since the 19th century, posters have the objective of dissemination and transmission of information. Posters can unite text with visual information, one and the other related to visual perception; which is intrinsic to the process of the poster's design. The analysis of posters is the main point of this term paper. More importantly, this project is composed of an analysis of eight movie banners from films of American direction Quentin Tarantino. This analysis will be made through the use of Gestalt's Psychology, pointing out visual characteristics from Tarantino's banners; furthermore elaborating on common visual principles between these posters and how often they appear. In addition, this project can serve to expand the ability of the reader on the visual reading of movie posters.

Key-words: movie poster, Gestalt Psychology, visual reading, Quentin Tarantino.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Autor: Auzolle. Pôster O Regador Regado. FONTE: The History of the Discovery of Cinematography. 1895. 9
- Figura 2. Autor: não identificado. Pôster American Entertainment Corporation. FONTE: The History of the Discovery of Cinematography. 1898. 10
- Figura 3. Autor: não identificado. Pôster Casablanca. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 1942. 10
- Figura 4. Autores: Georgii & Vladimir Stenberg. Pôster O Homem com a Câmera. FONTE: Fishki. 1929. 11
- Figura 5. Autor: não identificado. Pôster Cães de Aluguel. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 1992. 18
- Figura 6. Autores: Indika Entertainment Advertising e Tarhan Creative. Pôster Pulp Fiction: Tempo de Violência. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 1994. 22
- Figura 7. Autor: não identificado. Pôster Jackie Brown. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 1997. 27
- Figura 8. Autor: Empire Design. Pôster Kill Bill Vol. I. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 2003. 30
- Figura 9. Autor: BLT Communications, LLC. Pôster Kill Bill Vol. II. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 2004. 34
- Figura 10. Autor: Empire Design. Pôster Bastardos Inglórios. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 2009. 38
- Figura 11. Autores: Ignition e LA. Pôster Django Livre. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 2012. 42
- Figura 12. Autor: Leroy and Rose. Pôster Os Oito Odiados. FONTE: Internet Movie Poster Awards. 2015. 46

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1.	19
Esquema 2.	23
Esquema 3.	28
Esquema 4.	31
Esquema 5.	35
Esquema 6.	39
Esquema 7.	43
Esquema 8.	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. PSICOLOGIA DA GESTALT	15
2. CÃES DE ALUGUEL (1992)	18
3. PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA (1994)	22
4. JACKIE BROWN (1997)	27
5. KILL BILL VOL. I (2003)	30
6. KILL BILL VOL. II (2004)	34
7. BASTARDOS INGLÓRIOS (2009)	38
8. DJANGO LIVRE (2012)	42
9. OS OITO ODIADOS (2015)	46
10. THE END: CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

O pôster¹, ou cartaz, pode ser definido inicialmente como um suporte feito para o emissor enviar sua mensagem ao receptor. Inicialmente, ele começou a ser usado para fins políticos, para convidar o espectador a um evento em específico, ou ainda para persuadir o indivíduo a comprar um certo produto. Nos filmes ele não é diferente, é mais um meio para divulgar a obra em questão. De acordo com Moles (1974, p. 53 - 56), o cartaz possui as seguintes funções: de informar; de propaganda e publicidade, ou seja, de persuadir o consumidor; de educar a população; de ambientar, a relação entre ele e o meio em que se encontra; de estética, as conotações das formas, cores, aspectos visuais; e de criar, aqui encontra-se o artista gráfico e sua capacidade de relacionar as concepções para produzir um cartaz.

No início, os pôsteres eram desenhados a mão e impressos por tipografia, ou em xilogravura. Posteriormente foram estampados através da litogravura. Jules Chéret, foi um importante pintor e litógrafo francês que fez com que a produção do cartaz progredisse. Ele desenvolveu um sistema de impressão de três ou quatro cores, num tipo de matriz, em que consta com o “desenho em preto sobre fundo de cores esmaecidas e *dégradées*, geralmente azul no alto, com adições de vermelho vivo e amarelo suave” (HOLLIS, 2000, p. 5). Suas técnicas foram se aprimorando até 1880 e influenciando outros artistas, como Pierre Bonnard e Henri de Toulouse-Lautrec.

A produção dos cartazes foi acompanhando a trajetória das características da História da Arte. Vários artistas como Alphonse Mucha, Leonetto Cappiello, Raymond Savignac, Adolfo Hohenstein, Leopoldo Metlicovitz, Will Bradley e Aubrey Beardsley, entre outros, já transitaram por essa linguagem, porém, atualmente, quem executa os pôsteres, em sua grande maioria, são os designers. Curiosamente nem sempre é possível identificar seu autor individual, sendo que atualmente muitas vezes o pôster é atribuído à agência que realizou a mídia impressa.

O pôster de cinema não difere muito dos demais. Eles acompanham, obviamente, a história desta linguagem, juntamente com a História da Arte já mencionada e com o advento de sua modernização em termos das técnicas. A intenção dessa mídia impressa é a mistura de funções já mencionada por Moles

¹ Palavra de origem inglesa (*poster*).

(1974), mas pode ser sintetizada em três etapas como identificar, informar e promover (HOLLIS, 2000, p. 4), independente se é um cartaz comercial ou de obra cinematográfica. Todos eles podem conter um teor mais ou menos artístico, dependendo de seu público-alvo.

O cartaz da sétima arte remete ao surgimento do cinema em meados do final do século XIX, época em que a litogravura era ainda consagrada. Os irmãos Lumière revolucionaram a perspectiva da humanidade, criando o cinematógrafo, ou seja, um tipo de câmera que captava as imagens em movimento (24 quadros por segundos) por até cinquenta segundos. Seus cartazes mostravam pessoas, em sua maioria de classe alta, indo ao teatro para ver os filmes. Nota-se que não era possível, através desses pôsteres, observar nada além de pessoas indo ao teatro (Figura 1).

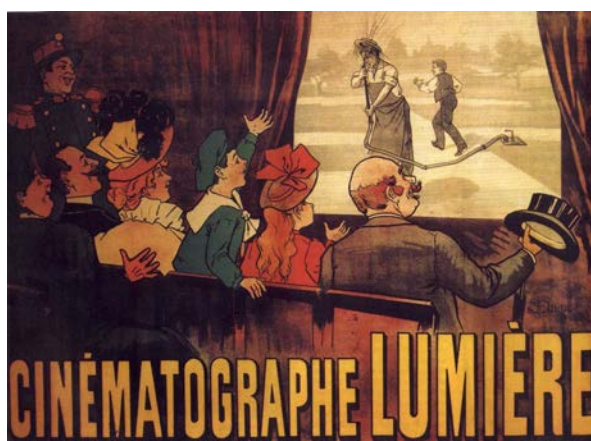


Figura 1. Autor: Auzolle. Pôster O Regador Regado. FONTE: The History of the Discovery of Cinematography². 1895.

É com o cartaz da “*American Entertainment Corporation*” que a mudança de assimilação ocorre. No pôster é observado de fato como funciona a exibição do cinema (Figura 2) e assim se esclarece “o funcionamento e a ‘utilidade’ do cinematógrafo, buscando associações simples e diretas, de modo que não causam estranhamento” (FERREIRA, 2001, p. 42).

De modo geral, essa mídia impressa, em seu primórdio, continha uma única imagem adiantando uma cena que irá aparecer no filme. Carregada de cargas dramáticas nas expressões faciais dos atores para chamar a atenção do espectador, resultando em um “estereótipo da expressão física do ator será um elemento

² Disponível em: <http://www.precinemahistory.net/1895>. Acessado em julho de 2017.

fortemente utilizado pelos cartazes hollywoodianos, a fim de facilitar cada vez mais a comunicação com o receptor” (FERREIRA, 2001, p. 45). Neste período inicial era possível distinguir os gêneros cinematográficos através da composição. Os pôsteres hollywoodianos, em especial, sempre evidenciavam (e evidenciam) os atores e atrizes principais e com isso, contribuem para os estereótipos de beleza e idolatria destes e também facilitam a memória retida no público (Figura 3).



Figura 2. Autor: não identificado. Pôster American Entertainment Corporation. FONTE: The History of the Discovery of Cinematography³. 1898.



Figura 3. Autor: não identificado. Pôster Casablanca. FONTE: Internet Movie Poster Awards⁴. 1942.

O cartaz de cinema também explora novas experiências na estética. A fotomontagem passa a ser acessível e vários artistas gráficos utilizam esse recurso. Há casos em que o pôster mostra várias cenas do filme apresentando parte da

³ Disponível em: <http://www.precinemahistory.net/1895>. Acessado em julho de 2017.

⁴ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2017.

narrativa. Ferreira (2001, p. 50) ainda cita, interessantemente, que por um lado apresentava-se filmes e, conseqüentemente, cartazes voltados apenas para fim comercial; ao passo que outros cartazes, por influência do expressionismo alemão, das vanguardas russas, e das técnicas como colagem e fotomontagem, exploravam mais sua potencialidade artística. Um bom exemplo é o cartaz dos construtivistas russos Georgii e Vladimir Stenberg (Figura 4).



Figura 4. Autores: Georgii & Vladimir Stenberg. Pôster O Homem com a Câmera. FONTE: Fishki⁵. 1929.

O avanço da tecnologia digital disponível ampliou ainda mais os recursos de manipulação das imagens nos cartazes. E, ainda que a tecnologia tenha avançado, o cartaz de um lançamento cinematográfico ainda mantém sua função de atrair e impactar o espectador.

O foco desta pesquisa reside em uma análise dos pôsteres dos filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino. Apresenta-se uma breve biografia do diretor para que se compreenda que sua obra tem uma identidade muito forte e peculiar, de certa forma evidente nos cartazes de seus filmes.

Arte e vida de Quentin Tarantino: o desenvolvimento de uma poética cinematográfica própria

⁵ Disponível em: <http://fishki.net/1549671-cvetnye-plakaty-bratev-stenbergov-dlja-chyorno-belogo-kino.html>. Acessado em julho de 2017.

Quentin Jerome Tarantino nasceu no dia 27 de março de 1963 em Knoxville, Tennessee, EUA. Uma olhada em seus aspectos biográficos revela influências em sua carreira, tanto de diretor, como de produtor, de roteirista e até de ator. Tarantino mudou-se com sua mãe, Connie, para Los Angeles quando tinha apenas três anos. Mulheres independentes sempre estiveram presentes na vida do diretor, sendo sua própria mãe uma delas. Sherman, em sua pesquisa sobre Tarantino, afirma, convictamente, que as fortes personagens femininas de seus filmes estão associadas à sua “experiência de vida guiada por mulheres tão fortes e independentes” (2015, p. 2).

Outros elementos perceptíveis na vida de Tarantino e que se refletem nos temas de seus filmes é o alto teor de violência e de sexo. Quando criança, Connie o levava para o cinema para ver filmes intensos e Sherman (2015, p. 3) afirma que isso não o fez se tornar uma pessoa horrível e mais, Tarantino desenvolveu a paixão por cinema desde cedo e ele podia ver qualquer gênero de filme, tanto que nos anos setenta era possível pagar uma entrada no estabelecimento e assistir quantos filmes e quantas vezes quisesse em um dia. Tarantino era fascinado por filmes de violência, de baixo custo e estrangeiros.

O diretor chegou a trabalhar como recepcionista de um cinema pornô⁶. Claramente, esse momento de sua vida ocasionou influências em seus filmes futuros. Geralmente, esses momentos não são tradicionalmente românticos e sim mais explícitos com um teor de violência natural (SHERMAN, 2015, p. 7).

O emprego que mais proporcionou repertório e abriu portas para o diretor foi em uma locadora de vídeo⁷. Lá ele conheceu colegas para trabalhar em projetos futuros. Tarantino também fez cursos de atuação, e assim relacionou-se com mais pessoas da área. Começou a carreira exercendo pequenos papéis, atuando em filmes e em séries da TV americana. Escreveu vários roteiros com colegas, porém somente “O Aniversário do Meu Melhor Amigo” (1987), amador e em preto e branco, foi filmado. Com roteiros vendidos, posteriormente transformados em filmes como “Amor à Queima-Roupa” (1993) e “Assassinos por Natureza” (1994), passou a ser reconhecido, tanto que foi chamado para reescrever o roteiro de “Sombras na Noite” (1992), assim, Tarantino recebeu um crédito de produtor associado no filme,

⁶ Os videocassetes ainda eram raros em 1979 (SHERMAN, 2015, p. 6)

⁷ Os videocassetes em 1982 já eram mais comercializados, juntamente com os filmes e podiam ser alugados (SHERMAN, 2015, p. 10)

seu primeiro crédito de tela oficial. Desta forma, Tarantino foi se infiltrando no meio cinematográfico e conseguindo produzir seus filmes.

Ná época em que escreveu os roteiros de “Amor à Queima-Roupa” (1993) e “Assassinos por Natureza” (1994), o diretor já estava iniciando a escrita de “Cães de Aluguel” (1992).

Segundo a página *Internet Movie Data Base*, site informativo da sétima arte em geral, “Cães de Aluguel” (1992) obteve um reconhecimento razoável na época nos Estados Unidos, contudo tornou-se uma película *cult* por ser um filme independente e antecessor de “Pulp Fiction: Tempo de Violência” (1994), obra consagrada do diretor, recebendo sete indicações ao Oscar, conquistando um deles e revitalizando as carreiras de grandes atores como John Travolta, Samuel L. Jackson e promovendo a atriz Uma Thurman. Tarantino dirigiu vários outros filmes sozinho, alguns com mais repercussão do que outros, cronologicamente, são eles: “Jackie Brown” (1997), “Kill Bill Vol. I” (2003), “Kill Bill Vol. II” (2004), “Bastardos Inglórios” (2009), “Django Livre” (2012) e “Os Oito Odiados” (2015).

Entre seus filmes, Tarantino produziu outras obras em conjunto com outros diretores e produtores do cinema e também dirigiu episódios em algumas séries americanas. De um modo geral, em toda a sua obra, as características destacadas são seus roteiros não-lineares, a divisão por capítulos, diálogos corriqueiros, personagens fortes, a exacerbada violência e a apologia às drogas, à vingança, e as referências da cultura pop e de outros gêneros da sétima arte.

Isto posto, a problemática envolta da pesquisa é se há características visuais marcantes nos pôsteres dos filmes de Quentin Tarantino. É possível apontá-las, analisando as versões norte-americanas dos cartazes em questão; verificando a existência dos elementos visuais; identificando esses elementos mais frequentes a partir da Psicologia da Gestalt, como as cores, os recursos de luz e sombra, o contraste, as linhas e direcionamentos predominantes, entre outros fatores.

A pesquisa apresenta uma relevância pessoal, pois os filmes de Tarantino são bem marcantes, chamam a atenção de espectador e conceitua uma nova perspectiva cinematográfica por suas características já citadas anteriormente. Há também um fator social; nas bases pesquisadas não foram encontrados muitos trabalhos acadêmicos acerca de análises formais de cartazes de cinema, ainda mais

dos filmes de Tarantino. Portanto, esse trabalho serve para contribuir nesse campo e assim facilitar o entendimento de outras leituras visuais.

Classificação da pesquisa e percurso metodológico

Quanto à finalidade essa pesquisa caracteriza-se como básica e pura; com relação aos seus objetivos é exploratória e de natureza qualitativa; quanto aos procedimentos trata-se de uma pesquisa documental. Verificou-se que há diferentes versões dos pôsteres dos filmes de Tarantino dependendo do país de exibição. Focalizar-se-à nos cartazes dos oito principais filmes do diretor, especificamente aqueles associados à divulgação nos Estados Unidos, país de origem do diretor. Para cada versão, avaliar-se-á os elementos da linguagem visual, com base nas leis da Psicologia da Gestalt.

Os cartazes analisados foram retirados do site “*Internet Movie Poster Awards*” “<http://www.impawards.com/>”, onde é possível encontrar vários pôsteres. A atribuição individual da autoria dos pôsteres não está sempre disponível e muitas vezes a única informação acessível é a indicação da agência cinematográfica.

Este trabalho está estruturado da seguinte maneira: o primeiro capítulo irá tratar brevemente da teoria de base, no caso as principais leis da Psicologia da Gestalt, seguido dos oito capítulos dedicados à análise individual de cada um dos oito pôsteres selecionados, apresentados na ordem cronológica de seus lançamentos. Por fim são apresentadas as conclusões.

1. PSICOLOGIA DA GESTALT

O surgimento da Psicologia da Gestalt associa-se à Escola de Psicologia Experimental na Alemanha. As primeiras ideias provêm de Christian von Ehrenfels, explicando que cada um pode interpretar uma imagem de várias maneiras e a percepção não origina-se somente do todo, mas também por suas partes, melhor dizendo, o todo é mais que a soma das partes. Além do mais, a forma é o elemento mais importante, pois é o que chama mais a atenção, e somente depois observa-se o material de um objeto, por exemplo. Logo mais, em 1910, outros nomes como Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka, da Universidade de Frankfurt, reuniram-se para estudar esses princípios.

A palavra *Gestalt* não possui uma tradução exata. O termo, segundo Gomes Filho, “significa uma integração das partes em oposição à soma do ‘todo’” (2000, p. 18). Pode ser transposto como estrutura, figura, forma. Ou melhor ainda, como “boa forma”.

Sendo assim, a Gestalt visa cada detalhe de um elemento, e não do todo como o nosso cérebro costuma processar a imagem de algo. Cada momento possui um estudo em que explicam exatamente como funciona esses processos cerebrais, de acordo com Gomes Filho (2000), entre eles: fatores de organização, as leis da Gestalt, a conceituação da forma, as categorias conceituais da Gestalt.

Os fatores de organização são fenômenos explicativos para a questão do sistema nervoso central, “são essas forças ou esses princípios que explicam por que vemos as coisas de uma determinada maneira e não de outra” (GOMES, 2000, p. 20). Sendo eles: Forças de unificação – igualdade de estimulação; Forças de segregação – desigualdade de estimulação; Fechamento – propensão psicológica de unir intervalos; Boa continuação – o objeto tende a se expandir na mesma direção e no mesmo movimento; Proximidade – quando objetos mais próximos tendem a ser vistos juntos; Semelhança – estabelecer agrupamento das partes semelhantes, ela é mais forte do que a proximidade; e Pregnância da forma ou força estrutural – abrange todos os outros, isto é, o todo.

São oito leis da Gestalt e elas dão um fundamento científico para o estudo da mesma,

ou seja, a partir destas leis, foi criado o suporte sensível e racional, espécie de abc da leitura visual, que vai permitir e favorecer toda e qualquer articulação analítica e interpretativa da forma do objeto, sobretudo, com relação à utilização das demais categorias conceituais (GOMES, 2000, p. 27).

Elas são, Unidades – consolidação de um elemento nele mesmo; Segregação – separar, destacar uma unidade do todo; Unificação – a união das semelhanças com os fatores de harmonia, equilíbrio e ordenação visual; Fechamento – ligar espaços vazios; Continuidade – “organização perceptiva da forma de modo coerente” (GOMES, 2000, p. 33), ou seja, melhor forma possível, estável do objeto; Proximidade, semelhança e pregnância. Novamente aparecem nas leis e já foram citadas nos fatores de organização.

A conceituação da forma diz sobre suas propriedades, sendo seis delas.

Forma

pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo. A forma nos informa sobre a natureza da aparência externa do objeto. Tudo que se vê possui forma [...] para se perceber uma forma, é necessário que existam variações, ou seja, diferenças no campo visual (GOMES, 2000, p. 41).

Ponto – unidade visual mínima, centro de atração visual; Linha – sucessão de pontos, delimita o objeto; Plano – sucessão de linhas, cujas dimensões são comprimento e largura; Volume – usa as três dimensões espaciais (comprimento, altura e largura) com a ajuda de luz, brilho, sombra, textura; Configuração esquemática – compõe o esqueleto estrutural, isto é, percebe-se a forma, mas pode-se assumir qualquer identidade visual.

São quarenta e sete elementos que compõem as categorias conceituais da Gestalt, que operam como embasamento das leis (principalmente a da pregnância), e podem ser divididas em fundamentais e as técnicas visuais aplicadas. Elas podem possuir um certo grau de subjetividade e, muitas vezes, conversarem entre si. As categorias conceituais fundamentais visam “poderosas forças de organização formal nas estratégias compositivas” (GOMES, 2000, p. 50). São elas: Harmonia; Ordem; Regularidade; Desarmonia; Desordem; Irregularidade; Equilíbrio; Peso e direção; Simetria; Assimetria; Desequilíbrio; Contraste; Luz e tom; Cor; Vertical e horizontal; Movimento; Dinamismo; Ritmo; Passividade; Proporção; Proporção e escala; Agudeza.

Já as categorias conceituais técnicas visuais aplicadas proporcionam uma maior qualidade expressiva do objeto, sem a utilização de meios digitais, como o *Photoshop* por exemplo. Dentre elas: Clareza; Simplicidade; Complexidade; Minimidade; Profusão; Coerência; Incoerência; Exageração; Arredondamento; Transparência física/sensorial; Opacidade; Redundância; Ambiguidade; Espontaneidade; Aleatoriedade; Fragmentação; Sutileza; Difusidade; Distorção; Profundidade; Superficialidade; Sequencialidade; Sobreposição; Ruído visual.

Todas essas estruturas citadas sobre a Gestalt se resulta a um alfabetismo visual, isto é, uma gama de toda a complexidade da pregnância, segundo Dondis, “o alfabetismo significa a capacidade de expressar-se e compreender, e tanto a capacidade verbal quanto a visual pode ser aprendida por todos. E deve sê-lo” (1997, p. 230).

Assim, os elementos diversos das técnicas de comunicação visual, “as técnicas visuais oferecem ao designer uma grande variedade de meios para a expressão visual do conteúdo” (DONDIS, 1997, p. 139), ou seja, cabe ao designer ou artista, ao autor do cartaz ter o conhecimento e a habilidade em dominar essa leitura não-verbal e transpô-la nos pôsteres para o observador entender a mensagem.

2. CÃES DE ALUGUEL (1992)



Figura 5. Autor: não identificado. Pôster Cães de Aluguel. FONTE: Internet Movie Poster Awards.⁸ 1992.

⁸ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 1.

Neste pôster, as direções predominantes são as diagonais, representadas no esquema pelas linhas amarelas. Elas demonstram a interação entre as personagens em maior escala; uma mão misteriosa segurando uma arma apontando para seu oponente e este fazendo o mesmo, porém com mais destaque e identificação de parte de seu rosto. O efeito das diagonais é intensificado devido ao olhar da personagem em direção ao revólver à sua frente. Os braços de ambos os indivíduos, seguem a mesma inclinação. Toda a redundância das diagonais descritas anteriormente é quebrada pelo grupo de personagens em menor escala na base esquerda⁹ do cartaz. O autor criou aqui um efeito de *sfumato* nos braços da personagem central, acompanhadas por suas respectivas diagonais, ampliando os contrastes entre o primeiro plano (o grupo de homens em silhueta em menor escala) e o segundo plano, a cena onde o homem mira e está na mira de uma arma. As quatro silhuetas menores posicionam-se verticalmente (no diagrama, acompanhados pela linha turquesa), e todos possuem armas localizadas sutilmente nas diagonais, identificadas no diagrama pelas retas vermelhas. Os traços verdes mostram a horizontalidade do título do filme com as personagens em menor escala e servem para contrabalancear a composição, pois o ser humano busca naturalmente um equilíbrio sensorial, ou seja, um “senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem” (DONDIS, 1997, p. 32).

Três planos são observados, as quatro silhuetas no primeiro, os dois homens que apontam as armas um para o outro no segundo, e o fundo praticamente branco no terceiro. Não há muita variedade de cores na imagem, a figura maior apresenta tons mais avermelhados, uma mistura de vermelho-vinho e marrom, enquanto que os homenzinhos estão em preto e branco, sem variação de tom, com um efeito borrado, dificultando a nitidez das texturas e dos detalhes.

Há uma ruptura de estilos na elaboração do cartaz, as personagens em maior escala estão em cores e os homens menores em preto e branco. Este conjunto de elementos menores contrasta com o resto da composição e ele apresenta algumas das leis da gestalt como o fechamento, ou seja, uma “tendência psicológica de unir intervalos e estabelecer ligações” (GOMES, 2000, p. 21), no rosto e nas mãos dos indivíduos. O destaque, na questão da cor, é na letra em vermelho no título do filme,

⁹ A orientação espacial leva-se em conta a visão do observador. Aplicar em todas as análises.

por chamar mais a atenção por ser uma cor quente, harmonizando com o resto da composição em tons avermelhados já mencionados.

Por não apresentar muita variação de tons, a definição de textura é escassa. No primeiro plano é inexistente. No segundo é possível identificar o metal das armas, a superfície das peles das personagens e o brilho do cabelo do homem em evidência. O detalhe da roupa também é deficiente por conta do esfumaçado utilizado para separar os planos da composição.

3. PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA (1994)

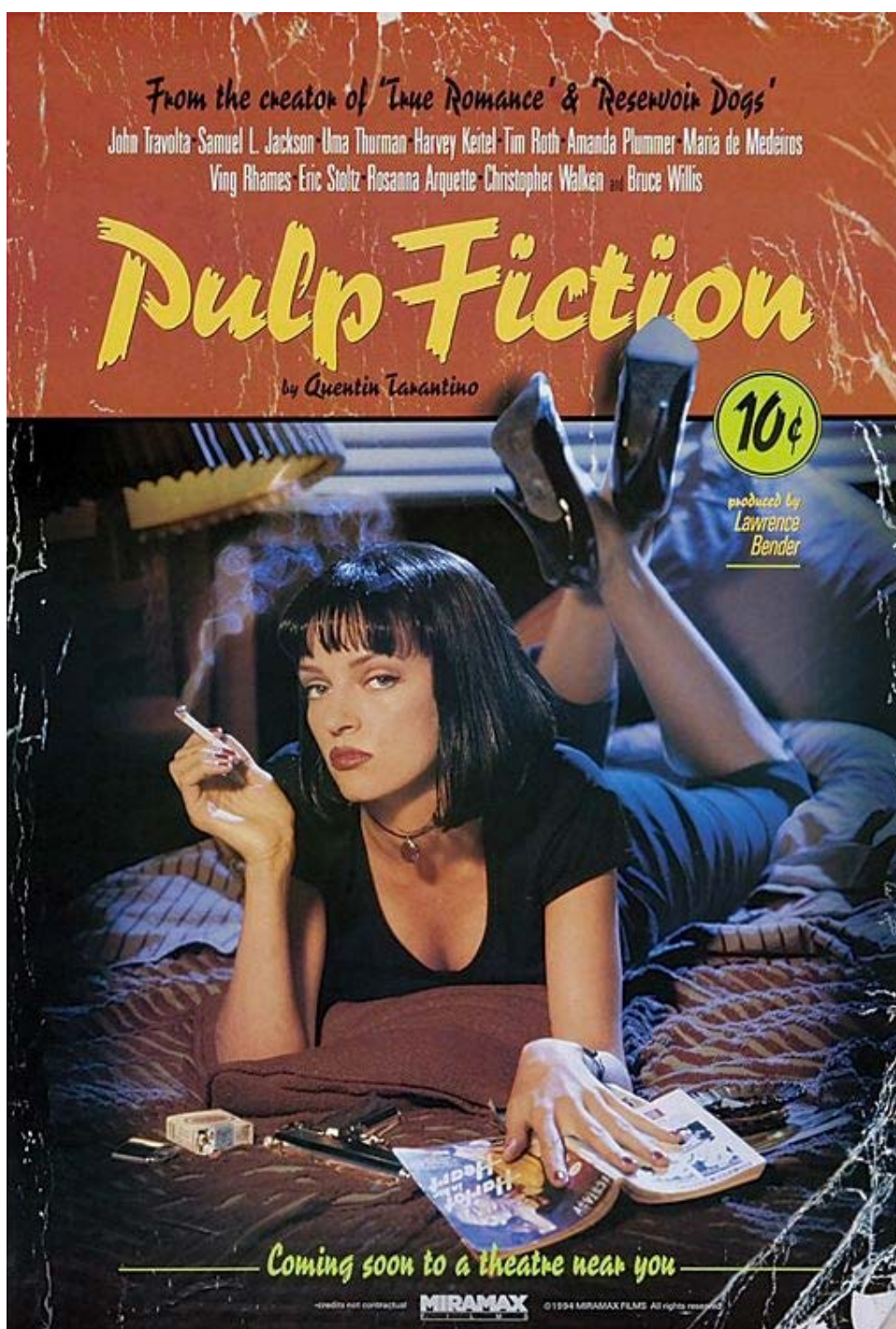
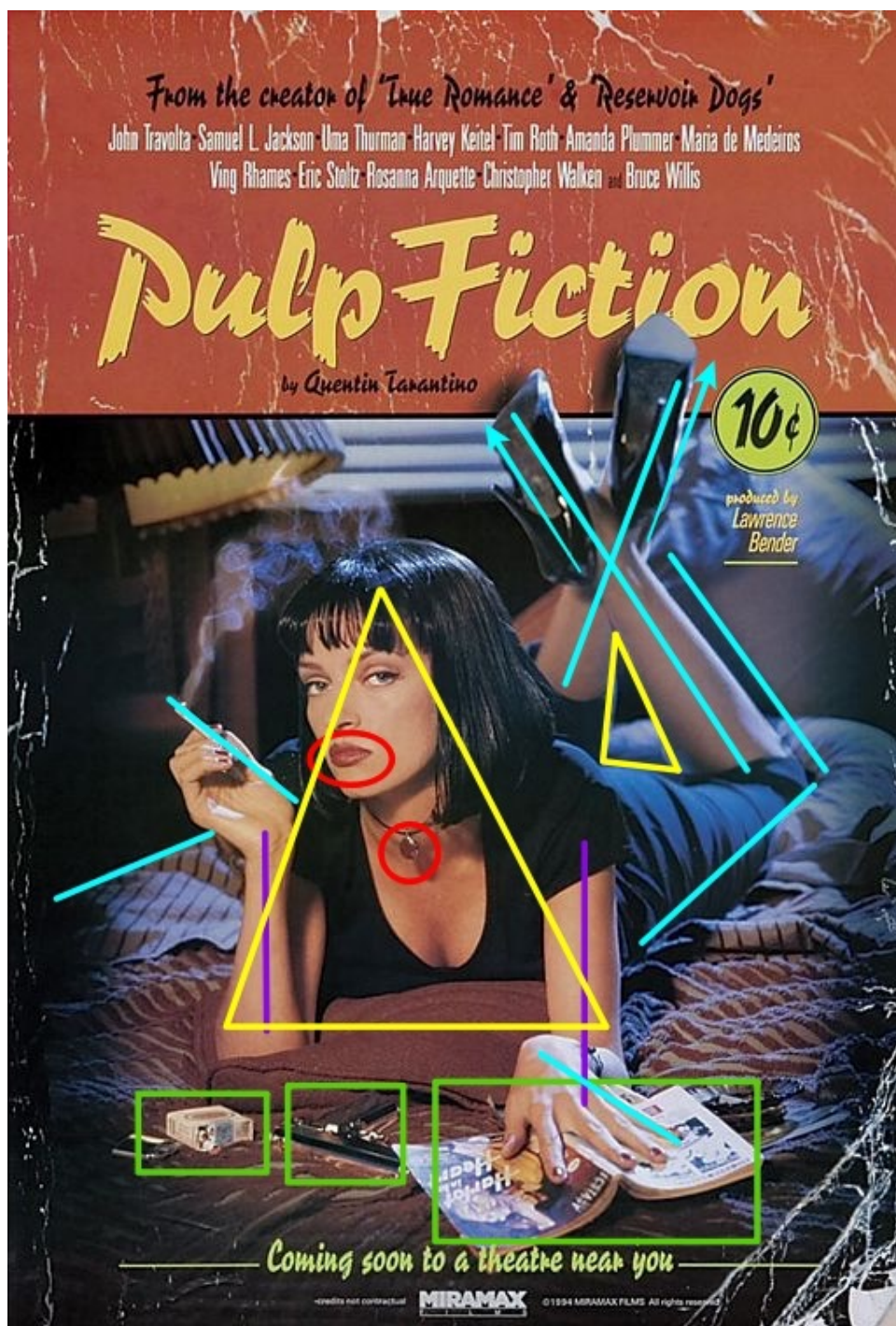


Figura 6. Autores: Indika Entertainment Advertising e Tarhan Creative. Pôster Pulp Fiction: Tempo de Violência. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹⁰ 1994.

¹⁰ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 2.

Na imagem dois pontos chama a atenção: a boca e o pingente da mulher. Estes elementos relativamente isolados atraem o olhar do espectador,

é a unidade de comunicação visual mais simples e irrefutavelmente mínima. [...] pensamos nesse elemento visual como um ponto de referência ou um indicador de espaço. Qualquer ponto tem grande grande poder de atração visual sobre o olho (DONDIS, 1997, p. 53).

O pingente circular, não por acaso localizado exatamente no centro geométrico da composição e a boca vermelha, aproximadamente localizada no centro visual da composição (representados pelos círculos vermelhos no esquema). Os braços da personagem formam linhas (em roxo no diagrama) verticais, que direcionam o olhar do espectador, em particular, o olhar na mão direita da personagem leva o observador aos quadrados verdes no diagrama, com a revista, a arma e o maço de cigarro. Predominam as diagonais (linhas turquesa no esquema) na imagem. O tronco da personagem e as pernas, reforçadas pela superfície da cama, criam eixos diagonais (linha turquesa já mencionada), as setas turquesas mostram outra diagonal, direcionando novamente o olhar do espectador para cima; devido as pontas pontiagudas do sapato da mulher, levando-o para o título da película. Outro aspecto das diagonais pode ser observado na mão direita da mulher com a beira da superfície da cama, e a outra mão com a região do abdômen (ambos indicados com as respectivas linhas turquesas no esquema), produzindo o efeito de abrir o olhar do espectador.

Formas triangulares (representadas pela cor amarela no diagrama) aparecem na composição, uma composta entre os braços e a cabeça da personagem; e a outra entre as pernas da mulher, afunilando devido a sua fisionomia.

O cartaz é equilibrado, porém não simétrico, o lado esquerdo da composição contém muito mais elementos do que o direito. Entretanto, o triângulo formado pelas pernas da personagem, reforçados pelas formas pontiagudas dos sapatos, dirigem o olhar do espectador com grande força para a parte superior do lado esquerdo da composição. Além de, devido ao fato do contrapeso da personagem, as pernas e a mão esquerda se contrapõem a mão direita com o cigarro, fator que enfatiza a arma e o livro.

A imagem fotográfica compõe-se de várias superfícies, o tratamento dado a imagem privilegiou a superfície como elemento mais fundamental. Observa-se a

superfície do rosto de Uma Thurman, a superfície de seus cabelos pretos, o contorno da camiseta preta, seus braços, suas pernas, sobre a superfície da almofada onde ela apoia os braços. A cama onde a personagem está deitada ela mesma é uma superfície composta de várias texturas.

O volume aparece na imagem através do recurso claro-escuro, por exemplo no rosto da personagem banhado de luz e o escuro na linha do maxilar, resultando num jogo de luz e sombra. Esse mesmo jogo aparece no colo da personagem. A sobreposição de planos é outro recurso utilizado, pois vemos a mão da mulher no primeiro plano, o torso da personagem no segundo plano, seu troco no terceiro plano, as pernas no quarto e a janela no quinto e último plano. A diagonal formada pela cama e o corpo da mulher, reforçam a noção de profundidade.

Observa-se uma luz artificial que ilumina e uniformiza o primeiro plano, especialmente o rosto e o tronco da mulher, enquanto que uma meia luz banha o restante da composição. Já incorporando a linguagem da luz no cinema a imagem está emoldurada por uma borda irregular escura espécie de fade in/out.

As cores se separam basicamente em tons mais claros no primeiro plano e escuros no último plano, melhor dizendo, o fundo, com menos importância. Há um predomínio de cores quentes, tanto no letreiro, como na imagem fotográfica. Sendo o vermelho uma cor ativa e emocional e o amarelo que remete a luz e ao calor, quando juntas elas intensificam esse aspecto de agitação e movimento (OSTROWER, 1989, p. 243). Curiosamente, a luz amarelada no primeiro plano em destaque, o fundo é composto por cores frias, mais azuladas, que alude a sensações calmas. O brilho do primeiro plano é para chamar atenção da mulher e com sua expressão facial e os objetos a sua frente, principalmente o da mão esquerda devido ao seu maior brilho. A roupa, os sapatos e o cabelo possuem tons pretos, ou seja, remetendo a uma neutralidade séria, o esmalte e o batom vermelho, chama mais a atenção, mas não são tão evidentes.

O pôster explora uma grande variedade de texturas. Há uma composição semelhante a capa de um livro barato, inclusive indicando seu valor: 10 centavos de dólar. Por exemplo com o efeito da textura de uma borda gasta, usada, rasgada. Mas em toda a imagem é possível observar diversas texturas: a cúpula denteada do abajur, o estriado da colcha de chenille, o brilho do cabelo, o verniz do sapato, o metal da arma e do pingente, a maciez das almofadas, a uniformidade da pele da

personagem... Há formas regulares e irregulares, texturas desiguais, estes contrastes formais trazem variedade a composição, enriquecendo-a.

4. JACKIE BROWN (1997)



Figura 7. Autor: não identificado. Pôster Jackie Brown. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹¹ 1997.

¹¹ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 3.

Neste pôster há o predomínio de verticais nos corpos dos personagens (representadas no diagrama pela cor roxa). A verticalidade das figuras centrais é contrabalançada pelas figuras nas extremas as quais apresentam direção diagonal (configurada no diagrama pela cor amarela), e o braço e arma da terceira figura da esquerda para a direita. Estas diagonais nas extremas abrem para os lados o olhar do espectador. As diagonais seguem no braço e na mão, esta que segura uma arma, no homem negro para contrabalancear a composição das personagens centrais da fileira. A proximidade entre as figuras na vertical cria, entretanto, um efeito horizontal. No diagrama, as linhas verdes mostram a horizontalidade das seis personagens em relação ao título do filme.

Há um ponto central, que atrai o olhar do espectador, ou seja, uma unidade visual mínima, “considera-se como ponto qualquer elemento que funcione como forte centro de atração visual dentro de um esquema estrutural, seja numa composição seja num objeto” (GOMES, 2000, p. 42), e no diagrama esta ressaltado pelo círculo vermelho. Tal aspecto formal é ainda mais reforçado pelo fato de que o ponto que atrai é o cano do revólver apontado para o observador.

Cinco planos são notados: o primeiro com a mulher apontando a arma, o segundo com os homens um com a outra arma e o outro com bigode, o terceiro com a outra mulher e o rapaz de óculos escuros, o quarto com a personagem em que não é possível ver seu corpo e o último plano, o fundo negro, sem nuances.

O fundo preto fecha mais a percepção e cria forte contraste com as personagens em preto e branco. O efeito nos indivíduos resulta em poucas variedades de tons, mas com o jogo de luz e sombra é notório algumas nuances de texturas e superfícies, num recurso clássico de claro-escuro (claro-escuro como artifício para representar o volume através da luz) (OSTROWER, 1989, p. 223). O grupo de figuras humanas contrasta com as cores quentes dos letreiros centrais. O destaque maior é das letras em amarelo e vermelho, as quais associa-se o movimento, a agitação. No grupo de letreiros em cinza claro na base do cartaz, observa-se mais um elemento figurativo, uma mala de dinheiro em tons de branco, preto e cinza, estabelecendo uma ponte com o grupo de figuras humanas na parte superior do cartaz.

5. KILL BILL VOL. I (2003)



Figura 8. Autor: Empire Design. Pôster Kill Bill Vol. I. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹² 2003.

¹² Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.

KILLBILL VOLUME 1

A ROARING RAMPAGE OF REVENGE

MIRAMAX FILMS PRESENTS A BAND OF BROTHERS WRITTEN BY QUENTIN TARANTINO AND STARRING UMA THURMAN "KILL BILL" BRUCE LEE "VIVICA A. FOX" MICHAEL MADOKA "HARVEY KATARIAN" AND DAVID CARRADINE AS "BILL"
 BEST STARRING SONNY CHIBA, JULIE YUNG, CHAKI KIRIYAMA, GORDON LEE, MICHAEL PARKS, "BEE" YUEN, WOO-PING JUNG, TAE-HEA, "SALLY" MAENKA, "MURDER" ROBERT RICHARDSON,
 "BOB" YONG, TAMEKA, DAVID WASCIO, "BOB" BOB WEINSTEIN, HARVEY WEINSTEIN, ERIC A. STENBERG, E. BENNETT WALSH, BASED ON THE CHARACTER OF "THE ONI" "W O A U"
 KILL-BILL.CO.UK

KILL BILL SOUNDTRACK OUT NOW THE FOURTH FILM BY QUENTIN TARANTINO

SEE IT FIRST FROM OCTOBER 9 AT THE EMPIRE
 Lillington Square
 08 700 10 20 30
 AT CINEMAS NATIONWIDE FROM OCTOBER 17

Win Exclusive Kill Bill Collectables. To enter text KILL BILL to 84188. 50p per entry + your standard message rate. For terms visit www.kill-bill.co.uk/terms

Esquema 4.

O cartaz apresenta elementos simples e objetivos com apenas um elemento praticamente central, ou seja, há uma evidente minimidade na composição, de acordo com Gomes Filho é uma

técnica econômica de ordenação visual frugal na utilização de elementos, [...] realça visualmente os aspectos de clareza e simplicidade em função, sobretudo, de um mínimo de unidades ou elementos informacionais, quase sempre apenas o essencial (2000, p. 80).

Observa-se um equilíbrio estático nas linhas verticais e horizontais representados pelas linhas em roxo e em verde, formando uma cruz, em relação ao título do filme com a personagem. A inclinação da cabeça da personagem central, sutilmente voltada para cima, com o queixo elevando, reforça esse direcionamento do olhar.

A roupa da mulher apresenta detalhes verticais (linhas pretas no traje amarelo), indicadas no esquema pelas setas roxas. Tais faixas na roupa reforçam o eixo vertical da composição.

Entretanto, a composição em cruz é dinamizada pelas diagonais (evidenciadas em linhas azuis no esquema), presentes na perna direita da figura central, e na espada que ela porta na mão esquerda. Outros elementos que fornecem movimento à composição são o pé e o ombro esquerdos (ressaltados pela linha vermelha no esquema). Em especial o pé esquerdo, reforça a linha de saída do olhar do espectador (OSTROWER, 1989, p. 51).

As cores predominantes são o preto e amarelo, colocadas puras, sem muita variação de tons na composição, correspondem com a vestimenta da personagem e a sua cor de cabelo loira. O amarelo é uma cor quente, que remete a proximidade, a agitação, e conseqüentemente a dinâmica, por conta disso o pôster não é monótono. Alguns pontos em vermelho, como os textos e os detalhes da roupa da mulher, reforçam essa constatação. O preto, uma cor neutra, atua como a estabilidade e contraste da composição.

A noção dos dois únicos planos, fundo e a personagem, se dá pela linha horizontal preta, pela inclinação da cabeça da moça, pela materialidade da espada, e as faixas pretas na roupa da mulher, para assim os amarelos da vestimenta e do fundo não se fundirem, não ocasionando uma superficialidade, que, de acordo com Gomes Filho, é uma “representação de manifestações formais vistas de maneira

bidimensional ou chapada, [...] se caracteriza por configurações planas, regidas, fundamentalmente, pela ausência do efeito de perspectiva” (2000, p. 98). O pouco jogo de luz e sombra no cartaz faz com que se perceba as texturas e nuances do rosto da mulher, dos detalhes em couro do traje, e a arma metalizada. A luz e o brilho nas pontas do sapato permitem identificar sua textura lisa.

6. KILL BILL VOL. II (2004)



Figura 9. Autor: BLT Communications, LLC. Pôster Kill Bill Vol. II. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹³ 2004.

¹³ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 5.

O pôster é equilibrado, porém com um peso total para o lado direito da composição, o maior e único elemento encontra-se nessa região. O jogo de luzes e sombras direcionam o olhar. A movimentação é representada pelas diagonais com as linhas azuis representada no esquema. O feixe de luz ilumina evidenciando a mulher, seu rosto e seu véu acompanham esse efeito. A verticalidade é representada pelas retas turquesa no diagrama, em paralelo com o ideograma japonês e o tronco do elemento único da imagem. A linha amarela do vestido forma uma diagonal oposta pela espada, representada pela seta da mesma cor. A espada foge da linearidade da composição, ocasionando um desvio do olhar. O triângulo rosa indica o efeito em que o enquadramento evidencia a personagem, criando a sensação de que ela é gigante. A superfície criada pela saia do vestido ressalta esta sensação e a personagem parece ainda mais alta.

As cores usadas mesclam de tons amarelos, vermelhos, laranja, devido ao jogo de luz apresentado. Junto com elementos neutros (preto e branco) e o vermelho dos textos, a imagem se mostra mais quente, com a questão da conotação de proximidade (DONDIS, 1997, p. 65). No eixo em que se encontra o feixe de luz, o contraste de tom se inicia claro, chegando na noiva onde apresenta variedade tonal entre o mais escuro e o mais claro, até ficar escuro no canto inferior direito. Esse jogo de luz e sombra é o que torna a composição mais bela. O forte contraste de luz e sombra torna a composição mais expressiva.

O que nos permite constatar a presença do elemento luz é o fato da composição ter sido consistentemente elaborada em contrastes de claro e escuro. Não basta haver uma área clara se destacando de outras escuras. Para que o elemento se torne expressivo, é preciso todo o movimento visual desdobrar-se através de valores claros e escuros. Naturalmente, os contrastes não precisam ser distribuídos de maneira igual; há maneiras de se graduar suas intensidades e também os tamanhos (OSTROWER, 1989, p. 223).

Este artifício pode ser encontrado nos grandes expoentes da arte barroca, como Caravaggio e Rembrandt, por exemplo.

O volume aparece com a mescla de claro e escuro bem evidentes na personagem, a faixa de luz realça esse jogo. Há esse efeito na espada também, porém ele não é completo, pois o foco é destacar que a mulher segura a arma. Outro efeito para representar o volume é a sobreposição de planos, o pôster mostra apenas dois deles, a noiva em destaque e o fundo no segundo plano. O jogo de luz

e sombra reforçam a perspectiva de profundidade. A textura evidencia essas questões. Nota-se o bordado no vestido de noiva (peito e barra), o zíper nas costas do vestido, a transparência do véu e o metal da espada (a textura do metal contrasta fortemente com a renda suave do vestido), a pele aveludada da personagem e seu cabelo bem cuidado.

7. BASTARDOS INGLÓRIOS (2009)



Figura 10. Autor: Empire Design. Pôster Bastardos Inglórios. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹⁴ 2009.

¹⁴ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 6.

O pôster apresenta um equilíbrio quase pleno. Há um predomínio da orientação vertical (eixo amarelo no esquema), a partir da qual se observa um esquema triangular triplo (ver triângulos turquesa no esquema). Os esquemas triangulares são reforçados pelo fato de serem representados por dois grupos de três pessoas e seus devidos afinilamentos. O pôster também apresenta algumas nuances de diagonais (traços verdes no esquema). Há um eixo vertical central (a linha amarela no esquema), evidenciando dois personagens (as duas figuras centrais do primeiro e do último plano, Brad Pitt e Cristoph Waltz). Estas figuras centrais, por sua vez, estão acompanhadas por uma figura de cada lado, configurando o esquema triangular e reforçando a verticalidade do cartaz.

A composição é simétrica, nela pode-se observar o equilíbrio simétrico como “equilíbrio axial que pode acontecer em um, ou mais de um eixo, nas posições: horizontal, vertical, diagonal e inclinada, [...] as unidades são idênticas ou pelo menos muito semelhantes” (GOMES FILHO, 2000, p. 59). As figuras laterais e as figuras centrais funcionam como contrapeso (ressaltadas por contornos azuis). A simetria acontece tanto no eixo vertical, como descrito, e também no eixo horizontal – três figuras em cima e três figuras em baixo (identificadas pelas elipses roxas).

Observa-se, portanto, vários planos: o primeiro plano com o personagem central vestido de verde, o segundo plano por seus companheiros nas laterais; um terceiro plano – já avermelhado com as duas figuras femininas, e, finalmente o último plano com a cabeça da figura central de quepe. O segundo plano com os homens dos quadrados azuis e o primeiro plano com a personagem central, possuem tons mais neutros para contrabalancear com a composição visual.

O efeito de luz e sombra permite a percepção das texturas e da noção de volume e profundidade. Mesmo nos últimos planos, as texturas aparecem em nuances, na aba do quepe do homem, no brilho nos cabelos das mulheres, na suavidade nos vestidos das personagens, porém não estão tão evidentes nos elementos metalizados, no linho e no couro das jaquetas das personagens nos primeiros planos, no couro desgastado das botas e do coturno.

As diagonais em verde no esquema mostram as armas dos personagens, que funcionam como linhas abrindo o campo do olhar do espectador gerando dinamismo. No homem de verde do lado esquerdo da composição é o braço que

atua como diagonal, pois sua arma esta paralela a sua perna e, portanto, na vertical. Tal artifício cria diversidade e mantém o dinamismo, compondo o jogo do olhar.

As cores predominantes são o fundo avermelhado e a vestimenta dos personagens no primeiro plano em tons verdes e pretos. O vermelho opaco tinge as figuras dos planos posteriores de forma irregular, como uma pincelada grossa ou um liquido viscoso que escorre (sangue?), além do mais, é uma cor quente que ocasiona uma vibração, potencializada pelas roupas verdes, sua cor complementar¹⁵, das personagens no primeiro plano. O autor do cartaz usou deliberadamente as cores complementares verde e vermelho. Fayga Ostrower constata que as complementares se induzem mutuamente “há em nós, uma tendência para completar a cor no sentido de sua complementar” (1989, p. 248). No caso do pôster apresentado, devido a área em que se encontram, as cores complementares verde e vermelho estão próximas, dando o efeito de fusão espacial, ou seja, elas se aproximam até formar uma unidade (OSTROWER, 1989, p. 249).

¹⁵ As complementares são compostas pelas cores laranja (do azul), verde (do vermelho) e roxo (do amarelo).

8. DJANGO LIVRE (2012)



Figura 11. Autores: Ignition e LA. Pôster Django Livre. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹⁶ 2012.

¹⁶ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 7.

As linhas verticais são predominantes de acordo com as três personagens, em preto e branco, acompanhadas pelas retas rosas no diagrama. O homem central aparece no primeiro plano e os outros dois no segundo, o terceiro é composto apenas por um fundo branco e com algumas manchas que remetem sangue. As linhas diagonais também estão presentes em verde no esquema para identificar movimento e dinamismo, abrindo o olhar do espectador, assim como o braço dentro do bolso da personagem do lado esquerdo, juntamente com o cachimbo do mesmo um pouco a cima, as pernas da personagem central, as cabeças inclinadas em oposição dos rapazes com chapéu, e a mão do homem e sua arma, posicionado no lado direito.

A composição não é simétrica devido ao peso em que esta se concentra mais para o lado direito, Gomes Filho ressalta ainda que uma composição pode ser equilibrada porém assimétrica por sua ausência de simetria, ou seja, “[...] sem semelhança e sem igualdade dos lados dos eixos” (2000, p. 60). O triângulo amarelo, que afunila para baixo e finaliza no título do filme, evidencia essa não linearidade, juntamente com as diagonais não opostas das pernas do homem em primeiro plano e as cabeças já mencionadas.

As seis esferas azuis representam as manchas vermelhas. Analisando verticalmente, quatro deles encontram-se em contrapesos sendo eles: em cada mão da personagem central (uma delas curiosamente com luva e outra não), e mais a cima entre os homens secundários: o da direita a cima do cachimbo e o da esquerda abaixo de sua mão armada. Um ponto é visto entre as cabeças opostas inclinadas revelando o respingo em questão e este está verticalmente oposto por outra mancha menor ao lado em uma das pernas da personagem central, ambos pesando para o lado direito da composição.

A elaboração das cores é simples. O fundo branco contrasta com as personagens em preto e branco saturadas para realizar um efeito com menos distinção de tons e mais contraste evidentes, e as manchas e as letras em vermelho se destacam, causando agitação. Dondis reforça o conceito de contraste na artimanha da composição visual como um elemento fundamental para o

processo de articulação visual, o contraste é uma força vital para a criação de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação (1997, p. 108).

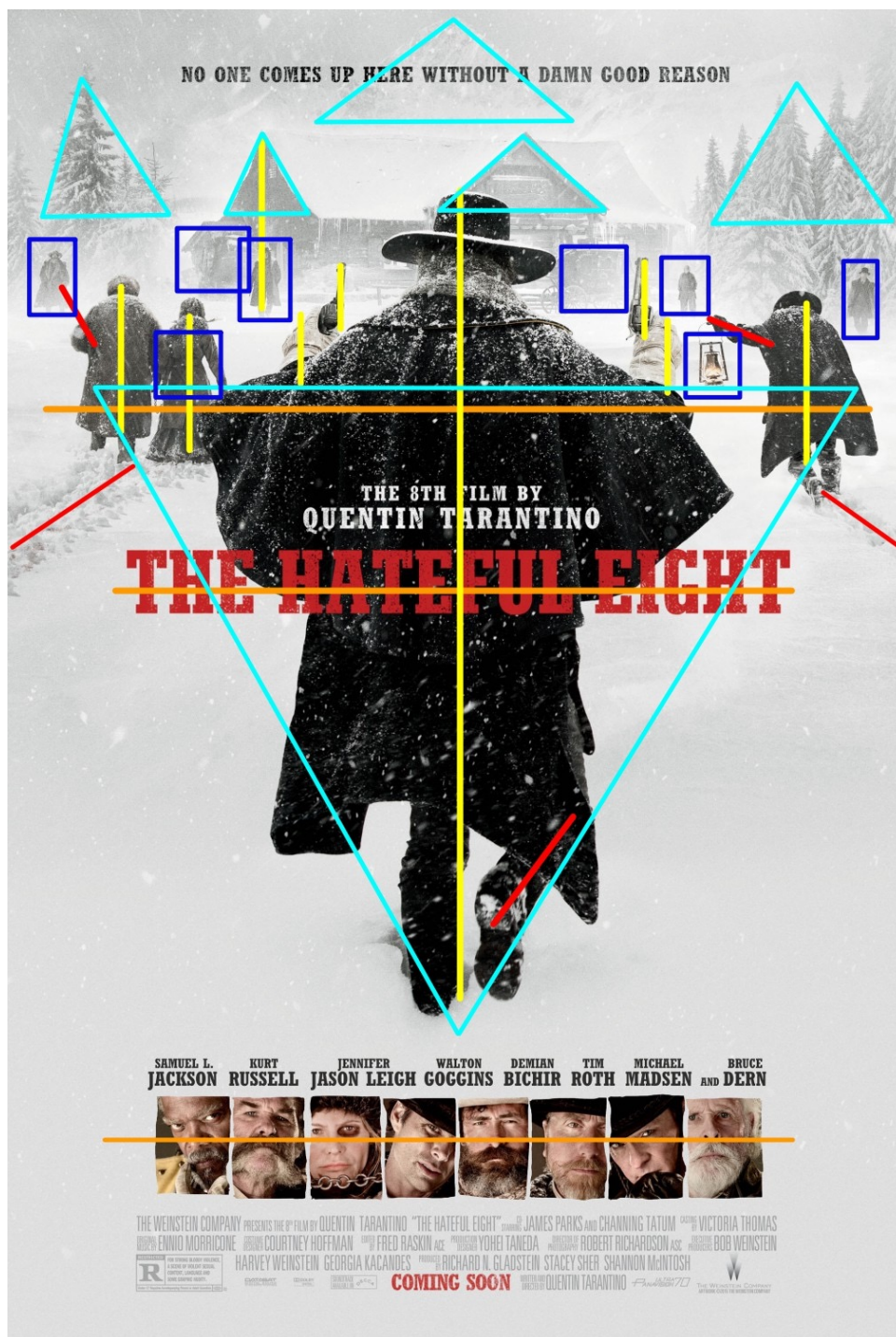
O jogo de luz e sombra nas personagens definem as texturas dos linhos e dos couros das vestimentas, evidenciam o metal das armas, e realçam as superfícies e suas devidas perspectivas e expressões faciais.

9. OS OITO ODIADOS (2015)



Figura 12. Autor: Leroy and Rose. Pôster Os Oito Odiados. FONTE: Internet Movie Poster Awards.¹⁷ 2015.

¹⁷ Disponível em: <http://www.impawards.com>. Acessado em julho de 2016.



Esquema 8.

A composição é feita por vários elementos, porém, é dominada pela figura central em preto intenso. A figura humana vista de costas conforma uma grande superfície que, entretanto, estrutura a composição em forte verticalidade (ressaltada no esquema pela linha amarela central). A partir da massa preta em formato irregular todos os demais elementos do pôster se organizam.

A verticalidade da figura central é reforçada por outras figuras humanas laterais (identificadas no esquema por linhas verticais amarelas), e também as mãos e as armas da figura central.

As retas laranjas representam a horizontalidade do ombro da figura central em relação ao texto do título do filme. Formas triangulares aparecem em turquesa no esquema: presentes nos telhados da casa, nas árvores e na montanha nos últimos planos.

Toda esta configuração na parte superior do cartaz contrasta com a parte inferior, com menos elementos e na qual a figura central também tem sua superfície afunilada (reforçada pelo grande triângulo turquesa no esquema). A solução para a profusão de elementos na parte superior do pôster é a inclusão de uma galeria de retratos de personagens do filme, apresentada em oito pequenos quadrados que, juntos, formam um elemento horizontal que reequilibra toda a composição.

As linhas em vermelho indicam as diagonais. Pode-se observá-las na perna direita da figura central, no rastro deixado na neve pelos personagens em ambas as laterais. Outras diagonais de menor presença aparecem no braço do personagem a direita e na arma que o personagem da esquerda carrega. A personagem que segura um lampião fornece um contrapeso às duas personagens do lado oposto. A diagonal do lado esquerdo abre o olhar, ao passo do lado direito conduz para a arma da personagem central.

A forte presença da figura central é contrabalançada pelos elementos (outras figuras em planos posteriores) que no esquema estão enquadrados em azul. Seis planos compõe a imagem. O primeiro com a personagem central, o segundo com as pessoas em que nota-se o caminho marcado pela neve, o terceiro com os quatro indivíduos e os objetos quase que irreconhecíveis, o quarto com a casa, o quinto com as árvores, e por fim a montanha, bastante apagada, praticamente posicionada ao centro, que dialoga com o personagem do primeiro plano. Curiosamente, há oito seres humanos, condizendo com o título da película “Os oito odiados”.

Em termos de colorido, observa-se apenas as cores preto e branco, e tons de cinza. Texturas são difíceis de perceber. O forte contraste entre branco – que toma conta de quase toda a composição, e o preto intenso da figura central gera ambiguidade, dificultando a percepção dos elementos pela falta de clareza, ou seja, a fácil leitura visual do objeto. Gomes Filho assim, define ambiguidade como “identificação geométrica ou orgânica da forma, podendo introduzir a interpretações diferentes daquilo que é visto” (2000, p. 90).

A ambiguidade pode não ser desejada num cartaz que incite a comercialização de um produto, mas no campo das artes, a ambiguidade enriquece a potencialidade de diferentes sentidos.

Tal atributo o mesmo autor contrapõe à clareza, ou seja, “manifestações visuais bem organizadas, unificadas e, portanto, harmoniosas e equilibradas, apresentam uma tal ordem que se traduz em clareza, do ponto de vista de decodificação e compreensão imediata do todo” (2000, p. 77).

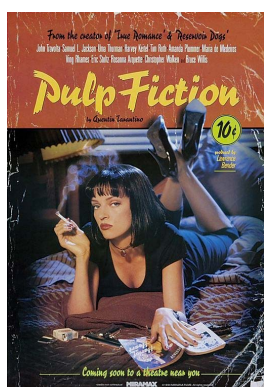
O cartaz de “Os oito odiados” joga com as duas características, tornando mais intensa a composição final. O vermelho aparece no título, único elemento de cor intensa no pôster, chamando a atenção. Essa cor é um elemento sempre presente nos cartazes dos filmes de Tarantino.

10. THE END: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar todos os oito pôsteres individualmente, alguns aspectos foram observados durante a pesquisa como forma de identificar se há elementos visuais unificadores entre eles.



“Cães de Aluguel” (1992)



“Pulp Fiction: Tempo de Violência” (1994)



“Jackie Brown” (1997)



“Kill Bill Vol. I” (2003)



“Kill Bill Vol. II” (2004)



“Bastardos Inglórios” (2009)



“Django Livre” (2012)



“Os Oito Odiados” (2015)

Ao visualiza-los todos juntos é possível propor várias aproximações e diferenciações. Pode-se aproximar os cartazes por sua gama de cores ou pelo predomínio de preto e branco. Identifica-se a presença constante de cores quentes, mesmo que apenas na parte escrita da composição. Há também o jogo de contraste entre cores quentes e frias (como em “Pulp Fiction: Tempo de Violência”); de cores complementares (“Bastardos Inglórios”); ou ainda de estilos em um mesmo cartaz em cor e em preto e branco (“Cães de Aluguel”).

Em alguns cartazes como “Cães de Aluguel”, “Kill Bill Vol. II”, “Kill Bill Vol. I” e “Bastardos Inglórios”, é notória a predominância das linhas diagonais, em composição com as direções horizontal e vertical. Lembrando que as linhas diagonais, de modo geral, estão sempre presentes em todos os cartazes para gerarem dinamismo e, assim, movimentam, expandindo, o olhar do observador, como demonstra Ostrower (1989) quanto às qualidades atribuídas à linha e à orientação diagonal.

Embora o foco não seja o conteúdo dos cartazes, é impossível deixar de notar que, todas as composições apresentam armas e todas as personagens retratadas (inclusive em “Os Oito Odiados”, na galeria de retratos de personagens do filme, localizada abaixo) demonstram feições sérias.

Todos, com exceção de “Cães de Aluguel” e “Os Oito Odiados”, apresentam a fórmula hollywoodiana constatada por Ferreira (2001): há sempre a evidência do rosto de pelo menos uma personagem, ou das personagens principais da trama, para facilitar na identificação, na correlação, entre o emissor (o filme) e o receptor (o público).

Após a análise formal dos cartazes, penso que os designers deveriam quebrar com essa previsibilidade das fórmulas hollywoodianas, adicionando novos elementos na divulgação do filme. Em “Kill Bill Vol. II” e em “Os Oito Odiados”, apresentam uma fotografia mais “artística”, com o uso de contraste em cores ou em preto e branco, potencializando a capacidade expressiva da composição, tornando-as excepcionais.

De modo geral, todos em uma primeira análise parecem apresentar aspectos minimalistas, isto é, assim como o movimento artístico, a redução às formas mais simples e claras. “Kill Bill Vol. I” e “Kill Bill Vol. II” evidenciam esse ponto, ao passo que “Pulp Fiction: Tempo de Violência”, “Bastardos Inglórios” e “Os Oito Odiados” mostram o contrário; são mídias impressas aparentemente simples, mas uma análise próxima e detalhada, explorando suas características visuais, demonstra extrema complexidade compositiva.

As cores quentes, principalmente a cor vermelha, são uma marca evidente nos pôsteres do diretor americano. Já mencionadas essas cores, associadas a sensações, geram agitação, movimento, e, conseqüentemente, dinamismo para a

composição, ainda mais se essa for a proposta da película (o que notoriamente é o caso dos filmes de Tarantino).

Os cartazes são peças fundamentais para a comunicação. Por ser uma mídia impressa e posta em praticamente em qualquer lugar urbano, não dependendo de um objeto para transmitir a informação como a televisão, por exemplo, ele consegue atingir um número maior de receptores. Os filmes, forma de entretenimento, ainda acoplam a fórmula da divulgação dos cartazes e muitos fãs esperam ansiosamente por eles.

Vale ressaltar a importância no estudo da leitura não-verbal para qualquer veículo, mesmo não sendo impresso. Relacionando com a Psicologia da Gestalt, isto é, o estudo da percepção visual em que se observa não só o todo, mas também suas partes; o designer, o artista de cartaz adquiriria uma rápida associação consciente do entendimento das coisas para tornar a mensagem mais efetiva. Essa pesquisa ajudaria futuros interessados a associarem as características das teorias aplicadas em pôsteres da sétima arte, assim como é possível identificar aspectos recorrentes nos filmes de Tarantino.

De certa forma, a identidade visual dos cartazes se relaciona com os elementos da poética cinematográfica de Tarantino: filmes de ação, bastante dinâmicos (daí o uso frequente das diagonais nos cartazes); grande expressividade que nos cartazes se reflete nos contrastes de cores e luz e sombra; roteiro concentrado em personagens marcantes, o que emerge na figura humana sempre presente (e armada). Os filmes do diretor são, em geral, bastante violentos com presença abundante de sangue, que aparece nos cartazes na cor vermelha absolutamente constante.

Um bom cartaz de cinema, portanto, ainda que retorne aos modelos estereotipados, pode estabelecer um diálogo com as características estilísticas/temáticas do diretor. O criador do cartaz, seja o artista ou designer pode estabelecer através de sua obra criar um laço com o diretor e seu filme, e através do conhecimento e da criação consciente a partir das leis da percepção, configurar ele mesmo na linguagem do cartaz, uma singular referência à obra cinematográfica.

REFERÊNCIAS

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, A. F. *O Filme em Cartaz: Estudos sobre o cartaz de cinema*. 2001. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação em Poéticas Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2001.

Fishki. Disponível em: <<http://fishki.net/1549671-cvetnye-plakaty-bratev-stenbergov-dlja-chyorno-belogo-kino.html>>. Acessado em: 17 jul de 2017.

GOMES, Filho João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. Tradução: Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Internet Movie Data Base. Disponível em: <http://http://www.imdb.com/name/nm0000233/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 16 fev de 2016.

Internet Movie Poster Awards. Disponível em: <<http://www.impawards.com/>>. Acesso em: 05 jul de 2016.

MOLES, Abraham A. *O Cartaz*. Tradução: Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

SHERMAN, Dale. *Quentin Tarantino FAQ*. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2015.

The History of the Discovery of Cinematography. Disponível em: <<http://www.precinemahistory.net/1895>>. Acesso em: 17 jul de 2017.