

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PRODUÇÃO EDITORIAL

Rafaella de Oliveira Santos

QUANDO O AZUL ENCONTRA O AMARELO:
UM ESTUDO SOBRE AS CORES DA SÉRIE “*HEARTSTOPPER*”.

Monografia de graduação

Santa Maria, RS
2023
Rafaella de Oliveira Santos

**QUANDO O AZUL ENCONTRA O AMARELO:
UM ESTUDO SOBRE AS CORES DA SÉRIE “HEARTSTOPPER”.**

Monografia apresentada à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do Grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**

Orientadora: Prof^ª Dr.^ª Sandra Dalcul Depexe

Santa Maria, RS
2023

Rafaella de Oliveira Santos

**QUANDO O AZUL ENCONTRA O AMARELO:
UM ESTUDO SOBRE AS CORES DA SÉRIE “HEARTSTOPPER”.**

Monografia apresentada à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do Grau de Bacharel em **Comunicação Social – Produção Editorial**.

Aprovado em 03 de fevereiro de 2023:

Sandra Dalcul Depexe (UFSM)
(Orientadora)

Leandro Stevens (UFSM)

Pedro Amaral (UFSM)

Santa Maria, RS
2023

Para toda minha família, por não faltar apoio em todos os momentos de minha vida. Dedico também a todos meus entes queridos que se foram durante minha jornada acadêmica e que não irão ver o fim dela. Serei eternamente grata por tudo.

RESUMO

QUANDO O AZUL ENCONTRA O AMARELO: UM ESTUDO SOBRE AS CORES DA SÉRIE “*HEARTSTOPPER*”.

AUTORA: Rafaella de Oliveira Santos
ORIENTADORA: Sandra Dalcul Depexe

A presente monografia tem como tema um estudo sobre como as cores azul e amarelo, expostas na visualidade da série *Heartstopper* (2022), trazem significado para esta narrativa audiovisual. O objetivo geral do trabalho é apresentar uma análise das cores amarelo e azul, buscando entender a importância de terem sido escolhidas para a paleta de cores da série, como elas interferem no desenvolvimento da narrativa e na construção dos personagens; e objetivos específicos compreender como essas cores são utilizadas, com quais finalidades e buscar captar as sinestésias e significados que as cores azul e amarelo apresentam em cena, tanto isoladas quanto quando estão apresentadas juntas. Esta monografia abrange, principalmente, os conceitos perante os aspectos físicos e psicológicos das cores dos autores Farina, Perez e Bastos (2006), Guimarães (2002), Heller (2013) e Haller (2022). Os autores Fraser e Banks (2007) foram citados para complementar os tópicos sobre cor na construção de um filme, assim como na breve contextualização do cinema em cores. Para entender sobre o visual de uma obra cinematográfica e quem são os responsáveis por ela, foram utilizados os conceitos de LoBrutto (2002). Já os estudos sobre composição de cena e de personagem, foram percorridos através da pesquisa de Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013); e os estudos sobre luz e temperatura de luz no cinema, através de Jesus e Cé (2019). Como metodologia, apoiou-se principalmente na análise fílmica para estudar a cenografia da série *Heartstopper*. Em suma, após analisar 23 cenas da série, foi possível compreender como as cores são ferramentas poderosas para um produto audiovisual assim como são em nossas vidas. As cores comunicam, elas possuem significado e expressam informações para quem quer que as visualize.

Palavras-chave: Estudo das cores. Audiovisual. Cenografia. *Heartstopper*.

ABSTRACT

WHEN BLUE MEETS YELLOW: A STUDY ON THE COLORS OF THE "HEARTSTOPPER" SERIES.

AUTHOR: Rafaella de Oliveira Santos

ADVISOR: Sandra Dalcil Depexe

The present monograph has as its theme a study on how the colors blue and yellow, exposed in the visuality of the series Heartstopper (2022), bring meaning to this audiovisual narrative. The general objective of the work is to present an analysis of the colors yellow and blue, seeking to understand the importance of having been chosen for the color palette of the series, how they interfere in the development of the narrative and in the construction of the characters; and specific objectives to understand how these colors are used, for what purposes and to seek to capture the synesthesia and meanings that the colors blue and yellow present in the scene, both isolated and when they are presented together. This monograph covers, mainly, the concepts before the physical and psychological aspects of the colors of the authors Farina, Perez and Bastos (2006), Guimarães (2002), Heller (2013) and Haller (2022). The authors Fraser and Banks (2007) were cited to complement the topics on color in the construction of a film, as well as in the brief contextualization of cinema in color. To understand the look of a cinematographic work and who are responsible for it, LoBrutto's concepts (2002) were used. As for studies on scene and character composition, they were discussed through the research of Edgar-Hunt, Marland and Rawle (2013); and studies on light and light temperature in cinema, through Jesus and Cé (2019). As a methodology, it relied mainly on film analysis to study the scenography of the Heartstopper series. In short, after analyzing 23 scenes from the series, it was possible to understand how colors are powerful tools for an audiovisual product as they are in our lives. Colors communicate, they have meaning and express information to whoever sees them.

Keywords: Study of colors. Audiovisual. Scenography. Heartstopper.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	CORES	10
2.1	COMO NÓS VEMOS AS CORES	10
2.2	NEUROLOGIA DAS CORES: VIBRAÇÕES, SINESTESIAS E INFORMAÇÃO	15
3	AUDIOVISUAL	22
3.1	CINEMA EM CORES	22
3.2	OS PROFISSIONAIS POR TRÁS DO VISUAL	28
3.2.1	Luz	33
3.2.2	Composição de cena e caracterização de personagens	35
3.3	HEARTSTOPPER	38
4	ANÁLISE	43
4.1	METODOLOGIA	43
4.2	AS CORES NA NARRATIVA DE HEARTSTOPPER	45
4.2.1	O amarelo em Heartstopper	49
4.2.2	O azul em Heartstopper	53
4.2.3	O encontro do azul e do amarelo	56
4.3	RESULTADOS DE UMA NARRATIVA DE COR VERDE	60
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da humanidade, as cores marcam presença em cada centímetro do espaço ao nosso redor. Nossos antepassados, depois que deixaram de ser seres noturnos, passaram a utilizar as cores para se comunicar, encontrar comida e evitar perigos, conforme Karen Haller (2022) aborda. As cores estão nas flores, nos prédios, nas roupas, nos sinais de trânsito, nas fachadas de lojas. Elas trazem vida à nossa rotina, expressam sentimentos, gostos, opiniões e estilos de vida. Com isso, a cor deixou de ser uma “característica de um elemento” e passou a ser o “elemento” em si, ganhando personalidade própria, assim como intensidade e dimensão que ultrapassaram a barreira tangível.

A partir do momento em que o homem identificou que as cores estimulam o nosso sistema nervoso a nos causam sensações e sentimentos, elas passaram a ser utilizadas como um meio de transmitir mensagens. A atribuição de cada significado desses estímulos possuem relação com aspectos psicológicos e emocionais dos seres humanos, tendo em consideração a cultura da sociedade em que o indivíduo está inserido e as suas experiências de vida. Assim, segundo o psicólogo Lüscher, a preferência de uma certa pessoa por determinada cor pode-se dizer muito sobre seu caráter e sua personalidade (PERUZZOLO, 2010).

No antigo Império Romano, somente o imperador e sua família podiam utilizar vestes de cor púrpura. Para serem fabricadas roupas com essa cor, era extraída a tinta de um molusco presente nas águas do Mar Mediterrâneo e, logo, trabalhada manualmente nos tecidos, sendo assim, um tecido muito caro. O fato de a cor púrpura ser uma das cores que menos desbotavam das roupas, trouxe uma relação de “eternidade” às vestimentas de cor púrpura, assim como uma forte associação à religiosidade e nobreza já que eram usadas pelo alto clero e monarquia. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 103).

Na idade média, com o aumento do interesse da sociedade por peças artísticas, as cores passaram a levar seus significados para as artes. As telas que possuíam expressões violentas e/ou com raiva, apresentavam personagens com os olhos pintados de cor vermelho, matizados com preto. A cor vermelha remete ao sangue, ao horror e ao medo da guerra e da morte, ao mesmo tempo que é uma cor excitante, que instiga e que alerta. Os olhos vermelhos das telas não condizem com a realidade, mas pode-se dizer que o seu significado é iminente para quem os admira, pois a cor trouxe consigo o seu valor sentimental, sem necessitar prévias explicações.

Mais adiante na história, as cores passaram a ser utensílios para expressar ideais e sentimentos na fotografia, assim como as tintas nas pinturas. No cinema, a cor se fez presente antes mesmo do som. A primeira obra cinematográfica com cores foi resultado do trabalho de Georges Méliès (1861 - 1938) que pintou a mão cada quadro do filme “*Le manoir du diable*”, no fim do século XIX. Além disso, era utilizado de um matiz para trazer o ar que o filme necessitava (por exemplo, uma matiz laranja para os filmes que se passavam no Extremo Oriente). Essa técnica, mesmo que muito recorrente até a década de 1930, foi apenas uma das primeiras que surgiram para agregar cor aos filmes cinematográficos. O desenvolvimento da câmara Technicolor, por volta de 1920, foi um dos marcos mais importantes para o cinema com cor. Nela, os componentes verde e vermelho eram separados em tiras de filmes distintas, logo, eram reveladas com tinta ciano e magenta para colorir os quadros que, quando colados e passados por um projetor, apresentavam a cor resultado de uma mistura subtrativa.

Os estúdios de cinema perceberam que o uso de cores nos filmes atraía mais o público do que os filmes em preto e branco e logo as cores passaram a ser melhor exploradas e mais recorrentes nas obras. Os filmes coloridos representavam a realidade do dia-a-dia dos cidadãos. Os cenários e os figurinos passaram a trazer a cor da vida real para as telas, e isso fez com que o espectador ficasse ainda mais cativado por toda a narrativa apresentada. As cores nos filmes passaram a ser mais que somente uma opção artística e estética. Fraser e Banks (2007, p. 96) defendem que “mesmo a cor de um saleiro pode estar impregnada de significado. Nada em um filme está lá por acaso [...], tudo, em uma cena, é significativo”, pois a cor também trouxe um valor simbólico para o audiovisual, aprofundando ainda mais a experiência que os filmes causam àqueles que o assistem.

A partir disso, esta monografia tem como tema as cores azul e amarelo presentes na visualidade da série *Heartstopper* (2022), produzida pela *See-Saw* e distribuída pela Netflix. O problema do estudo seria como analisar as cores de acordo com cada um dos personagens principais da série. O objetivo geral desta pesquisa é apresentar uma análise das cores amarelo e azul, buscando entender a importância de terem sido escolhidas para a paleta de cores da série, como elas interferem no desenvolvimento da narrativa e na construção dos personagens. Os objetivos específicos são compreender como essas cores são utilizadas, com quais finalidades e buscar captar as sinestésias e significados que as cores azul e amarelo apresentam em cena, tanto isoladas quanto quando estão dispostas juntas. A ideia para o

trabalho surgiu após ter observado que as cores em destaque traziam um significado além do conteúdo estético para o audiovisual, por mais que elas se façam presentes em todos os episódios da série. As duas cores representam os personagens principais Nick Nelson (interpretado pelo ator Kit Connor) e Charlie Spring (interpretado por Joe Locke), destacando seus sentimentos, seus gostos e o desenvolvimento dos dois garotos ao decorrer da história. Um dos motivos que fez com que a série *Heartstopper* fosse escolhida para esse estudo foi por ser uma narrativa, um produto editorial, que transita por mais de uma mídia, sendo estas o meio impresso (com as HQs, onde a história, diferente do audiovisual, aparece em preto e branco), o meio digital (HQs em formato digital) e audiovisual (rede de *streaming*); além disso, a possibilidade de estudar mais a fundo sobre as cores e os carismáticos personagens da série em destaque instigou a minha curiosidade, pois este tipo de pesquisa sempre foi do meu agrado, e também por poder “manusear” um objeto de estudo que está tão em alta e que traz uma narrativa com importantes pontos de discussão para seu público, independente da idade.

Assim, o estudo abordará a análise fílmica como metodologia principal, mesclando com alguns pensamentos da semiótica da cultura apresentados no livro “A cor como informação” de Luciano Guimarães (2002), assim como os estudos de cor e suas definições de caráter multidisciplinar que este mesmo livro aborda. Também será utilizado “O pequeno livro das cores: como aplicar a psicologia da cor à sua vida” de Karen Haller (2022) e “A Psicologia das cores” de Eva Heller (2013) como base para o estudo das cores azul e amarelo e seus significados no audiovisual em destaque.

Em busca de referências sobre o assunto, foi feita uma pesquisa de estudos desse mesmo gênero e encontrei duas monografias que se assemelham muito com o tema do presente estudo: “As cores contam histórias: A significação do vermelho no cinema” de Gabriela de Souza Barreto (2017), egressa do curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria; e “A cor e a sua formação de significados no seriado Dark” de Kauê Wienandts Flores (2018), egresso do curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Franciscana.

No primeiro capítulo teórico do estudo, será abordado sobre as cores, desde quando elas chegam na nossa retina, até quando nossa mente as entende como informação. O capítulo 2 será sobre audiovisual, tendo como tópicos a história do cinema em cores, alguns cargos importantes responsáveis pela imagem e cor nas obras audiovisuais, assim como algumas

ferramentas utilizadas no cinema para caracterizar cenas e personagens e, por último, será apresentada a série tema deste estudo, *Heartstopper*. O terceiro capítulo é onde será melhor explicada a metodologia da pesquisa, e também apresentados alguns tópicos que servirão como base para a análise a ser desenvolvida no capítulo cinco, além de uma breve conclusão sobre a análise feita.

2 CORES

“Cor |ô|

(latim color, -oris)

substantivo feminino

1. Impressão que a luz refletida pelos corpos produz no órgão da vista.

2. Coloração ou tonalidade que algo apresenta, geralmente por oposição ao branco e ao preto.”

Com o decorrer do tempo, o termo “cor” desenvolveu um caráter multidisciplinar, sendo estudado em diversas áreas do conhecimento humano, tais como a física, as artes, a psicologia e a comunicação. Neste capítulo, será abordado e esmiuçado conceitos sobre as cores, começando por como elas chegam e são recebidas no sistema visual dos seres humanos. Em seguida, será exposto como as cores chegam ao receptor, como este reage aos estímulos, trazendo seus aspectos físicos e psicológicos. A partir disso, veremos como a cor age como um meio de informação e de linguagem individual.

2.1 COMO NÓS VEMOS AS CORES

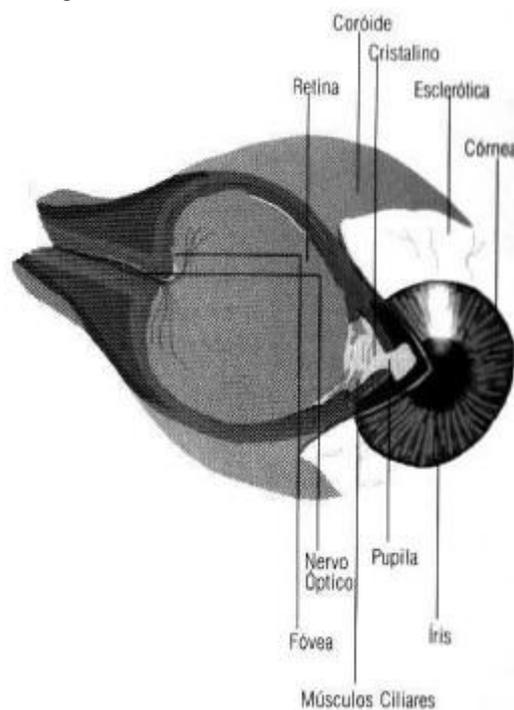
O aparelho óptico humano é, assim como os demais órgãos e sistemas do nosso corpo, de uma complexidade absurda. Cada “engrenagem” exerce sua função para que tudo ocorra da maneira que deve ser, fazendo todos os sistemas funcionarem ao mesmo tempo. Quando falamos em sistema visual, um dos primeiros pontos que temos que ter em mente é que, segundo Guimarães (2002), os objetos e tudo ao nosso redor é levado até nossos olhos através de fluxos de feixes luminosos. Nós só conseguimos enxergar, identificar cores e texturas devido à luz, que reflete nos objetos e, por sua vez, refletem feixes de luz por todo o espaço, em todos os sentidos.

A luz é primordial para a visão, pois é ela que revela os objetos para nossos olhos. Em um quarto escuro, é possível afirmar que “nós não enxergamos nada”, mas na verdade, o que enxergamos é a falta de luz refletindo nos objetos ali presentes. Os objetos estão ali, o que está faltando é o fator principal para receber as informações da existência deles: a luz. Os

espaços tridimensionais são ocupados por vetores luminosos que carregam as informações visuais dos objetos e atingem a pupila dos nossos olhos, que podemos ver na Figura 1.

Ao passar pela pupila, esses fluxos de luz formam uma imagem invertida no nosso campo visual. Posteriormente essa imagem é corrigida com o processo de compreensão da mesma. Esse princípio se assemelha com o princípio das antigas câmaras escuras, nos primórdios da fotografia, onde a imagem era captada pelas lentes de forma invertida e, então, dentro da câmara, era alterada novamente para chegar mais perto do sentido em que o objeto foi visto (GUIMARÃES, 2002).

Figura 1: Anatomia do olho humano



Fonte: Guimarães (2002, p. 21)

Anatomicamente, as cores são vistas e identificadas quando a luz com a informação chega na camada nervosa da retina. Essa camada é composta por cerca de 130 milhões de células, que, dentre elas, cerca de 100 milhões são os *bastonetes* (que são sensíveis à luz e à suas mudanças, mas não são sensíveis a cor), e cerca de 3 milhões são os *cones* (sensíveis à cor e formas). Os cones também têm características que ajudam e melhoram a percepção de detalhes. Luciano Guimarães, em “A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores” (2002), conclui que, considerando a distribuição espacial

das células na retina, a cor é um fenômeno extremamente favorecido pela centralidade do objeto no campo visual, pois no centro da retina é onde há mais espaço para a luz atingir os cones e bastonetes, formando uma imagem mais nítida.

A partir disso, há muitos estudiosos com suas próprias teorias de como acontece o processo a seguir, de como as cores são assimiladas e identificadas. Guimarães (2002) traz algumas das teorias de diversos autores, tais como a de Albert Munsell (*apud* Guimarães, 2002), que em “Livro da cor” de 1905, se aprofunda na estrutura já criada por Helmholtz, citando três características principais da cor: matiz (coloração), valor (luminosidade) e croma (grau de pureza da cor). Essa teoria ganhou o nome de “teoria tricromática”.

Segundo Lupton e Phillips (2015), chamamos de “matiz” (ou *hue*), o puro estado da cor, sem contar com a adição de branco ou preto. É ela que nos faz diferir uma cor de outra, que define as tonalidades das cores. Em uma explicação mais técnica, a matiz de uma cor é definida a partir da quantidade de luz que a sua superfície reflete, ou seja, a partir dos comprimentos de onda que são predominantes na luz que a superfície reflete e na luz que absorve. Veja o exemplo na figura abaixo.

Figura 2: Matizes de azul.



Fonte: Kraemer e Marques (2019)

Também chamado de luminosidade, o valor de uma cor diz respeito ao número de fótons de luz que a superfície da cor reflete ou emite. É essa quantidade de luz que determina o quão escura ou clara uma cor será. O valor das cores não depende da matiz e nem da intensidade. Kraemer e Marques (2019) ainda explicam que “à medida que se agrega mais preto a uma cor, intensifica-se essa obscuridade e se obtém um valor mais baixo. À medida que se agrega mais branco a uma cor, intensifica-se a claridade da mesma, obtendo-se valores mais altos”.

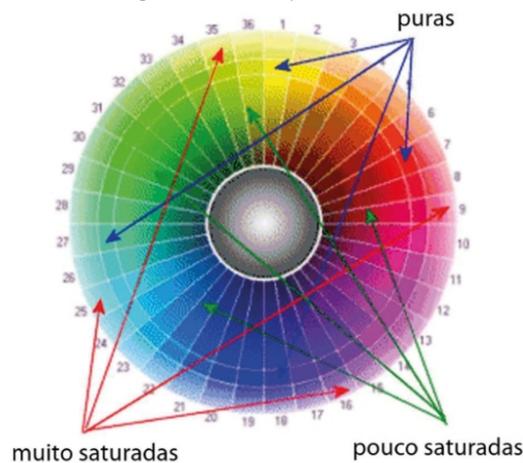
Figura 3: Azuis de luminosidades variadas e seus valores.



Fonte: Kraemer e Marques (2019)

Conhecida por “croma”, a saturação define o grau de pureza das cores, e é neutralizada para a cor cinza. Além disso, podemos dizer que quanto mais cinza uma cor for, menos saturada ela é; e que quanto menos cinza uma cor for, mais pura e saturada ela é.

Figura 4: Saturação de cores



Fonte: Kraemer e Marques (2019)

Foi com base na teoria tricromática, que, segundo Guimarães (2002, p. 34), Leo Hurvich e Dorothea Jameson (1957) desenvolveram a *teoria dos processos antagônicos*, onde apresenta a retina humana com três canais de recepção: um canal é acromático e sinaliza diferenças de brilho, os outros dois são cromáticos e que identificam diferenças de croma. Eles também apontam que na retina, há três tramas de cones especializados nas ondas longas, curtas e médias.

Esses receptores, quando estimulados ao mesmo tempo, produzem o canal cromático, sendo então, os responsáveis pela identificação da informação “cor”. Para formar o canal vermelho-verde, é necessário que os receptores de ondas longas e médias se subtraíam; e para

formar o canal amarelo-azul, que as ondas longas e médias se somem e então diminuem as ondas curtas. Varela *et al* (1992 *apud* Guimarães, 2002, p. 35) também ressalta que

{...} as cores simples são derivadas de um sinal de um canal cromático, desde que o outro canal cromático esteja neutro ou equilibrado. Por exemplo, o verde primário resulta quando o canal vermelho-verde emite o sinal “verde” e o canal amarelo-azul é neutro, de modo que não emite “amarelo” nem “azul”. As cores secundárias, de outro lado, são derivadas do interjogo dos dois canais. Assim, obtemos laranja quando o canal vermelho-verde emite “vermelho” e o canal amarelo-azul emite “amarelo”. VARELA *et al*, p. 187 (1992)

Como um todo, algumas cores possuem maior sensibilidade perante a retina do que outras. A cor verde causa maior sensibilidade na retina que o vermelho e o violeta. A cor vermelha, por conseguinte, exige menos tempo para completar a operação de excitação de cada tipo de cone que a cor azul. Além disso, a percepção das cores na retina é feita de modo binário: para cada cor, seu oposto (por exemplo, para a cor vermelha, a cor verde; para o amarelo, o azul e vice-versa). Guimarães (2002, p.38) ainda traz que

Quando uma imagem é projetada sobre os mesmos pontos da retina por um tempo longo, suas cores excitam os mesmos cones com os mesmos estímulos. Assim, esses cones produzem a síntese constante para a produção do impulso nervoso. Quando cessa o estímulo luminoso, a tendência é a ressíntese. Na recuperação das substâncias fotossensíveis, os cones que manifestavam a estimulação manifestarão a inibição, provocando a sensação da cor oposta. Ou seja, *um estímulo cromático prolongado satura os canais da retina, que “solicitam” o retorno ao equilíbrio.*

A partir disso, cria-se um efeito sobre a necessidade de nosso olhar, que, ao ser saturado por alguma monocromia, tende a buscar pela cor complementar. Além disso, um outro fenômeno que acontece no nosso sistema visual, e é de extrema importância para este trabalho, é o fenômeno chamado “aberração cromática”. Segundo Albers (1998 *apud* GUIMARÃES, 2002, p. 39), esse efeito acontece quando os raios luminosos vermelhos são focalizados posteriormente que os raios luminosos azuis, fazendo a retina alterar sua convexidade, para buscar qual está em melhor foco. Foi a partir da identificação das características das cores, tendo em base esse fenômeno biofísico, que surgiu a ideia de que a cor azul traz tranquilidade e que a cor vermelha significa agressividade, por exemplo.

Outra questão a ser considerada neste trabalho, é sobre a acessibilidade que cerca as cores e sua recepção. A discromatopsia, mais conhecida como “daltonismo”, é o termo designado para a dificuldade em identificar e distinguir as cores, recorrente a uma deficiência

nas células fotorreceptoras da retina, podendo ser de causa genética ou desenvolvida depois de específicas circunstâncias, como doenças e lesões (PEREIRA, 2021). Outro fenômeno a ser citado aqui, é o tetracromatismo. Uma pessoa tetracromata possui quatro tipos de cones na retina, fazendo com que ela identifique mais cores que as pessoas que possuem três tipos de cones conseguem identificar. (HALLER, 2022, p. 41). Logo, a cor como estímulo pode variar de pessoa para pessoa.

2.2 NEUROLOGIA DAS CORES: VIBRAÇÕES, SINESTESIAS E INFORMAÇÃO

Depois de as cores, causadas por um estímulo físico, serem percebidas por nossos olhos, é o cérebro que capta e decodifica essa informação visual que acabou de chegar (GUIMARÃES, 2002, p. 12). Nele, cada área é especializada em um tipo específico de informação. É no lobo parietal, que está localizada a *área sensorial somestésica*, responsável por receber todos as sensações do corpo humano (sendo ela dividida por área primária — que recebe os sinais — e área secundária — que interpreta os sinais recebidos pela área primária), a *área visual primária*, responsável por identificar luminosidade, cores, posições e contorno, e a *área visual secundária*, responsável em interpretar as informações visuais e escritas. Além dessas áreas, é importante ser citada neste estudo a *área de Wernick*, que é responsável pela integração sensorial. É nessa última área que todos os lobos do cérebro se encontram, fazendo uma mistura de todas as informações coletadas — as informações visuais, auditivas e somestésicas, conforme indicam as Figuras 5 e 6.

Figura 5: Os lobos do cérebro

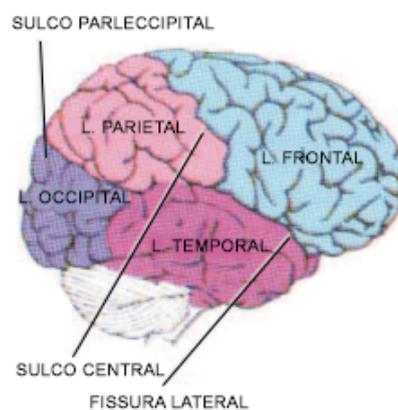
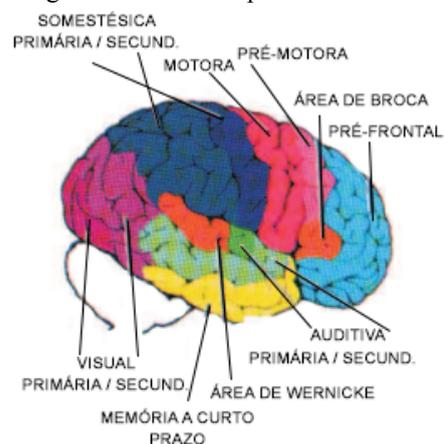


Figura 6: As áreas especializadas

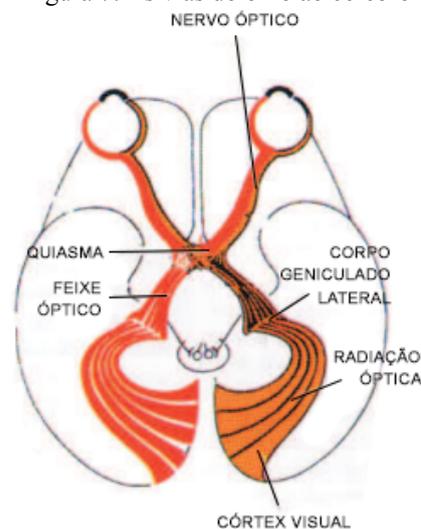


Fonte: adaptadas de Guimarães (2002, p. 42)

Segundo Guimarães (2002, p. 43) “no processo da visão, a *função sensorial* do sistema nervoso é inicialmente desempenhada pela retina. Simultaneamente às sensoriais, outras funções ocorrem sob comando da *função motora* do sistema nervoso, com a intenção seletiva da imagem”. A construção final da imagem se dá somente quando a *função integrativa* do sistema nervoso humano começa a processar a informação visual recebida. Com isso, começa a ser gerado pensamentos e emoções a partir dessa informação, agregando um significado. Guimarães (2002) ainda conclui que as três funções juntas administram as operações de seleção e interpretação que formarão o objeto visto “como uma representação diferente do objeto físico”.

A informação visual, logo após chegar aos nossos olhos, segue pelos nervos ópticos que há no quiasma, localizado no centro do crânio humano. É aqui que os feixes criados na *metade esquerda* da retina de cada olho se integram e formam o feixe óptico que se direciona para o hemisfério esquerdo do cérebro. Então, no tálamo, é onde acontece a sinapse no corpo geniculado, que resulta na radiação óptica que leva a informação obtida para o *córtex visual primário* do hemisfério *esquerdo*. Ao mesmo tempo, em paralelo, os feixes criados na metade direita da retina de cada olho formam o feixe óptico que se direciona para *córtex visual primário* do hemisfério *direito*. É importante lembrar que como as imagens são projetadas de forma invertida na nossa retina, cada metade do campo visual será projetada no campo visual oposto (o hemicampo visual direito no visual esquerdo e o hemicampo visual esquerdo no centro visual direito), conforme apresenta a Figura 7.

Figura 7: As vias do olho ao cérebro



Fonte: adaptada de Guimarães (2002, p. 43)

É no corpo geniculado que os sinais do hemisfério de cada olho são recebidos e mantidos separadamente, em camadas superpostas de neurônios. Essas informações, que não são exatamente iguais pois cada olho vê por um ângulo diferente, são comparadas e interpretadas quando chegam no córtex visual.

Ainda tendo em mente que a imagem nos é projetada invertida, a imagem que chega na área superior do campo visual é levada para a área inferior do córtex visual primário e vice-versa. Esta área é a mais próxima da área das cores e detalhes, indicando que a área superior de um campo visual é a mais propícia ao uso da cor.

Logo, os sinais emitidos pela área visual primária vão para a área visual secundária, seguem para a parte superior do lobo occipital, principal centro de processamento visual, e depois para a divisa com a área secundária das sensações somestésicas. É nesta área que surgem as interpretações de formas, posição, profundidade e movimento. Após isso, os sinais são enviados para regiões inferiores do lobo occipital, onde os detalhes das imagens, as cores, as letras e a consciência do objeto são percebidos. Importante ressaltar que essa área também possui ligação com o sistema límbico, sendo importante pela participação do conteúdo emocional (GUIMARÃES, 2002). Segundo Farina, Perez e Bastos (2006, p. 2), é por meio dos nossos olhos que as cores penetram no nosso corpo, trazendo uma variedade de ondas com potências diferentes. Essas ondas atuam no nosso sistema nervoso e modificam as nossas funções orgânicas, assim como nossa atividade sensorial, emotivas e afetivas.

A partir dos autores, é possível compreender melhor como a informação visual das cores chegam no nosso subconsciente e causam sensações no nosso corpo. Outro ponto importante a ser ressaltado é que as cores só possuem força quando chegam no sistema nervoso do homem, pois só então que a cor ganhará um significado para quem recebeu sua informação (PERUZZOLO, 2010, p. 77). Guimarães (2002, p. 19) também traz o mesmo pensamento em sua obra, ressaltando que “a informação cromática quando é transmitida ainda não constitui um signo. Ela deverá, para isso, ser recebida pela nossa visão e atualizada pela percepção e interpretação da sua materialidade”.

A informação “cor” é compreendida, transmitida e armazenada a partir dos códigos culturais em que o indivíduo está inserido, recebendo interferência de códigos biofísicos e de linguagem. Além disso, a aplicação intencional da cor possibilitará que o objeto (ou estímulo físico) que contém a informação cromática receba a denominação de *signo* (GUIMARÃES,

2002, p. 4-15).

Guimarães (2002, p. 14) destaca algumas funções importantes das cores de acordo com outros pesquisadores da área. Trazendo a citação de Rudolf Arnheim (1994), que menciona a **dimensão de discriminação** (grifo nosso) como a função mais eficiente da cor, uma vez que “uma bola que rola sobre um gramado pode ser localizada e apanhada com muito mais certeza se for identificada não apenas por seu movimento, configuração, textura e talvez claridade, mas também pelo vermelho intenso que a separa da grama verde”. O **poder de expressão** também é indicado como segunda função das cores, já que, segundo Kandinsky (1991), “a cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”. Já a terceira função, a mais importante para este trabalho, diz respeito à **capacidade de significar**, onde Goethe (1993 *apud* GUIMARÃES, 2002, p. 15) defende que

A aplicação que concorda perfeitamente com a natureza poderia ser denominada simbólica, caso a cor seja utilizada em consonância com o efeito, e a verdadeira relação exprima imediatamente o significado. Ao se supor, por exemplo, que o púrpura designa a majestade, não há dúvida de que se trata da expressão correta, como já expusemos acima.

Farina, Perez e Bastos (2006) também tratam sobre estas mesmas funções das cores, onde os autores denominam de “ação tríplice”: a ação de impressionar, a de expressar e a de construir: “A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p.13). Com relação a esta terceira função das cores, de ambos os autores citados anteriormente, podemos entender a “cor” como um elemento de potencial informação cultural, onde assume a cor como uma decodificação cultural, que possui uma linguagem por si. De acordo com a escola da Semiótica da Cultura, e com os estudos de Ivan Bystrina (*apud* Guimarães, 2002, p. 15), a cor age como informação atualizada do signo, sendo ela “um objeto produzido por um emissor, recebido e interpretado por um receptor”.

É possível, também, ressaltar a “cor” como um elemento de sintaxe da linguagem visual, sendo determinada pelos códigos primários (ou “hipolinguais”, que não dependem da intencionalidade do homem) e estabelecida a partir das regras dos códigos secundários (também conhecidos como “linguais”, “códigos das línguas naturais” ou “códigos de

linguagem”). Já os códigos terciários das cores, os códigos culturais, acercam o simbolismo que a construção das cores possui, vinculado a unidade biológica e a diversidade cultural dos seres humanos (GUIMARÃES, 2002, p. 85).

Já no que diz a respeito do significado dessas cores como linguagem cultural, pode ser singular e se diferenciar de acordo com o tempo, com o lugar e com as experiências. Um exemplo disso, foi a intencional utilização das cores da bandeira do Brasil (para ser mais específico, o verde e o amarelo) pelo ex-presidente do país, Jair Bolsonaro, em sua campanha de eleição (no ano de 2018) e de reeleição (2022). Por ter um discurso ufanista e que buscasse trazer de volta o sentimento de orgulho e amor ao nosso país, o candidato se apoderou das cores da bandeira nacional e as usou como uma forma de diferenciação de seus rivais diretos, assim como de reforço a este discurso e argumento principal. Em contrapartida, temos o uso intencional dessas mesmas cores no contexto da Copa do Mundo da FIFA de 2022. Aqui, as cores não têm o mesmo significado de alguns meses atrás, como exposto no primeiro exemplo, elas passaram a indicar um sentimento de torcida, de vestir as cores verde e amarelo como forma de incentivar a Seleção Brasileira de futebol durante os jogos. Por mais que as cores ainda tragam sentimento ufanista em ambos os casos, o teor político e cultural se diferem. Em suma, como o contexto e os valores mudaram, o significado do verde e do amarelo mudaram também, por mais que as cores, aqui assumindo função de texto, continuem as mesmas.

Assim como o significado das cores, que são singulares para cada indivíduo e mudam de forma constante, como vimos anteriormente, em “O pequeno livro das cores” (2022, p. 38), Karen Haller ainda salienta que uma pessoa pode enxergar as cores de uma forma diferente da outra e que isso depende da luz que está refletindo nessa cor enquanto a vemos, se já a vimos anteriormente, das nossas experiências com essa cor e, até, quanto tempo estamos expostos à ela. É também lembrado pela autora que, curiosamente, pesquisas apontam que homens e mulheres também se diferem ao enxergar as cores: os homens são bons em ver formas que se movem rapidamente a uma longa distância, enquanto as mulheres se destacam em diferenciar tonalidades muito sutis de perto. Esse fato tem relação com o instinto primitivo da civilização humana, enquanto a função do homem era ser predador, as mulheres procuravam comida e avaliavam se era seguro ou não comê-las.

Retomando, então, logo após nós identificarmos uma cor, seu significado, de acordo

com determinado contexto, uso e com o objeto visto, nos vem à mente instantaneamente, sem que nós reparemos e que precisemos fazer qualquer tipo de esforço. É neste milésimo de segundo que as cores ganham um poder exuberante, é aqui que a “magia” acontece. Por que a cor amarela nos enche de alegria? Por que a cor verde nos acalma? É comprovado cientificamente que algumas cores (assim como cada diferente tom e nuance) nos influenciam em níveis emocionais, mentais e até físicos, podendo acelerar ou diminuir nossa pressão sanguínea e até mesmo resolver casos de insônia.

Haller (2022, p. 68) destaca quatro cores como as “primárias psicológicas”, que são as cores vermelho, amarelo, azul e verde. A cor vermelha é a cor responsável por nos afetar e causar reações **físicas**, fazendo nossa frequência cardíaca aumentar visivelmente; além disso, o vermelho pode criar o instinto de “lutar ou morrer”, uma reação fisiológica em resposta ao perigo. A cor amarela afeta o nosso **emocional**, agindo diretamente no nosso sistema nervoso e é a cor mais forte em termos psicológicos. O azul age no nosso **intelecto** e desencadeia reações mentais. Já o verde é a cor do **equilíbrio** e da **harmonia**, se situando entre a fisicalidade da cor vermelha, o intelecto do azul e a emoção da cor amarela. A autora ainda destaca que “o verde é o equilíbrio entre a mente, o corpo e nosso eu emocional”.

As cores têm o poder de influenciar no nosso cotidiano, nossos gostos e na nossa forma de agir pois estimulam a sensibilidade humana. Muitas das escolhas e preferências que temos das cores têm como base experiências passadas e associações com sentimentos positivos e agradáveis que tivemos (Ex.: a cor amarela pode nos deixar alegre pois nos lembramos de memórias felizes que tivemos em dias ensolarados no passado). Explicar o motivo de nós sentirmos o que sentimos quando vimos determinada cor ou porque gostamos de amarelo e não de roxo, por exemplo, é muito mais difícil do que parece. Isso porque as cores estão estreitamente ligadas aos aspectos psicológicos de cada pessoa, recebendo influências dos símbolos culturais de cada específico lugar (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Além disso, o ser humano quase sempre pensa em “cor” ao tomar algumas decisões, mas nós só temos consciência de que levamos as cores em consideração em torno de 20% das vezes. Essas decisões dizem respeito às escolhas que fazemos ao escolher algo para vestir, quando vamos comer, comprar algo novo, etc.

Karen Haller (2022, p. 10) aponta que, para nós percebermos o quão importante as cores são durante nosso dia-a-dia, como elas são importantes para nós enquanto pessoas, é só

tentarmos pensar em como seria tudo ao nosso redor se fosse em preto-e-branco, se não existisse nenhuma cor. Seria completamente diferente, a humanidade seria diferente de como é agora, seria um mundo “sem vida”, nós perderíamos nossa maneira mais simples de nos expressar, perderíamos o contato uns com os outros. A autora ainda completa que “as cores chegam até nós pelos olhos, mas vão direto para o coração. [...] Se eliminássemos as cores, eliminaríamos nossos sentimentos”, trazendo uma relação poética das cores com os seus significados. Por mais que nem todas as pessoas vejam as cores do mesmo jeito (e, também, nem todas as pessoas veem as cores), essa última citação resume a maneira de como as cores nos afetam diariamente, como elas nos transformam como seres humanos e aprimoram nossa experiência de vida sem que nós nem nos dêsemos conta.

3 AUDIOVISUAL

“Au·di·o·vi·su·al

(audio- + visual)

adjetivo de dois gêneros

1. *Que diz respeito simultaneamente ao ouvido e à vista.*
2. *Que utiliza som e imagem na transmissão (ex.: meio de comunicação audiovisual).”*

Nos últimos anos, com a explosão massiva das redes de *streaming*, as obras audiovisuais ganharam ainda mais espaço na vida da população. Ficou mais fácil aproveitar narrativas de romances proibidos, se divertir com comédias e conhecer criaturas de outro mundo ou histórias que se passam no futuro ou no passado. Os filmes deixaram de ser um luxo, deixaram de ser exclusividade dos cinemas, teatros e festivais, e foram para os lares, sendo possível encontrar o que se deseja assistir em um curtíssimo espaço de tempo.

O capítulo 2 deste trabalho, será dividido em três partes: “Cinema em cores”, “Os profissionais por trás do visual” e “*Heartstopper*”. A primeira subseção trará um pouco da história do cinema com cores. Na segunda, será exposto sobre os três principais cargos que têm a função de trabalhar o visual de uma obra cinematográfica. Também será abordado brevemente sobre luz, composição de cena e caracterização de personagens, pois é algo de importância para a análise do próximo capítulo já que elas potencializam o poder das cores no cinema. Já a terceira e última subseção falará sobre a série em estudo, *Heartstopper*, seu enredo e um pouco de sua ficha técnica.

3.1 CINEMA EM CORES

Como foi brevemente tratado na Introdução deste estudo, a câmara Technicolor foi o que revolucionou de vez o cinema com cores, já que o processo de pintura manual requeria um valor monetário altíssimo e o trabalho de pintar cada quadro de um filme era demorado. Por mais que a Technicolor fosse melhor que o sistema manual anterior, segundo Fraser e Banks (2007, p. 94), gravar um filme com cores era considerado um luxo, pois acrescentava “pelo menos 50% ao custo de um filme [...] e muitas produções podiam usá-la apenas em

breves segmentos”.

Em 1927, o sistema de captação de imagens Technicolor foi melhorado pelas mãos de Herbert Kalmus (1881 - 1963), um cientista e engenheiro americano, utilizando um sistema de transferência de tinta. Esse aprimoramento fez com que as duas tiras de filme que captavam as cores aditivas fossem convertidas em cores subtrativas (ciano e magenta) em um só filme. Então, em 1932, foi possível adicionar uma outra cor à câmara Technicolor, que agora passava a conter três tiras de filme. Podemos citar “O mágico de Oz” como exemplo de um filme que foi gravado por este tipo de câmara (Figura 8). Por mais que agora, com as três tiras, a Technicolor apresentasse o espectro de cores completo às telas, ela ainda seguia difícil de ser manuseada. Foi em 1950 que surgiu o sistema *Eastman Color*, da Kodak, passando a ser possível capturar as três cores fotossensitivas dispostas em camadas sobre um único negativo.

Figura 8: Imagem do filme “O mágico de Oz” (1939), gravada em Technicolor



Fonte: Adaptada de Cinema Clássico (2015)¹

Todavia, conflitando com os fatos expostos nos parágrafos anteriores, recentemente ocorreu uma mudança na história do cinema em cores, mais especificamente uma mudança no dado sobre quem foi o pioneiro do cinema em cor. No site "Cinema Clássico" foi divulgado que foi encontrado (e posteriormente restaurado) no *National Media Museum* em Bradford, Inglaterra, um antigo filme com imagens em cores do ano de 1902, gravadas por Edward Raymond Turner (1873 - 1903). Esse filme permaneceu guardado dentro de uma caixa por pelo menos 110 anos. O fotógrafo havia desenvolvido um sistema de três cores que foi

¹ Disponível em: <<http://cinemaclassico.com/listas/as-adaptacoes-do-magico-de-oz-no-cinema>> . Acesso em: 10 de jan. 2023.

patenteado no dia 22 de março de 1899. O curto filme que mostra os três filhos de Turner brincando acabou se tornando o primeiro filme da história a ser captado em cores, já que os já existentes haviam sido coloridos manualmente.

Nos dias de hoje, os filmes estão lentamente sendo substituídos pelas câmeras de vídeo digitais, e, por mais que contribuam para um custo mais baixo para os estúdios cinematográficos e de agregarem a modernização dos equipamentos, apenas alguns diretores optam por utilizá-las. Fraser e Banks (2007, p. 94) apontam que as câmeras digitais ameaçam a existência dos filmes, pois a imagem captada por estas câmeras apresenta uma qualidade superior. Os autores ainda apontam que as imagens que são captadas em filme, atualmente, são transferidas para o meio digital para a etapa de edição, que é feita em computador, mas depois, a imagem volta para o filme para ser projetada.

Um fato que foi observado empiricamente, é que ultimamente, está crescendo um grande movimento de retorno às câmeras analógicas. Muitos fotógrafos têm optado por utilizar câmeras analógicas para captar imagens que se diferem do que estamos acostumados a ver com a era dos *smartphones*, onde estamos constantemente equipados com uma câmera digital. Essas fotos saem dos filmes da câmera analógica, são digitalizadas (e editadas, se for o caso), e publicadas nas redes sociais ou portfólios *online*, diferentemente de antes, que essas fotos seriam reveladas.

Se por um lado não se pode afirmar que o primeiro filme em cores foi de Georges Méliès ou se foi Edward Raymond Turner, podemos confirmar que ambas as obras contribuíram para revolucionar o que se conhecia por cinema. Tanto os filmes que ganharam cores através da pintura de quadros e os filmes que já foram captados com cores foram de tamanha importância para a história mundial da sétima arte.

Desde então, as cores nunca saíram das telas de cinema, elas praticamente viraram regra. Hoje em dia, estamos tão acostumados com as cores nos filmes que a sua ausência pode servir de ferramenta, a fim de ser explorada com determinada intenção, trazendo uma atmosfera completamente diferente do que estamos habituados. O filme *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón, é um ótimo exemplo disso, onde utiliza o preto e branco para criar uma atmosfera que reflete a vida sofrida e calejada da personagem principal Cleo, como mostra a Figura 9.

Figura 9: Imagem do filme “Roma” (2018)

Fonte: BCC²

No cinema, um filme recebe a cor e a luminosidade que for mais apropriada de acordo com o seu gênero, de acordo com a emoção que o diretor tem em mente ou seguindo a época em que a narrativa se passa. Filmes do gênero terror, por exemplo, comumente mostram uma atmosfera escura, por vezes suja e com uma ambientação não muito convidativa para o espectador, pois a intenção desses filmes é de causar medo, inquietação e prender o espectador através do suspense e da adrenalina da investigação que assombra os personagens principais. O filme “Sobrenatural” (2010), Figura 10, que contou com a direção de James Wan, é um exemplo de filme que segue essa opção de fotografia, com cores em baixa saturação, iluminação baixa e tonalidades mais frias do que quentes.

Porém, uma outra corrente de fotografia para filmes de terror têm crescido nos últimos anos e se mostrado ser muito sólida. De forma artística, muitos filmes de terror têm exibido cores vibrantes, delicadas e quase dóceis, agindo de acordo com o contexto em que a história se passa. Essas cores apresentam um contraste gritante com as cores que aparecem durante as partes mais violentas e conflitantes do filme, geralmente cores escuras, matizadas com vermelho e preto. No filme “Midsommar” (2019), Figura 11, o diretor Ari Aster, juntamente do diretor de fotografia Pawel Pogorzelski, é um exemplo da fotografia citada anteriormente, onde as cores vibrantes se destacam em meio ao terror vivido pelos personagens da trama. A fotografia de Midsommar apresenta cores da natureza, provindas do lugar campestre em que a

² Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-46599563>>. Acesso em 09 de jan. 2023.

história toda se passa, que, combinados com os tons claros dos trajes que os cidadãos locais usam, trazem uma atmosfera completamente diferente do usual no gênero terror.

Figura 10: Imagem do filme “Sobrenatural” (2010)



Fonte: Letterbox³

Figura 11: Imagem do filme “Midsommar” (2019)



Fonte: Medium (2021)⁴

Outro exemplo de uso de cores para um gênero específico de obra cinematográfica, são os filmes de ficção científica. Como podemos ver na fotografia das cenas do laboratório

³ Disponível em: <<https://letterboxd.com/film/insidious/>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

⁴ Disponível em: <<https://medium.com/@Eco0605/o-horror-em-midsommar-e5c2dc3a2de2>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

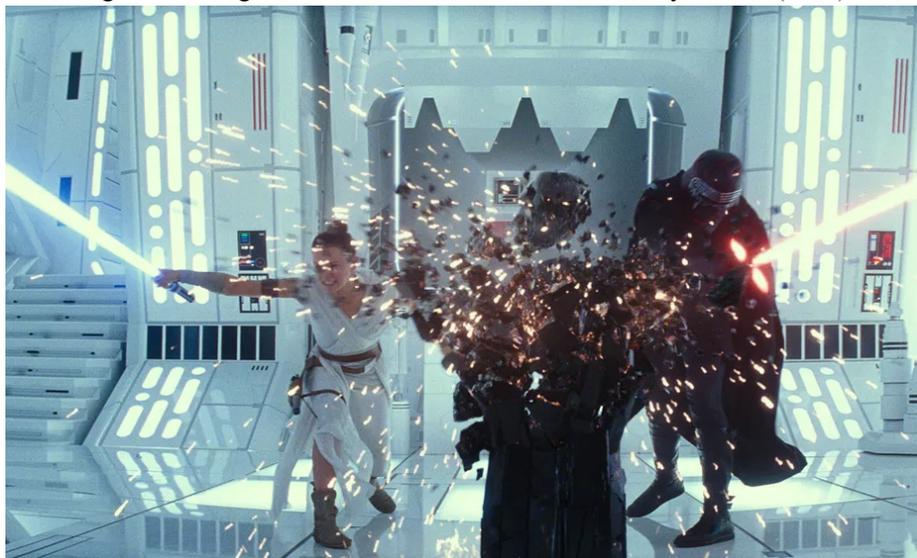
da série *Stranger Things* (2022), na Figura 12, e em abundância no cenário intergaláctico de *Star Wars* (2019), na Figura 13, comumente filmes deste gênero são inundados pelas cores azul, azul-esverdeado, verde e cinza. Heller (2013) explica que a cor azul-prata-cinza é a cor da tecnologia, a cor do artificial, enquanto o cinza é a cor da solidão, da reflexão e da insegurança.

Figura 12: Imagem da série “*Stranger Things*” (2022)



Fonte: Elite Daily (2022)⁵

Figura 13: Imagem do filme “*Star Wars: A ascensão Skywalker*” (2019)



Fonte: G1 (2019)⁶

⁵ Disponível em: <<https://www.elitedaily.com/entertainment/will-eight-kali-be-in-stranger-things-5-theory>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/12/18/star-wars-a-ascensao-skywalker-se-esforca-para-fugir-de-riscos-em-final-mediano-da-saga-g1-ja-viu.ghtml>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

Além desses exemplos de filmes citados acima, Fraser e Banks (2007) listam alguns outros filmes que trazem simbolismo através do uso da cor, tais como: *Matrix* (com o filtro verde), *Cidade dos Sonhos* (a caixa azul), *Coração Selvagem* (imagem vermelha do fogo) e *Donnie Darko* (os coelhos brancos).

No livro “A linguagem do Cinema” (2013), Robert Edgar-Hunt, John Marland e Steven Rawle defendem que um filme é um ato de comunicação complexo, e, que assim como os demais processos de comunicação, não é eficaz se o receptor não recebê-lo da maneira que o emissor desejar. Para que esse processo de comunicação ocorra da maneira esperada, o cineasta e os profissionais que trabalham no filme precisam entender como as imagens apresentadas na obra irão surtir efeito no público que irá assisti-lo. E para entender melhor como isso ocorre, passamos para o próximo capítulo do estudo.

3.2 OS PROFISSIONAIS POR TRÁS DO VISUAL

No cinema, as cores são um poderoso complemento utilizado para transmitir o sentimento e a atmosfera que o diretor do filme deseja, além de servir como ferramenta para situar o lugar e a época em que a narrativa se passa. O biógrafo Vincent LoBrutto ressalta em sua obra “*The Filmmaker’s Guide to Production Design*” que “a cor não é usada apenas para obter verossimilhança nas imagens; a cor pode comunicar tempo e lugar, definir personagens e estabelecer emoção, humor, atmosfera e sensibilidade psicológica”⁷ (2002, p. 96, tradução nossa). Além disso, as cores também podem servir de base para a história, como por exemplo a “Trilogia das Cores”, uma trilogia de filmes criada pelo cineasta polonês Krzysztof Kieślowski que tem como base e título as cores da bandeira francesa: “A liberdade é azul” (1993), “A igualdade é branca” (1994) e “A fraternidade é vermelha” (1994). Os filmes “*Beleza Americana*” (1999), dirigido por Sam Mendes, e “*A Lista de Schindler*” (1993), dirigido por Steven Spielberg, também são filmes que utilizaram sem receio as cores, mostrando como a cor (em ambos os casos, a cor vermelha) pode causar sensações no espectador e fazer parte da própria narrativa do filme.

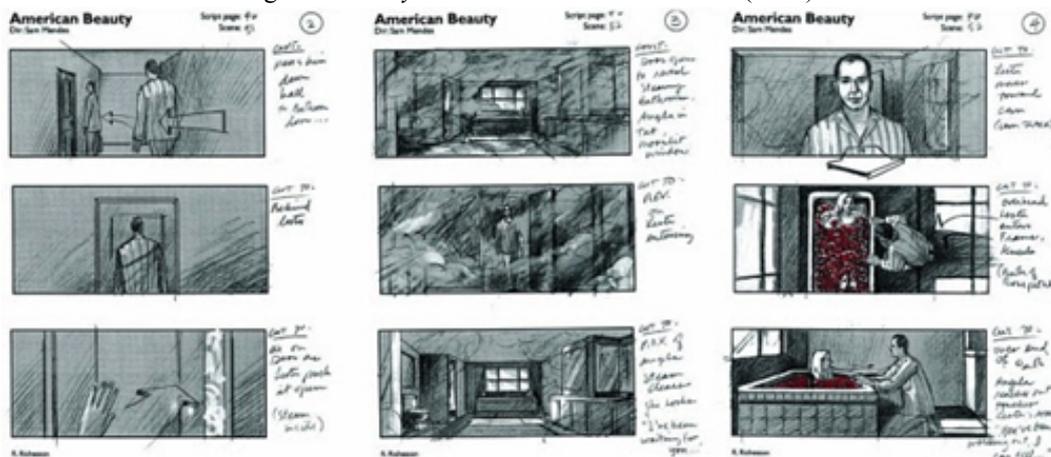
A monografia de Gabriela Barreto (2017) trata justamente sobre a relação destes

⁷ No original: “Color is not only used to achieve verisimilitude in the images; color can communicate time and place, define characters, and establish emotion, mood, atmosphere, and a psychological sensibility.”

últimos filmes citados e a cor vermelha. Em seu estudo, a autora ressalta que o uso da cor vermelha (“a cor das cores” como destaca) pode significar tanto violência, quanto paixão e sensualidade, assim como criar um ponto de destaque dentre as demais cores da cena. A cor vermelha chama a atenção por si só, por ser uma cor que frequentemente associamos à perigo, que nos deixa em estado de alerta e nos faz hesitar e repensar (fato que é fortemente relacionado à sinalizações de trânsito, a demarcação de “perigo” de máquinas, etc). Podemos dizer que esta relação do vermelho com a sensação de perigo é uma via de mão dupla, onde um remete ao outro: os sinais de “perigo” são mostrados em vermelho pois se destacam desta maneira, e a cor vermelha nos deixa alerta pois nos lembramos dos sinais de “perigo”. No livro “A Psicologia das Cores” (2013), Eva Heller também destaca a cor vermelha como a cor do amor ao mesmo tempo que é a cor do ódio, a cor do sangue ao mesmo tempo que é a cor da vida.

Em obras audiovisuais em que as cores são elementos essenciais para a total experiência que o diretor e todos os encarregados pela sua produção pensaram, como os filmes citados anteriormente, as cores são pensadas logo na fase de pré-produção, quando o *storyboard* é criado. É no *storyboard* que as cenas, cenários e personagens saem da mente do roteirista e ganham vida pelas mãos de um artista contratado ou *freelancer*. Observe, na Figura 14, abaixo, como a cor vermelha foi destacada no *storyboard* do filme “Beleza Americana”.

Figura 14: *Storyboard* de “Beleza Americana” (1999)



Fonte: *No Film School* (2013)⁸

⁸ Disponível em:

<<https://nofilmschool.com/2013/09/sam-mendez-conrad-l-hall-analyze-american-beauty-storyboard>> Acesso em 10 de jan. 2023.

O “pensar em cores” se faz presente em muitas etapas do planejamento de produção de um filme, desde a construção do cenário e fabricação do figurino até a fase de pós-produção, onde as imagens são editadas e, se precisar, coloridas no tratamento de imagem. Segundo Vincent LoBrutto (2002), o visual e a aparência de um filme é responsável por uma trindade composta de diretor, diretor de fotografia e diretor de arte. Além disso, o autor aponta que

As cores devem ser usadas para transcrever visualmente as camadas de sentimento e significado que estão no roteiro. A cor não deve ser imposta ao design para transmitir a história, ou o público ficará ciente da mecânica manipulada da cor e apenas a verá, em vez de senti-la. Um design de cores eficaz opera em um nível subconsciente e permite que as cores transmitam ideias e sentimentos separados da história consciente e do ambiente físico⁹ (2002, p. 98, tradução nossa)

Assim é possível compreender que as cores devem aparecer na tela de maneira sutil e agir como um complemento à história, camufladas, para então agir direto no subconsciente do espectador. O autor destaca que as cores em um cenário, por exemplo, devem ser pensadas e selecionadas de acordo com o seu impacto dramático no filme e não da mesma maneira que um design de interiores faria para decorar determinado espaço¹⁰.

Nesse mesmo livro, a cor é frisada como um dos maiores triunfos do cineasta dentro de uma narrativa visual e que, assim como as demais áreas do cinema, “o design de cores deve ser pensado seriamente e cuidadosamente planejado. Você não está apenas apresentando cores bonitas ou atraentes; você está contando uma história e definindo os personagens” (LOBRUTTO, 2002, p. 96, tradução nossa)¹¹.

A partir disso, começaremos a desenvolver melhor sobre a trindade visual do cinema, citada por LoBrutto (2002), mostrando como cada uma dessas funções interagem entre si e se complementam criativamente para fazer o mesmo filme. Assim como Gabriela Barreto (2017), este estudo não irá focar em discorrer sobre todos os cargos responsáveis pelo fator

⁹ No original: “Colors should be used to visually transcribe the layers of feeling and meaning that are in the script. Color should not be imposed on the design to convey the story, or the audience will be aware of the manipulated mechanics of the color and only see it, rather than feel it. An effective color design operates on a subconscious level and allows the colors to impart ideas and feelings separate from the conscious story and physical setting”.

¹⁰ No original: “The goal is not to color-coordinate as an interior designer might when decorating a living space but to consciously select each color for its dramatic impact.”

¹¹ No original: “In visual storytelling, color is one of the moviemaker’s greatest assets. As in all areas of filmmaking, the color design must be given serious thought and must be carefully planned. You are not just presenting pretty or eye-catching colors; you are telling a story and defining the characters.”

“cor” na criação de um produto audiovisual, pois, entende-se que o trabalho coletivo feito pelo diretor, diretor de fotografia e diretor de arte são os que colaboram de maneira decisiva o resultado final, por mais que todos os profissionais sejam importante em cada etapa de construção de um filme.

Podemos dizer que a **direção** de um filme é um cargo que ocupa o ponto mais alto da hierarquia durante a criação de um filme. Todos os detalhes que compõem a obra cinematográfica (tais como assuntos técnicos, estéticos e questões da história) passam pelo diretor na etapa de pré-produção e produção e, se estiverem de acordo com a sua visão para o filme, são aprovadas. Também é o diretor que toma as decisões finais sobre design e sobre a fotografia do filme que está sendo trabalhado. Ele é responsável por escolher todos os detalhes que contarão a história visualmente, agindo como um ponto criativo central da obra. Após ler o roteiro do filme, um diretor cinematográfico já pré-visualiza o filme em sua mente, desenvolvendo seu ponto de vista perante cada personagem, cena e dos conteúdos que compõem o filme. É cargo do diretor cinematográfico liderar os demais departamentos da produção do filme.

Alguns diretores confiam sua visão para o diretor de arte desenvolver o conceito de fotografia do filme a partir do que foi apresentado inicialmente, para que, depois, a ideia do diretor de arte seja aprovada ou não pelo diretor; outros diretores, que possuem um senso de visualização menor, confiam totalmente no diretor de arte para esse trabalho; já os diretores com um forte ponto de vista de como o filme será visualizado comunicam suas ideias diretamente para o diretor de arte, para que este realize seu trabalho.

Também conhecido como designer de produção, o **diretor de arte** tem a função de ser o chefe do departamento de arte. Ele é o encarregado pela seleção e criação dos cenários a serem utilizados no filme (assim como a fiscalização desses processos), pelos ambientes do filme e, quando necessário, pela locação de novos espaços. O diretor de arte de um filme também trabalha supervisionando o trabalho do figurinista e do responsável pelo cabelo e maquiagem dos atores. Este cargo é artisticamente responsável pelo diretor e pelo potencial criativo do roteiro (LOBRUTTO, 2002).

O diretor de arte de um filme é contratado no início da etapa de pré-produção e seu trabalho é ler o roteiro para obter impressões gerais e, então, elaborar o conceito geral do filme (tais como período em que a trama passa, locais, cor e textura), buscando explorar o

máximo do potencial visual da obra. Logo, suas visualizações do filme são passadas para o diretor para receberem *feedback*.

O **diretor de fotografia** é o responsável por fazer a visão do diretor do filme virar vídeo. Para isso, seu trabalho é conjunto com o mesmo e com o diretor de arte, para elaborar a aparência que melhor se encaixa com a história. Porém, diferentemente do diretor de arte, o diretor de fotografia não cria o visual do filme, ele a fotografa. Ele trabalha com as câmeras, composição, luz e movimento, definindo os planos e a perspectiva a ser filmada.

Seu trabalho geralmente acontece mais tarde na etapa de pré-produção, por razões orçamentárias, já que o salário de um diretor de fotografia é mais alto que o do diretor de arte, por exemplo. Depois de ler o roteiro do filme a ser feito, o diretor de fotografia começa a desenvolver como será o tipo de iluminação utilizada, as cores que serão dispostas na tela, tudo para criar fotograficamente a aparência do filme.

Podemos perceber que o trabalho destes três cargos citados deve ter como objetivo o mesmo conceito. Para isso, a comunicação entre eles é indispensável. Pensando na produção de um longa-metragem, a equipe de cada departamento é composta por um grande número de pessoas e, por isso, o diretor, diretor de fotografia e o diretor de arte devem manter contato sobre tudo que ocorre durante a criação do filme. Cada pequeno detalhe age como átomo pelos quais os filmes são formados. Se algum ponto não estiver coeso com o restante da obra, pode causar estranhamento pela parte do espectador, por mais que ele possa nem perceber, a primeiro instante, o que exatamente foi causado e o motivo. Edgar-Hunt, Marland e Rowle (2013, p. 26) explicam que a interação entre o público e o filme “é um processo flutuante apenas parcialmente comandado pelo cineasta [...] é tarefa dele exercer o maior controle possível a fim de antecipar as prováveis conotações e apontar o público na direção certa”.

Esses pequenos átomos que formam um filme, são chamados de signos pelos estudiosos da semiótica cinematográfica. Pode-se dizer que esses signos são as unidades mais fundamentais para ser possível identificar as partes que constroem e complexificam a narrativa, pois, é a maneira que esses signos são organizados que irá ditar seus significados pelo espectador. (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013)

No cinema, uma coisa se torna um signo quando prestamos atenção a ela, quando notamos sua presença em cena, podendo ser, então, qualquer coisa. Um detalhe na roupa de determinado personagem pode ser um signo. Uma pequena partícula de luz que atravessou a

janela do cenário. A partir disso, iremos analisar melhor sobre alguns elementos da fotografia cinematográfica que podem servir de signo no cinema, tais como a luz, os detalhes que compõem o cenário e sobre a caracterização de personagens.

3.2.1 Luz

A luz é primordial para a nossa visão, e é, deste modo, de grandíssima importância para o audiovisual também. Ela delinea formas, mostra cores, texturas, temperatura e outros aspectos que produzem sentido para o espectador. (JESUS; CÉ, 2019, p. 189)

O trabalho de Kauê Flores (2018), denominado “A cor e sua formação de significados no seriado Dark”, analisa as cores utilizadas durante os episódios da série Dark, objeto de seu estudo. Ele ressalta que a série também se destaca com o uso de uma iluminação muito baixa para determinados fins durante boa parte da trama. Segundo ele, essa luz é tão baixa que deixa uma forte sombra nos cantos do enquadramento de cada cena, refletindo praticamente só o que está no centro da cena. Essa baixa luminosidade serve para aumentar o suspense que a trama aborda, e, como ocorre no episódio I, referenciar a incompreensão vivida pelos personagens, relação que pode estar associada aos antigos filósofos que defendiam que “as luzes significam conhecimento e a falta dela traz trevas, ignorância”.

Para Jesus e Cé (2019, p. 184), a iluminação na fotografia possui três propriedades físicas importantes, que são a intensidade, a projeção de sombras e as cores. Os autores explicam que

“A intensidade, ou amplitude da iluminação, é percebida pelo brilho da imagem. As sombras geram texturas e volumes, permitindo ao fotógrafo moldar e valorizar os temas fotografados. A luz é emitida em linha reta, por isso as sombras são projetadas; porém, é possível trabalhar com luzes refratadas com o uso de lentes, a fim de distorcer a projeção das luzes.”

A luz é tão importante para a fotografia que podemos ver “luz” na própria etimologia da palavra, onde, em grego, *photo* ou *phos*, significa “luz”, e *graphein* significa “desenhar”, “registrar”. Desenhar com luz, segundo Jesus e Cé (2019), é o principal recurso da fotografia e das produções audiovisuais.

Quando pensamos em luz na fotografia e no audiovisual, devemos estar cientes que as

opções para trazer luz para o projeto que estamos trabalhando são muitas. Então, com base em Jesus e Cé (2019), selecionamos apenas alguns exemplos das muitas fontes de luz que são utilizadas. A luz natural, pode ser usada como ferramenta para diminuir ou acentuar sombras (com a ajuda de um rebatedor — superfícies de tecido metálico que rebatem a luminosidade na direção desejada). Vale lembrar, que, por se tratar da luz do sol, essa luz é mais forte durante o meio-dia e sua localização varia de acordo com a hora do dia e com a estação do ano; Os difusores *softbox* e sombrinha, que trazem uma luz muito suave para o objeto a ser fotografado e fornecem um controle unilateral da luz refletida; Os refletores modelam a luz e a sua sombra não é difusa, muito utilizados como luz de fundo e de contorno.

Além disso, a temperatura da luz também é algo que deve ser pensado, pois altera a atmosfera de determinada cena. Observe os exemplos a seguir nas Figuras 15 e 16:

Figura 15: Cena do filme “De volta para o futuro 3” (1990)



Fonte: Rolling Stone (2021)¹²

¹² Disponível em:

<<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-dia-que-flea-e-zz-top-participaram-de-de-volta-para-o-futuro-3-flashback/>>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

Figura 16: Cena do filme “Dunkirk” (2017)



Fonte: Torre de Vigilância (2019)¹³

A luz quente no filme “De volta para o futuro 3” (1990), na Figura 15, enfatiza para o espectador que a história se passa em um lugar desértico, árido. Em conjunto das cores quentes da fotografia e das roupas que quase se camuflam ao cenário arenoso, a luz acentua o clima de “faroeste” do filme, tais como a temperatura elevada, duelos à céu aberto e problemas que eram resolvidos na espingarda.

Em contrapartida, o filme “Dunkirk” (2017), demonstrado na Figura 2017, exibe uma iluminação de tonalidade fria nas cenas em que mostram os soldados encurralados no território inimigo. Esse tipo de luz ajuda o espectador a se situar no ambiente hostil, solitário e desconfortável em que o personagem se encontra. Nessas cenas, é possível sentir o medo e o desespero dos personagens, que, rodeados de mar e de bombardeios por parte dos inimigos, estão muito longe de casa.

3.2.2 Composição de cena e caracterização de personagens

Junto do plano, da luz, do enquadramento e do cenário, uma cena de um filme pode ganhar um significado ou outro. Para isso, um plano pode incluir, destacar ou abstrair algo de cena, dependendo do ângulo e do foco da câmera, da distância em relação ao objeto filmado ou do movimento que a câmera faz em determinado momento.

¹³ Disponível em: <<https://www.torredevigilancia.com/a-imersao-sonora-de-dunkirk/>>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

Aliás, como as câmeras só mostram o que está a sua frente, o que foi previamente montado e ilustrado para ser o espaço de gravação, fica por parte do espectador imaginar, a partir da sua visão de mundo, como é o restante do espaço em que a narrativa se passa. Esse espaço, que não “está lá” mas que “existe”, se chama “espaço diegético” — que Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) denominam de “mundo da ficção”. Esse espaço pode, muitas vezes, ser visualizado a partir de um diálogo, se um personagem ou objeto saem e entram de cena, se alguém em cena direciona o olhar para fora de enquadramento ou por um som emitido no fora de quadro, este último sendo muito comum em filmes de suspense. Um plano, em uma específica cena, também pode ser utilizado como forma de enfatizar algum detalhe importante para a história (como, por exemplo, um plano detalhe dos olhos de uma moça cheios de lágrimas, atrás de um óculos de sol onde o reflexo mostra, para o espectador, seu amado a deixando), assim como simplesmente podem agir como uma forma de demonstrar como os personagens da trama interagem entre si ou localizar o espectador a respeito de onde que a história se passa, etc.

O cenário de um filme também é um meio de deixar transparecer detalhes sobre o filme e sobre seus personagens sem explicitá-los na obra. Agindo como mais que simplesmente um local para a gravação, o cenário pode trazer detalhes que indicam a época e lugar que a narrativa passa, assim como pequenas particularidades e gostos de cada um dos personagens.

Assim como os demais pontos visuais de um filme, para caracterizar um personagem é preciso pensar de acordo com a natureza da obra cinematográfica, para assim, desenvolver como deve ser a personalidade desse específico personagem, como ele deve agir e pensar. Além disso, um personagem deve se vestir de acordo com sua época, buscando remeter suas preferências de estilo (por exemplo, estilo de música, de moda), seus gostos e sua personalidade. É a partir de pequenos fragmentos de informação que se formam os personagens. São suas características físicas, gestos corporais, vocabulário e maneira de se expressar, etc, que dão vida para um personagem, e tudo isso deve ser escolhido e exibido a fim de criar a ilusão de um ser humano da vida real (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 18). Para criar um personagem que as pessoas possam se identificar, é preciso pensar nele da forma mais “humana” possível, por mais que isso pareça óbvio. Uma pessoa do mundo real lê livros — “que livros meu personagem leria?” —, pratica esportes — “meu

personagem iria praticar esportes? Se sim, qual?”—, e pensar nesses pontos, por mais que por vezes não acrescente à narrativa, ajuda a delinear melhor o personagem. Essas respostas não precisam ser dadas explicitamente para o espectador, uma bola de futebol colocada no fundo do cenário do quarto do personagem revela que esporte ele pratica de uma forma sutil.

Com isso, compreendemos que tudo que envolve um personagem diz muito sobre ele: a maneira que ele organiza seus pertences, como ele trata as outras pessoas que vivem com ele, como ele arruma o cabelo. Doc Comparato, em “Roteiro: Arte e técnica de escrever para cinema e televisão” (1983 e p. 67) traz três fatores que devem ser considerados durante a construção do personagem: fator físico (idade, peso, altura, aparência, cor do cabelo, cor da pele etc), fator social (classe social, religião, família, origem, trabalho, nível cultural etc) e fator psicológico (ambições, desejos, frustrações, sexualidade, distúrbios, sensibilidade, percepções etc.) Ao assistir um filme, notamos todos esses detalhes sem muito esforço, pois somos adeptos a transmitir e receber informações visuais a todo momento, fazendo parte de uma cultura visual. Em “A Linguagem do Cinema”, obra já citada neste estudo, podemos ver como os autores explicam sobre a caracterização dos personagens a partir de uma cena do filme “*Grease - Nos tempos da brilhantina*” (1978), dirigido por Randal Kleiser.

Figura 17: Cena de “*Grease - Nos tempos da brilhantina*” (1978)



Fonte: Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013)

Na cena mostrada acima, Figura 17, Sandy (interpretada pela atriz Olivia Newton John) se sente constrangida ao sentir seu espaço sendo invadido pelo galanteador Danny (John Travolta) que, por sua vez, acreditou que a menina possuía segundas intenções ao

aceitar seu convite para ir ao *drive-in*. Podemos notar como a maneira de se vestir de ambos os personagens delegam o sentido da cena: ela, usando uma blusa abotoada até a gola de renda com o cabelo enfeitado com um laço de fita, traz as características de uma menina inocente, delicada, pura; ele, vestindo uma jaqueta de couro, marca registrada dos rockeiros da época, cabelo penteado para trás, com costeletas e topete exuberante, aparenta ser o completo oposto da garota. Além disso, ambos os personagens, assim como o cenário — neste caso, o carro de modelo antigo — situam os espectadores que assistem o filme sem uma lida prévia na sinopse, que a história contada se passa no fim da década de 1950.

No tópico seguinte, trataremos sobre a série em estudo, *Heartstopper*, mostrando um pouco sobre o que se trata e alguns detalhes técnicos pertinentes.

3.3 HEARTSTOPPER

Baseada nos quadrinhos e *webcomics* de mesmo título de Alice Oseman, a primeira temporada da série *Heartstopper* conta a história de como o estudante Charlie Springs se apaixona por um dos melhores jogadores de rúgbi do time da escola, Nick Nelson. Ao passar da trama, Charlie busca entender se Nick, descrito pelos demais personagens da série como o “menino mais heterossexual que eles conhecem”, realmente nutre um amor por ele ou só procura uma amizade. Em paralelo, Nick aprende a lidar com sentimentos que nunca havia sentido antes por outro garoto ao se descobrir bissexual.

A série britânica *drama teen* foi produzida pela *See-Saw Films* e distribuída pela Netflix no ano de 2022, contando com a própria autora como roteirista. Logo de início, recebeu muitos elogios da crítica e captou a atenção de adolescentes e jovens dentro e fora da comunidade LGBTQIA+. A autora Alice Oseman disse, ao ser questionada sobre como se deu a criação dos seus quadrinhos e, então, da série audiovisual, que “nós precisamos de histórias LGBTQIA+ mais felizes”¹⁴. Muitos fãs argumentam que a série foi um sucesso pois não tem como ponto central de sua narrativa o fardo da homofobia e de como os personagens sofrem com ela. *Heartstopper* traz, de forma leve e natural, como dois meninos se aproximam

¹⁴ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/autora-de-heartstopper-diz-que-precisamos-de-historias-lgbts-mais-felizes.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha>. Último acesso em: 28 de dez. 2022.

e começam a nutrir sentimentos um pelo outro, além da maneira sutil e espontânea que foi abordado o personagem Nick ao se descobrir bissexual. Além disso, como esse sucesso logo de início, já foram confirmadas mais duas temporadas para *Heartstopper*, porém ainda não se tem uma data de lançamento para a segunda temporada.

Figura 18: Pôster de divulgação da série “*Heartstopper*”, divulgado pela Netflix



Fonte: Adorocinema¹⁵

Visualmente, a série apresenta cores de tonalidades alegres, juvenis, buscando trazer destaque para as cores azul e amarelo, que representam cada um dos personagens principais da trama (como é possível visualizar no pôster da Figura 18 acima). Alguns detalhes em elementos visuais, adicionados na etapa de pós-produção, trouxeram a característica da HQ para a série audiovisual. As folhas e flores caindo ao longo que os dois personagens vão se apaixonando já eram conhecidas pelos leitores da HQ, pois se fizeram presentes desde o volume 1 de *Heartstopper* (Figura 19), e marcaram presença na série também, trazendo uma referência para os fãs de longa data¹⁶. Um fato curioso é que se pesquisar o nome da série no *Google*, as folhinhas voam pela tela do monitor do seu computador, como mostra a Figura 20. Porém, não há dados de como surgiu essa interação, se foi resultado de uma negociação entre a Netflix e o Google, já que ela passou a aparecer somente com o lançamento da série.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/series/serie-28225/foto-detalhada/?cmediafile=21911617>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

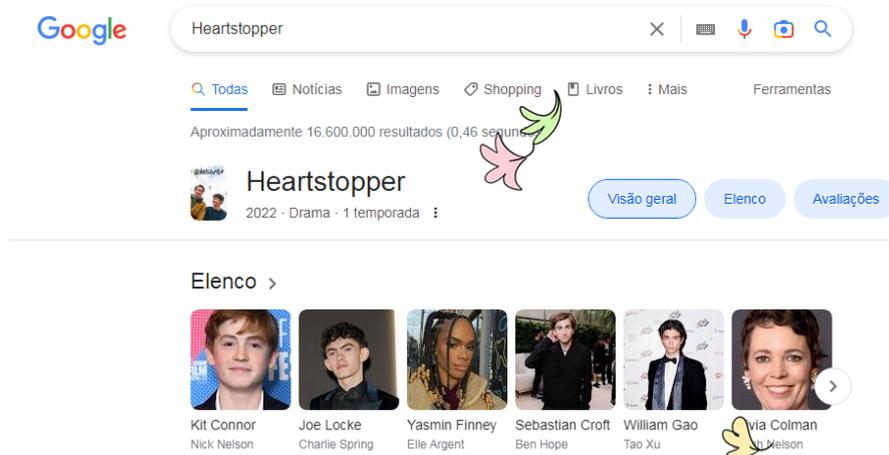
¹⁶ O primeiro volume dos quadrinhos foi lançado no dia 7 de fevereiro de 2019, em inglês.

Figura 19: Capa de “*Heartstopper*: Dois garotos, um encontro (vol. 1)”



Fonte: Amazon¹⁷

Figura 20: Resultado da pesquisa “*Heartstopper*” no Google.



Fonte: autoria própria.

Além disso, *Heartstopper* também apresenta algumas cenas em que os elementos visuais da etapa de pós-produção são indispensáveis para que o espectador possa compreender a narrativa. Essas cenas mostram os desejos, fantasias, que um personagem têm em relação ao outro, tais como uma possível reação diante de uma situação que envolve os dois. Todos esses elementos de edição parecem ter sido desenhados à mão, com uma textura “orgânica”, que também remete à HQ original, como vemos na cena de exemplo abaixo (Figura 21).

¹⁷ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Heartstopper-Dois-garotos-encontro-vol/dp/8555341612>>
Acesso em: 10 de jan. 2023.

Figura 21: Cena do episódio 1 de *Heartstopper*, em que Charlie fantasia sobre Nick ser apaixonado por ele.



Fonte: IMDb¹⁸

Contando com a direção de Euros Lyn em todos os seus oito episódios, a série conta com Diana Olifirova como diretora de fotografia e Tim Dickel como diretor de arte. O elenco da série é composto, praticamente, por nomes iniciantes no cinema (tirando a participação da atriz Olivia Colman como mãe de Nick). Os personagens principais, Charlie Spring e Nick Nelson, foram interpretados por Joe Locke e Kit Connor. Os atores Yasmin Finney, Tobie Donovan e William Gao deram vida aos amigos de Charlie: Elle, Isaac e Tao. Os personagens que fazem parte do núcleo de amizades de Nick, como Ben, Harry e Imogen, foram interpretados por Sebastian Croft, Cormac Hyde-Corrin e Rhea Norwood. As atrizes Corinna Brown e Kizzy Edgell fazem o papel de Tara e Darcy, duas namoradas que ajudam Nick a ter mais confiança para enfrentar seus medos que a nova situação trouxe para sua vida.

A série *Heartstopper*, assim como seus personagens, elenco e todos os profissionais que a construíram, ajudaram a trazer representatividade para minorias de uma forma diferente do que já se era feito. Sem um enredo de exagerada complexidade, sem reviravoltas e pontos de vista diferentes sendo abordados a todo instante, a série faz a vida parecer simples, leve e sem muitas complicações, e foi desta forma que se diferiu de outras séries que abordam o mesmo tema, sendo por isso, também, que me e tornou objeto desta pesquisa.

Com isso, no próximo capítulo, iniciaremos o capítulo de Análise. Nele veremos a metodologia utilizada para a pesquisa, assim como uma análise das cenas e das cores destas cenas na série *Heartstopper*.

¹⁸ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt10638036/?ref_=tt_mv_close> . Acesso em: 10 de jan. 2023.

4 ANÁLISE

“me·to·do·lo·gi·a

(método + -logia)

substantivo feminino

1. Arte de dirigir o espírito na investigação da verdade.

2. Aplicação do método no ensino.”

Este capítulo, de início, abordará e explicará a metodologia que foi utilizada durante o desenvolvimento desta monografia.

Logo, será apresentado uma análise da cenografia utilizada durante os episódios da série *Heartstopper*, de maneira geral, tendo como base as cenas que foram selecionadas para o estudo. Depois será analisado, dividido em subseções de respectiva ordem, a cor amarela e a cor azul. Na última subseção, iremos analisar as duas cores em conjunto, quando elas começam a se mesclar. No fim, será apresentado alguns dos resultados que a análise gerou, no último tópico do capítulo.

4.1 METODOLOGIA

Para a composição metodológica desta pesquisa foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e análise filmica da série *Heartstopper*, com recorte. A pesquisa bibliográfica, de acordo com Lozada e Nunes (2019, p. 108), diz respeito à uma busca pela fundamentação teórica a ser utilizada na pesquisa, que servirá como base para o estudo e interpretação dos dados que foram coletados. Já a pesquisa documental, que segundo Lakato (2021, p. 202), é a fonte de pesquisa que busca apenas dados documentados, escritos ou não, serviu para buscar informações em sites da internet sobre a série objeto de estudo, bem como para trazer dados complementares sobre cores e a indústria cinematográfica.

A partir da delimitação do tema, foi feita uma consulta por trabalhos similares no Repositório da Universidade Federal de Santa Maria e de outras faculdades da cidade de Santa Maria (como os Trabalhos de Conclusão de Curso dos cursos de Comunicação na Universidade Franciscana disponíveis *online*) para utilizar como inspiração. Como a ideia

original se manteve como tema do estudo, logo passamos a pesquisar autores que estudam sobre as cores e os efeitos que possuem. O livro “Cor como informação” de Luciano Guimarães, já citado anteriormente, foi uma das peças fundamentais para grande parte do estudo sobre cor, pois além de abranger todos os aspectos psicológicos das cores, explica também sobre seus aspectos físicos. Além disso, também foi pesquisado por autores da área do audiovisual para que fosse melhor entendido seus conceitos gerais e como as cores são utilizadas e desenvolvidas no cinema.

Foi estudado, ainda, um pouco sobre o conceito de análise fílmica, apresentados no livro de Francis Vanoye “Ensaio sobre análise fílmica”, para que fosse compreendido melhor sobre este assunto, de forma que a análise da série *Heartstopper* pudesse ser mais completa. Segundo Vanoye (1994, p. 12-15), para analisar um filme é preciso decompor todas as partes que o compõem, extrair, destacar e denominar detalhes que não se percebem sozinhos, tal qual como se analisa a composição da água. Analisar um filme é examiná-lo tecnicamente, e, desta forma, entender como seu registro perspectivo o transforma em um filme rico ou não, sendo possível usufruí-lo ainda mais. O autor ainda enfatiza que talvez o desafio de realizar uma análise fílmica seja deixar o deslumbramento de espectador para trás, dando lugar para um deslumbramento participante.

Depois de criar uma base teórica, foi dado início da parte mais “prática” do estudo, que seria assistir a série por uma segunda (e terceira) vez para começar a decupagem das cenas que seriam selecionadas para exemplificar os dados da análise. No fim, foram escolhidas 23 cenas (melhor esclarecido no Quadro 1), que, ao longo dos oito episódios da série, demonstram visualmente a explicação de o porquê de as cores atuarem de forma significativa para a narrativa, assim como a escolha dessas cores e iluminação demonstrarem o desenvolvimento pessoal e coletivo dos personagens. A análise das cenas serão dispostas de acordo com os tópicos a serem analisados, ou seja, todas as cenas que apresentarem um significado X, visualmente, serão agrupadas para que a análise não fique redundante. O tempo, descrito acima das figuras, foi marcado como aparece no *player* da Netflix: “X” tempo para que acabe a reprodução do filme/episódio da série.

Quadro 1: Cenas das cenas selecionadas para análise

Numeração e nome do episódio	Duração	Número de cenas selecionadas
Episódio 1 - “Encontro”	27 minutos	5
Episódio 2 - “Crush”	32 minutos	7
Episódio 3 - “Beijo”	30 minutos	2
Episódio 4 - “Segredo”	29 minutos	1
Episódio 5 - “Amizade”	27 minutos	1
Episódio 6 - “Garotas”	30 minutos	1
Episódio 7 - “Bullying”	26 minutos	4
Episódio 8 - “Namoro”	33 minutos	2

As cenas do quadro acima foram selecionadas de acordo com sua importância para a história e, de forma que melhor representasse a utilização de determinada cor com específico propósito. Ainda, as cenas que serão apresentadas na análise foram escolhidas de modo que também representasse os altos e baixos da narrativa da série, que mostrasse o caminho que os personagens percorreram até chegar no último episódio, o seu desenvolvimento e seu crescimento. Para isso, foi assistido a série três vezes: a primeira como entretenimento; a segunda para que fosse possível captar os significados das cores de acordo com a história; e a terceira para ir anotando cada episódio de relevância, assim como o tempo da cena e realizar a captura de tela que iria para a análise. No fim, foi feita uma checagem em algumas cenas e episódios, para tirar algumas dúvidas que havia permanecido, tais como de qual cena escolher ou para rever o tempo exato de alguma cena.

Para a análise das cenas, serão utilizados os conceitos arrecadados até aqui, juntamente da disposição semiológica dos significados e sensações das cores apresentadas, realizando um recorte da série em questão, buscando entender como cada cor se comporta em dada circunstância e com determinado personagem. É válido lembrar que o estudo tem como foco somente as cenas que mostram o desenvolvimento dos dois personagens principais, Nick e Charlie, por mais que, na maioria das vezes, seu crescimento também envolva questões com

os demais personagens da série.

4.2 AS CORES NA NARRATIVA DE *HEARTSTOPPER*

Agora que recapitulamos a metodologia utilizada durante a escolha das cenas da série *Heartstopper*, podemos dar início a análise das cenas selecionadas e dos detalhes que o uso das cores podem esconder. Como dito anteriormente, as cores que aparecem durante as cenas da série em estudo são em sua maioria, vibrantes, apresentando bastante saturação, de modo que contrastam entre si. A diretora de fotografia da série, Diana Olifirova, em seu perfil no Instagram disse, em um *post* sobre o fim das gravações da série, que a quantidade de “cores, cuidado e amor” que ela e sua equipe trouxeram para as imagens da série é imensa, e que quem quer as assistisse, definitivamente iria “sentir” muito¹⁹.

Figura 26: Cena do episódio 1 de *Heartstopper* “Encontro” nos tempos 24’04”.



Fonte: Netflix (2022)

As cores amarelo e azul podem ser consideradas um padrão durante todos os episódios da série: elas representam os personagens principais, assim como as cores das escolas da história (a escola para meninos, *Truham Boys School*, e escola para meninas, *Higgs Girls School*). A iluminação da série acompanha a montanha-russa de emoções que a narrativa nos leva: nos momentos de confusão, desentendimentos e autoconhecimento, foi optado por baixa iluminação, além de tons de cores mais frias para comporem a cena. Em contrapartida, nos momentos

¹⁹ Postagem disponível em: <<https://www.instagram.com/p/COee4azBLGQ/>>. Acesso em: 17 de jan. 2023.

felizes, onde os personagens se encontram confortáveis um com o outro, a iluminação é alta e de tons quentes. A diretora de fotografia, disse em uma entrevista para o *British Cinematographer*, que “eu mudei o balanço de branco ao longo do show para torná-lo mais quente até o final [...] também usei filtros perolizados, alterando a gradação deles para que seja menos macio no início e muito mais macio no final” (tradução nossa)²⁰. Podemos ver um exemplo do diferente uso de iluminação e tratamento de imagem nas cenas abaixo:

Figura 27: Cena do episódio 3 de *Heartstopper* “Beijo” nos tempos 28’54”



Fonte: Netflix (2022)

Figura 29: Cena do episódio 8 de *Heartstopper* “Namoro” nos tempos 04’24”

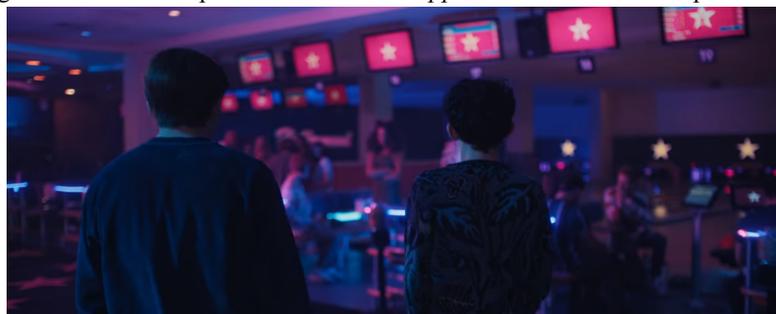


Fonte: Netflix (2022)

²⁰ Disponível em: <<https://britishcinematographer.co.uk/diana-olifirova-heartstopper/>> Acesso em: 17 de jan. de 2023.

Por mais que as cores predominantes da série sejam as cores já citadas, em momentos particulares é mostrada uma explosão de outras cores que complementam a narrativa da série, assim como a cena em específico. Por exemplo, em ambas as vezes que o casal principal sai para um encontro (no episódio 5, no fliperama e no episódio 7, no cinema), as cores do local que eles foram possuem uma iluminação neon das cores magenta/rosa, roxo e azul. Essas cores podem trazer referência à bandeira bissexual, já que, neste ponto da narrativa, as duas cenas acontecem após Nick ter compreendido melhor sobre sua sexualidade, e se considerar, então, bissexual. Na mesma entrevista citada, a diretora de fotografia da série justificou que a escolha dessas luzes se deu pois as luzes do local, junto das luzes piscantes dos jogos do fliperama, não eram de seu agrado para a gravação das cenas, então ela colocou as cores rosa e azul em todos os lugares, já que o local já havia algumas tiras neon dessas cores no teto. Ela defende que “funcionou porque era um conceito simples que não era exagerado”. Além disso, as cores do arco-íris, cores que representam a bandeira LGBTQIA+, são mostradas no fundo da cena em que as meninas Tara e Darcy se beijam durante a festa de aniversário de Harry, amigo de Nick, no episódio 3, de título “*Beijo*”, assumindo seu namoro para os demais alunos das escolas.

Figura 30: Cena do episódio 5 de *Heartstopper* “*Amizade*” nos tempos 19’01”



Fonte: Netflix (2022)

Figura 31: Cena do episódio 7 de *Heartstopper* “*Bullying*” nos tempos 22’58”



Fonte: Netflix (2022)

Figura: 32: Cena do episódio 3 de *Heartstopper* “Beijo” nos tempos 13’40”



Fonte: Netflix (2022)

4.2.1 O amarelo em *Heartstopper*

A cor amarela na série em *Heartstopper* é a cor responsável por representar o personagem Charlie Spring. Esta cor está presente na sua casa, no seu quarto e nos seus pertences. Por mais que o amarelo cerque quase todas as coisas ao redor de Charlie, ela não se fez presente em suas roupas. Haller (2022) diz para evitar vestir a cor amarela quando não se quer chamar atenção, e isso pode ser associado ao personagem em questão, já que ele é uma pessoa um tanto quanto introvertida, tímida e, por ter sofrido *bullying* no passado (fato que fica explícito em várias cenas durante o decorrer da série), procura evitar se destacar com seu modo de vestir. O personagem constantemente aparece em cena vestindo suéteres e casacos de frio, porém, por mais que grande parte da narrativa se passe no inverno, Charlie sempre aparenta sentir mais frios que os outros personagens da série. Além disso, a combinação de calças de *jeans* rasgado com tênis *all star* trazem um estilo mais despojado e “alternativo” para o personagem, condizente com seu gosto musical de Charlie, já que é possível ver cartazes das bandas Muse, Radiohead, The Strokes e Daft Punk, exemplificados na Figura 33.

Figura 33: Quarto de Charlie, cena do episódio 2 de *Heartstopper* “Crush” nos tempos 30’51”



Fonte: Netflix (2022)

O amarelo é uma cor quente, por mais que seja um pouco mais frio que a cor vermelha, e ela é associada positivamente ao conforto, à alegria, euforia, espontaneidade e a adolescência. Negativamente, o amarelo remete ao ciúmes, inveja, covardia (“*yellow*” em inglês, é uma gíria que significa “covarde”), além de irritação se utilizada em excesso (FARINA; PEREZ; BASTOS, p. 101). Eva Heller (2013, p. 153) explica que “como cor do sol, o amarelo age de modo alegre e revigorante [...]. O amarelo irradia, ri, é a principal cor da disposição amistosa. [...] O amarelo é lúdico. O amarelo irradia como um sorriso.”

Em *Heartstopper*, o amarelo potencializa as características mais evidentes de Charlie, um garoto que frequenta a sala de artes por *hobbie* e para obter conselhos do professor, que toca bateria na banda da escola e possui vários pôsteres de bandas e livros espalhados pelas paredes do quarto. Esta cor, na série, também é utilizada no conjunto de amigos do personagem, que, assim como ele, procuram apreciar o máximo de formas de arte possíveis (por exemplo, Elle que gosta de pintar quadros, Tao que gosta de assistir o máximo de filmes possíveis e Isaac que está sempre acompanhado por um livro). Repare como a mesa do grupo de amigos de Charlie é a única mesa amarela do espaço em comum da Escola (figura 35).

Figura 34: Charlie na sala de artes, cena do episódio 1 de *Heartstopper* “Encontro” nos tempos 18’34”



Fonte: Netflix (2022)

Figura 35: Cena do episódio 1 de *Heartstopper* “Encontro” nos tempos 22’36”



Fonte: Netflix (2022)

Figura 36: Quarto de Charlie, cena do episódio 2 de *Heartstopper* “Crush” nos tempos 29’19”



Fonte: Netflix (2022)

A fotografia da série utiliza tons de amarelo, laranja e verde claro, combinados com uma iluminação extremamente quente, em cenas que Nick e Charlie se encontram juntos, para emitir aconchego e felicidade por parte dos dois personagens. O amarelo, em cenas como essas, representadas na Figura 37, faz com que o espectador consiga sentir o que os personagens estão sentindo, ao aproveitar a companhia um do outro.

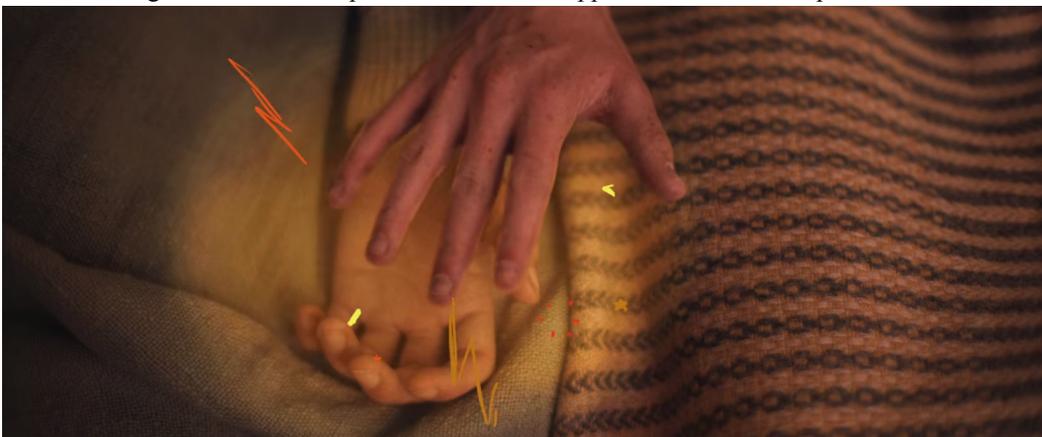
Figura 37: Nick e Charlie no quarto de Charlie, cena do episódio 6 de *Heartstopper* “Garotas” nos tempos 17’54”



Fonte: Netflix (2022)

No segundo episódio da série, “*Crush*”, podemos ver o uso da cor amarela (Figura 38) em uma cena onde, ao ver Charlie adormecido enquanto os dois assistiam filme, Nick se sente tentado em segurar sua mão. Podemos ver através desses elementos visuais da pós-edição, o amarelo significando impulsividade, espontaneidade, como defende Eva Haller (2013, p. 164).

Figura 38: Cena do episódio 2 de *Heartstopper* “*Crush*” nos tempos 7’32”



Fonte: Netflix (2022)

4.2.2 O azul em *Heartstopper*

Como a cor amarela é utilizada para representar Charlie, a cor azul é utilizada de modo a representar o personagem que é seu par, Nick Nelson. Em contraste com Charlie, Nick é jogador do time de rúgbi e é conhecido pela maioria dos alunos da escola. Nick vez ou outra aparece em cena utilizando roupas de cores azuis, e durante as cenas que se passam na escola, ele aparece vestindo o uniforme escolar (que consiste em uma camisa branca, com uma gravata listrada de azul e preto e blazer e calça pretas). Haller (2013) cita que vestir a cor azul traz a sensação de acessibilidade e simpatia. Esta cor é associada ao eterno, à serenidade, ao afeto, e à confiança. Por ser a cor que mais remete ao frio, essa cor também é utilizada com o significado de algo distante, e, agindo como o oposto da cor amarela, não é aconchegante e convidativa.

O azul é muito associado a Nick pelo fator de ser uma cor que remete à masculinidade. Nick nos é apresentado como o típico personagem de filmes adolescentes: um atleta (“o astro do time de rúgbi”), de boa aparência, que todos conhecem e querem estar perto, além de “extremamente hétero”, como o amigo de Charlie, Isaac, o descreve. O caráter esportivo desse personagem também é reforçado em seu modo de vestir. Nick é apresentado regularmente com roupas de tecidos mais confortáveis e utilizadas para praticar esportes, tais como calças e blusas de moletom. Seu quarto, assim como o de Charlie, é repleto de detalhes sobre sua personalidade, como observamos nas Figura 39 e 40: troféus de campeonatos, medalhas, livros e pôsteres esportivos.

Figura 39 e 40: Quarto de Nick, cenas do episódio 2 de *Heartstopper* “Crush” nos tempos 5’44” e 19’29”





Fonte: Netflix (2022)

O quarto de Nick, curiosamente, é sempre apresentado ao espectador em cenas que se passam durante a noite, onde a luz é baixa, como na Figura 39. Isso possui relação com a situação que se passa com o personagem durante a narrativa, onde ele frequentemente se sente perdido e confuso ao percorrer o caminho para se autoconhecer. Já a cena em questão na Figura 40, é a única cena em que vemos o quarto de Nick sob a luz do dia, e é quando Charlie vai visitá-lo. Essa luminosidade pode significar a sensação que Charlie traz para a vida de Nick, uma sensação de paz, de orientação, clareza durante sua jornada, e de aceitação, já que Nick parece se sentir mais a vontade de ser ele mesmo junto do novo amigo.

A coloração azul também aparece nas cenas em que a narrativa se passa com o grupo de amigos de Nick, e os demais meninos que fazem parte do time, tanto em cenas no vestiário como quando estão treinando. Em uma cena em específico (Figuras 40 e 41), podemos ver uma luz quente, em contraste com o cenário azul do vestiário, destacando Nick e Charlie, enquanto os dois conversam. Nessa cena, primeiro a luz destaca Nick quando ele está falando, e depois ilumina Charlie quando o mesmo entra na conversa. Essa luz pode ter sido utilizada somente de modo a destacar quem estava dialogando durante a cena, também pode ter sido uma escolha que remete ao fato já exposto no tópico anterior, como se mostrasse o ponto de vista de cada personagem, onde, ao chegar no cômodo, os olhos de Nick só focassem em olhar para Charlie, e vice-versa; ou ainda mostrar como a energia de Charlie preenche os espaços.

Figuras 40 e 41: Cenas do episódio 1 de *Heartstopper* “Encontro” nos tempos 12’03” e 12’04”



Fonte: Netflix (2022)

O azul ainda aparece em peso nas cenas de conflito dos garotos e cenas que mostram *flashbacks* de quando Charlie sofria *bullying* na escola pelos mesmos meninos que são amigos de Nick. Como o azul remete à frieza e à distância, o uso dessa cor em cenas como as citadas anteriormente pode ser associada à falta de empatia, ao distanciamento que tais atos podem estar causando nos personagens. Além disso, o azul também é altamente associado à tristeza e mágoa (“*blue*” em inglês é uma gíria para “triste”), algo que brigas e confrontos tendem a trazer. Por exemplo, nas cenas das figuras acima, os meninos do time estavam comentando sobre “como um menino gay podia gostar de esportes?” no momento em que Charlie entra no vestiário, acabando por ouvir a conversa dos garotos. Em uma cena do episódio 2 da série, demonstrado na Figura 42, o azul inunda o espaço no momento em que Nick relembra como seus amigos atormentaram a vida de Charlie quando este se assumiu gay na escola, percebendo o dano que esse *bullying* pode ter causado à Charlie.

Figura 42: Cena do episódio 2 de *Heartstopper* “Crush” nos tempos 31’39”



Fonte: Netflix (2022)

4.2.3 O encontro do azul e do amarelo

Como cada uma dessas cores significa um garoto, quando eles começam a se aproximar, a se conhecer melhor, é possível notar que as cores começam a ficar mais misturadas também. Isso é percebido através de suas roupas, da composição das cenas em que Nick e Charlie aparecem, na iluminação e no filtro que as imagens ganharam na pós-produção. Na figura 43, podemos ver Charlie, nos braços de Nick, vestindo uma camisa xadrez de rosa e amarelo, diferente do início da história, onde ele usava roupas de tons neutros e/ou escuros. A cor rosa, por mais que ainda seja uma cor quente, é menos quente que a cor amarela, por exemplo. Ela é uma cor terna, acolhedora e solidária, conforme Haller (2022). Nick, por sua vez, passa a usar roupas de tons mais quentes e, no último episódio, quando os garotos decidem assumir de vez seu relacionamento, ele veste uma camiseta amarela vibrante.

Figura 43: Cena do episódio 8 de *Heartstopper* “Namoro” nos tempos 7’57”



Fonte: Netflix (2022)

Na cena abaixo (Figura 44), do episódio 7, “*Bullying*”, vemos Charlie usando um suéter de cor laranja. Haller (2022, p. 155-156) traz em seu livro, que utilizar roupa de cor laranja pode aliviar o clima, colocar um sorriso no rosto das pessoas e demonstrar ser uma pessoa acessível. Isso faz referência ao fato de que, na cena desse específico quadro, os dois personagens terem saído para ir ao cinema com os meninos do time de rúgbi, meninos os quais foram a causa de Charlie ter sofrido no passado. Isso também pode ser visto na roupa verde e azul-escuro que Nick veste, já que a cor verde também tende a deixar as pessoas mais à vontade, assim como traz uma sensação de paz e tranquilidade.

Figura 44: Cena do episódio 7 de *Heartstopper* “*Bullying*” nos tempos 24’03”



Fonte: Netflix (2022)

Além disso, as cores azul e amarelo são constantemente colocadas juntas para dar contraste dos dois estudantes, assim como fazer referências deles e das suas personalidades. Em cenas como as das imagens abaixo, por exemplo, os detalhes de luzes das cores em análise foram tão sutis e delicadamente colocados no fundo da cena em que Nick conversa com sua mãe sobre a briga que teve no cinema, após Harry falar coisas homofóbicas de Charlie. Podemos ver, em primeiro momento, as luzes vermelhas dos carros da rua, mas quando sua mãe comenta sobre Charlie “ser um amigo especial para Nick”, podemos ver que as cores das luzes, no fundo, mudam. O sentido de uma conversa tensa é alterado para uma aceitação que ameniza e conforta as emoções.

Figuras 45 e 46: Cenas do episódio 7 de *Heartstopper* “Bullying” nos tempos 16’46”

Fonte: Netflix (2022)

Porém nem sempre o azul e o amarelo passam quase despercebidos por nossos olhos. Por vezes essas cores marcam presença sem se preocuparem em roubar nossa atenção. No episódio “*Segredo*”, quarto episódio da série, essa relação azul-amarelo contrasta com a atual relação dos garotos, que, com medo da reação dos amigos e dos colegas da escola, escolhem esconder o relacionamento. As cores estão juntas escancaradamente para o espectador, enquanto os meninos, optam por não assumir que estão juntos para mais ninguém além deles. Por exemplo, em uma cena do episódio 4, Figura 47, podemos ver a típica cena de “beijo na chuva” que a maioria dos romances sempre têm. O guarda-chuva que Charlie empresta para Nick é metade de cor azul, metade amarela, combinando exatamente com suas roupas. Além disso, corações coloridos (postos na edição) dançam ao redor do casal que, por mais que não tenham vergonha de expor seu amor, escolhem mantê-lo em segredo enquanto Nick se conhece melhor.

Figura 47: Cena do episódio 4 de *Heartstopper* “Segredo” nos tempos 24’01”



Fonte: Netflix (2022)

Em outra cena, do episódio 2 “*Crush*”, mostrado na Figura 48, Charlie está enrolado em um cobertor logo após assistir um filme com Nick e, ao se despedir do garoto, o envolve na coberta ao abraçá-lo. A cor do cobertor, entretanto, é significativa na cena. Como tudo em um audiovisual é colocado em uma cena de propósito, o cobertorzinho verde em que Charlie envolve Nick mostra a junção dos dois como um casal, pois verde resulta da mistura das cores azul e amarelo. Além disso, essa cena é muito importante para o desenvolvimento dos dois pois faz com que Charlie tenha um pouco mais de esperança sobre Nick retribuir os sentimentos por ele. Eva Heller (2013) destaca que verde é a cor da esperança, pois remete à primavera, onde todas as plantas florescem e se renovam.

Figura 48: Cena do episódio 2 de *Heartstopper* “*Crush*” nos tempos 6’49”



Fonte: Netflix (2022)

4.3 RESULTADOS DE UMA NARRATIVA DE COR VERDE

Após analisar como as cores amarelo e azul se comportam na fotografia da série *Heartstopper*, podemos concluir que elas são utilizadas de uma forma que abrange, não só questões estéticas, mas também de significação nas cenas e caracterização dos personagens principais. Ao longo do enredo da série, com o desenrolar de cada questão pessoal apresentada para o espectador, notamos que as cores acompanham o caminho trilhado por Charlie e Nick.

Em episódios que a relação dos dois garotos está mais turva ou há algum tópico incomodando algum deles, como o episódio 8 e 2, notamos que as cores são mais escuras, com uma luz menos evidente. No episódio 8, quando os dois meninos decidem, de vez, não esconder mais o amor que sentem um pelo outro, as cores são alegres, vibrantes, e a iluminação é alta, para destacar ainda mais a vivacidade dessas emoções.

Além disso, podemos ver que as cores vão se misturando à medida que os personagens se conhecem melhor. Isso pode ser visto em suas roupas, por exemplo, na flanela rosa que Charlie usa no último episódio da série e no moletom com detalhe verde de Nick, no episódio 7. A cor azul e a cor amarela também aparecem mais dispostas juntas nos momentos em que Nick e Charlie estão juntos.

Abaixo, mostra-se uma colagem (Figura 49) de todas as cenas selecionadas para a pesquisa, colagem esta que foi elaborada no intuito de facilitar a visualização dos tópicos pontuados anteriormente. Ela apresenta, em forma crescente, oito colunas com os oito episódios da série *Heartstopper* e seus respectivos quadros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, a partir de toda a fundamentação teórica utilizada e dos pontos que surgiram com este projeto, podemos compreender como as cores são importantes para os produtos comunicacionais, assim como são para os seres humanos. No audiovisual, podemos entender que elas funcionam como uma forma de expressar, visualmente, opiniões, gostos, época e personalidade. Elas demarcam características que, ao se compreender em primeiro momento, não recebe espaço para ser questionado ou necessidade de ser reforçado por alguma fala de maneira mais explícita.

Em *Heartstopper*, as cores atuam como os próprios personagens da série. O azul e o amarelo representam Nick Nelson e Charlie Spring em cada detalhe e em cada particularidade apresentada em seus espectros de personalidade. É a partir dessas cores, juntamente com os detalhes postos a compor a cena e com sua maneira de se vestir, que conseguimos entender os dois garotos, as suas intenções e os seus gostos.

É quase possível afirmar que o estudo das cores, seja no cinema ou no nosso dia-a-dia, é algo que nunca será concluído e finalizado de fato. Sempre surgirá uma nova ressignificação para determinada cor, e nós, seres pensantes, constantemente iremos atribuir significados diferentes para a pluralidade de cores que nossos olhos enxergam, de acordo com novas vivências, a partir de determinados momentos de nossas vidas. Sempre surgirá uma nova vertente no cinema, inovando pelo uso de cores em determinado gênero de audiovisual.

Consideramos que este trabalho seja apenas “uma nova estrela” na grande galáxia que se localizam os estudos de cinema e de cor. Como dito anteriormente, ele não conclui ou encerra nenhuma questão pertinente, mas agrega à área e à estes estudos. Para a área da Comunicação Social, mais especificamente para a área de Produção Editorial, creio que seja pertinente que nós estudemos sobre audiovisual e sobre cor e luz no audiovisual, assim como sua visualidade de uma maneira geral. Nós, produtores editoriais, pensamos na narrativa que determinado produto irá apresentar, e isso condiz com escolher o que melhor irá representá-la. Quando escolhermos determinadas cores para trabalhar em um editorial, sabemos que é porque aquela cor combina com o propósito que buscamos, com o contexto que este está inserido, com o público que este produto busca atingir, etc. Justamente como é feito no cinema. Nada difere o trabalho da direção

de arte dos filmes, de séries, do trabalho que nós já estamos acostumados. O que muda é apenas o suporte e a proporção, mas nós, como bons camaleões, podemos seguir nos adaptando de acordo com a necessidade individual e de acordo com a grandiosidade dos nossos sonhos. Quem saberá dizer se, no futuro, uma das funções responsáveis pelo visual de um filme, como as que foram citadas no trabalho, não será especialmente designada para nós.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Gabriela de Souza. **As cores contam histórias: A significação do vermelho no cinema**. Orientador: Prof. Dr. Leandro Stevens. 2017. Curso de Comunicação Social - Produção Editorial, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/16946/Barreto_Gabriela_de_Souza_2017_TCC.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Acesso em 15 de ago. 2022.
- COMPARATO, Doc. **Roteiro: Arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro, RJ: Nórdica, 1983.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A Linguagem do Cinema**. Bookman, Porto Alegre. 2013. *E-book*. ISBN 9788582600375. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788582600375/> . Acesso em: 09 jan. 2023.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5.ed. São Paulo, SP: Edgard Blucher, 2006.
- FLORES, Kauê Wienandts. **A cor e sua formação de significados no seriado Dark**. Orientadora: Profa. Dra. Carla Simone Doyle Torres. 2018. Curso de Comunicação Social, Faculdade de Jornalismo, Universidade Franciscana, Santa Maria, RS, 2018. Disponível em: <https://lapejor.files.wordpress.com/2019/03/a-cor-e-sua-formac3a7c3a3o-de-significados-no-seriado-dark.pdf> . Acesso em: 15 de ago. 2022.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. A cor na imagem em movimento. *In: O guia completo da cor*. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 92 - 97.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 2.ed. São Paulo, SP: ANNABLUME, 2002.
- HALLER, Karen. **O pequeno livro das cores: Como aplicar a psicologia das cores em sua vida**. São Paulo, SP: Editora Olhares, 2022.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo, SP: Gustavo Gili, 2013.
- JESUS, Adriano Miranda Vasconcellos de; CÉ, Otávia A. **Produção audiovisual**. Porto Alegre: SAGAH, 2019. *E-book*. ISBN 9788595029996. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595029996/> . Acesso em: 09 jan. 2023.
- KRAEMER, Derli; MARQUES, Carolina Corso R. **Teoria e Prática da Cor**. Porto Alegre: SAGAH, 2019. *E-book*. ISBN 9788595026926. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595026926/> . Acesso em: 11 jan. 2023.

- LAKATOS, Eva M. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Grupo GEN, 2021. 9. ed. E-book. ISBN 9788597026580. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788597026580/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- LEAL, Carla Marinho. Primeiro filme em cores foi feito em 1902. **Cinema Clássico**, 2015. Disponível em: <<https://cinemaclassico.com/curiosidades/primeiro-filme-em-cores-foi-feito-em-1902/>>. Acesso em: 23 de jan. 2023.
- LOBRUTTO, Vincent. *The Filmmaker's Guide to Production Design*. Nova Iorque, NY: Allworth Press, 2002.
- LOZADA, Gisele; NUNES, Karina da S. **Metodologia Científica**. Porto Alegre: SAGAH, 2019. E-book. ISBN 9788595029576. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595029576/>>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Thiovane da Rosa. **Princípios e perspectivas de acessibilidade em relação às cores: um guia de boas práticas sobre daltonismo para profissionais da indústria criativa**. Orientador: Prof. Dr. Janderle Rabaiolli. Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/24809/tcc%20Thiovane%20da%20Rosa%20Pereira.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em: 12 de set. 2022.
- PERUZZOLO, Adair Caetano. **Entender Persuasão**. Editora Honoris Causa. Curitiba/PR. 2010.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papyrus, 1994