

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

Gabriela de Souza Barreto

**AS CORES CONTAM HISTÓRIAS: A SIGNIFICAÇÃO DO
VERMELHO NO CINEMA**

Santa Maria, RS

2017

Gabriela de Souza Barreto

**AS CORES CONTAM HISTÓRIAS: A SIGNIFICAÇÃO DO VERMELHO NO
CINEMA**

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

Orientador: Prof. Dr. Leandro Stevens

Santa Maria, RS
2017

Gabriela de Souza Barreto

**AS CORES CONTAM HISTÓRIAS: A SIGNIFICAÇÃO DO VERMELHO NO
CINEMA**

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

Aprovado em ____ de dezembro de 2017:

Prof. Dr. Leandro Stevens (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Profa. Dra. Aline Roes Dalmolin (UFSM)

Profa. Ms. Danielle Difante Pedrozo (UFSM)

Santa Maria, RS
2017

DEDICATÓRIA

Às minhas Marias: Maria Izabel e Rosa Maria, motivos de tudo que eu sou, sei e serei.

AGRADECIMENTOS

Ninguém realiza um sonho sozinho. Ao longo deste trabalho e de toda a graduação, eu tive o privilégio de ter ao meu lado pessoas incríveis que me auxiliaram, compreenderam e contribuíram para a concretização dos meus objetivos.

Agradeço primeiramente a Deus por me permitir chegar onde cheguei. Se hoje estou aqui, é porque nunca estive desamparada por Ele.

À minha família, por acreditar em meus sonhos junto comigo. Meus pais Emerson e Adriana, minha irmã Patrícia, meus avós Manuel e Rosa Maria: sem vocês eu não seria nada.

Ao meu namorado Lucas, por ser meu porto seguro e meu refúgio.

Às irmãs que a graduação me apresentou: Daiane, Francine, Louise, Natália e Sabrina. Obrigada por terem aparecido na minha vida e obrigada por cada momento que passamos juntas.

Ao meu orientador Leandro, por toda a paciência e por me compreender quando nem eu mesma me compreendia.

A todos os professores do curso de Comunicação Social – Produção Editorial, por todos os ensinamentos repassados, tanto do ponto de vista profissional quanto humano.

À Universidade Federal de Santa Maria por ser meu lar ao longo desses 4 anos e por permitir o acesso a uma educação pública gratuita de qualidade.

Há uma cor que não vem nos dicionários.
É essa indefinível cor que têm todos os
retratos, os figurinos da última estação [...] a cor do tempo.
(Mario Quintana)

RESUMO

AS CORES CONTAM HISTÓRIAS: A SIGNIFICAÇÃO DO VERMELHO NO CINEMA

AUTORA: Gabriela de Souza Barreto

ORIENTADOR: Prof. Dr. Leandro Stevens

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre as potencialidades da cor dentro do cinema, com foco na significação do vermelho nos filmes *Beleza Americana* (1999), *O Sexto Sentido* (1999) e *Moulin Rouge* (2001). Busca-se compreender quais as utilizações que uma cor versátil como o vermelho pode assumir dentro de uma narrativa, apontando seus diferentes sentidos, usos e significações. O trabalho possui uma revisão bibliográfica trazendo conceitos ligados a cor e suas características físicas, psicológicas e culturais através das considerações dos autores Farina Perez e Bastos (2006), Silveira (2011), Guimarães (2000) e Heller (2013). É explorado também seu contexto dentro da história do cinema proposto por Costa (2000), Martin (2003) e Mascarello (2006). As direções responsáveis pelo controle da cor no cinema, como a Direção de Fotografia e a Direção de Arte são explicadas por Barnwell (2013) e outros autores. A estrutura da narrativa segue as propostas de Comparato (1995), Campos (2011) e Gancho (2002). Apoiado na metodologia de Banks (2009) sobre análise narrativa interna e externa e nas considerações de Joly (1999) a respeito do estudo da imagem, este trabalho visa contribuir para a área da Comunicação no sentido de formar um profissional ciente do potencial criativo da cor. Através da pesquisa, foi possível concluir que o vermelho é uma cor que consegue agregar muitos significados no enredo a medida em que é empregado conscientemente como elemento da narrativa.

Palavras-Chave: Cor; Cinema; Vermelho; Narrativa.

ABSTRACT

THE COLORS TELL STORIES: THE RED'S MEANING IN THE CINEMA

AUTHOR: Gabriela de Souza Barreto

ADVISOR: Prof. Dr. Leandro Stevens

This work presents a research about the color's potentialities inside the cinema, with focus on red's meaning in the movies *American Beauty* (1999), *The Sixth Sense* (1999) and *Moulin Rouge* (2001). It seeks to understand the uses of a versatile color, like as red, can assume in the narrative, pointing its different senses, uses and meanings. To reach that, this work has a bibliographical review bringing concepts related to color and its physical, psychological and cultural characteristics, through the considerations of the authors Farina Perez Bastos (2006), Silveira (2011), Guimarães (2000) and Heller (2013). The color's context in the cinema history is explored with the concepts of Costa (2000), Martin (2003) e Mascarello (2006). The directions responsible for color control, as Direction of Photography and Art Direction, are explained by Barnwell (2013) and other authors. The narrative's structure follows the proposals of Comparato (1995), Campos (2011) e Gancho (2002). Supported by Banks' methodology (2009) about internal and external narrative analysis, and by Joly's considerations (1999) about study of image, this research aims to contribute to Communication in order to form a professional aware of the creative potential of color. Through this research it was possible to conclude that red is a color that can aggregate many meanings to the plot as it is consciously employed as an element of the narrative.

Keywords: Color; Cinema; Red; Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A COR	11
1.1 CARACTERÍSTICAS E RELAÇÕES DA COR	15
1.1.1 Matiz	15
1.1.2 Saturação	15
1.1.3 Luminosidade	16
1.1.4 Contraste	16
1.1.5 Equilíbrio	18
1.1.6 Harmonia	19
1.1.7 O círculo cromático	20
2 A COR NO CINEMA	24
2.1 DOMÍNIO DA COR NO CINEMA	32
2.1.1 Direção de Fotografia	33
2.1.1.1 Composição de imagem e enquadramento	33
2.1.1.2 Iluminação	35
2.1.2 Direção de Arte	38
2.1.2.1 Cenário	39
2.1.2.2 Figurino	41
3 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	43
3.1 ENREDO	43
3.2 PERSONAGEM	45
3.3 AÇÃO DRAMÁTICA	45
3.4 CENA	46
3.5 OBJETO	46
4 DEFINIÇÃO DO CORPUS E ASPECTOS METODOLÓGICOS	47
4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	49
5 ANÁLISE: O VERMELHO EM DIFERENTES NARRATIVAS	50
5.1 BELEZA AMERICANA: O VERMELHO DA ENERGIA E DA LIBERDADE	53
5.2 O SEXTO SENTIDO: O VERMELHO DA MORTE E DO SOBRENATURAL	72
5.3 MOULIN ROUGE: O VERMELHO DA SEDUÇÃO E DO AMOR	87
5.4 COMPARAÇÃO ENTRE OS FILMES	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

Para estudar o cinema é necessário compreender que ele é muito mais do que uma sequência de fotografias em movimento. Ele é uma grande máquina capaz de exprimir intensidade, intimidade e ubiquidade. Para Angel (1954, *apud* Martin, 2003) ele é intenso pois a imagem fílmica possui uma força quase mágica, criando uma visão muito próxima do mundo real. Ele é íntimo, porque é capaz de penetrar nos seres, atingindo sua alma. É ubíquo, capaz de nos transportar no espaço e no tempo, condensando-o e recriando sua própria duração.

A alteração em nossa sensação de espaço e tempo faz com que fiquemos vulneráveis, anulando a barreira entre a consciência e a inconsciência. Martin (2003) explica que após este ponto, o cinema começa a afetar nossos sentimentos e por último, é capaz de nos fazer adquirir uma significação ideológica e moral.

Para conseguir causar todas estas sensações no espectador, a indústria cinematográfica utiliza-se de muitas estratégias como a construção de um roteiro bem amarrado, personagens complexos e enquadramentos diferenciados. Além disto, a identidade visual é muito importante não só esteticamente, mas também na produção de sentido de qualquer produto audiovisual. A definição da paleta de cores é essencial neste processo pois a cor é um elemento muito importante na comunicação de certas emoções ao espectador, sendo capaz de transmitir diferentes climas e sentimentos. Barnwell (2013) diz que o efeito psicológico da cor adiciona profundidade à história e aos personagens.

Desta forma, este trabalho tem como objetivo compreender como se dá o uso da cor na tarefa de construir diferentes sentidos dentro do cinema. Mais especificamente, buscamos investigar a quais diferentes significações a cor vermelha é atrelada, para compreender o quanto uma cor pode ser versátil em seu uso enquanto elemento de construção da narrativa cinematográfica. Para tanto, analisaremos os exemplos existentes nos filmes *Beleza Americana* (1999), *O Sexto Sentido* (1999) e *Moulin Rouge* (2001).

Entende-se a importância deste trabalho para o campo da Produção Editorial e da Comunicação de modo geral, uma vez que é de extrema necessidade que os profissionais da área possam ter mais consciência de suas escolhas dentro da paleta de cores utilizada para desenvolver seus trabalhos. Deste modo, que seja possível apoiar-se não apenas em seu gosto pessoal ou senso estético, mas com o entendimento de que as cores podem despertar diversas impressões subjetivas em quem consome os diferentes produtos midiáticos, não só do campo do audiovisual, mas também da literatura, do marketing e da fotografia, por exemplo.

No capítulo 1 teremos uma revisão bibliográfica sobre a cor enquanto fenômeno físico, fisiológico e cultural, apoiando-se nos conceitos de Farina, Perez e Bastos (2006), Silveira (2011) e Heller (2013). Ainda neste capítulo, traremos as características e relações da cor, com questões referentes ao círculo cromático e as relações de harmonia.

O capítulo 2 é dedicado ao contexto histórico da cor no cinema, resgatando a origem da Sétima Arte e dos processos que acabaram por tornar a cor possível de ser recriada na tela. Trazemos também apontamentos sobre as duas grandes direções responsáveis por dominar a cor no cinema: a direção de arte e a direção de fotografia, com suas respectivas atribuições.

O capítulo 3 discorre sobre a narrativa cinematográfica, apontando os principais elementos utilizados na construção de um enredo, utilizando conceitos de Campos (2011) e Comparato (1995) e Gancho (2002), com algumas noções de roteiro, incluindo questão dos personagens, a ação dramática e as cenas.

No capítulo 4 está a metodologia, onde são explicitados todos os processos de construção da pesquisa, apontando os processos metodológicos. Como aporte teórico estão algumas considerações sobre a pesquisa qualitativa de Banks (2009) e a pesquisa de imagens com Joly (2004).

Por fim, no capítulo 5, trazemos uma análise detalhada dos filmes *Beleza Americana* (1999), *O Sexto Sentido* (1999) e *Moulin Rouge* (2001), apontados nesta pesquisa como recorte para maior compreensão de algumas questões referentes ao uso do vermelho no cinema.

1 A COR

E no princípio, fez-se a luz. Com ela, vieram as cores. O universo encheu-se das mais diversas tonalidades, dando forma ao mundo tal qual o conhecemos. É impossível dizer com certeza como foi que tudo aconteceu, mas podemos considerar certamente que a história das cores é tão antiga e complexa quanto o surgimento do universo.

O mundo é construído por um esquema de cores que é resultado da ação da natureza e também da mão humana. Na paisagem, o colorido vivo das árvores e das flores se mescla ao pigmento das tinturas utilizadas para pintar os prédios. Completando a paleta de cores, o cinza da poluição e o azul do céu são um simples resumo do que nossos olhos podem ver ao observar uma cidade.

As cores em nosso dia a dia não são usadas apenas como se fossem uma mera construção do acaso. Há muito tempo, já se percebeu o potencial que o colorido possui no sentido de influenciar tanto no fisiológico quanto no psicológico do ser humano. É por isto que diversos profissionais a utilizam como aliada para atrair a atenção, provocar diferentes estímulos e sensações. Na publicidade, nas diferentes formas de arte, na arquitetura, e em milhares de outros setores, existe em comum a busca pela obtenção do potencial máximo das cores.

Para Farina, Perez e Bastos (2006), a cor tem múltiplas funções que podem ser resumidas em três pontos:

a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É 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).

Dessa forma, compreendemos que existem três diferentes questões principais envolvendo a compreensão do universo das cores. Ela é um fenômeno fisiológico, físico, e sem sombra de dúvidas, é também cultural. É por isto que o estudo das cores exige um estudo de natureza interdisciplinar.

Em nosso estudo, buscaremos apresentar um pouco da dinâmica que envolve a cor, destacando que o objetivo é apenas traçar um panorama geral para fins de entendimento, já que um estudo mais complexo da cor exige um trabalho muito mais aprofundado que o atual.

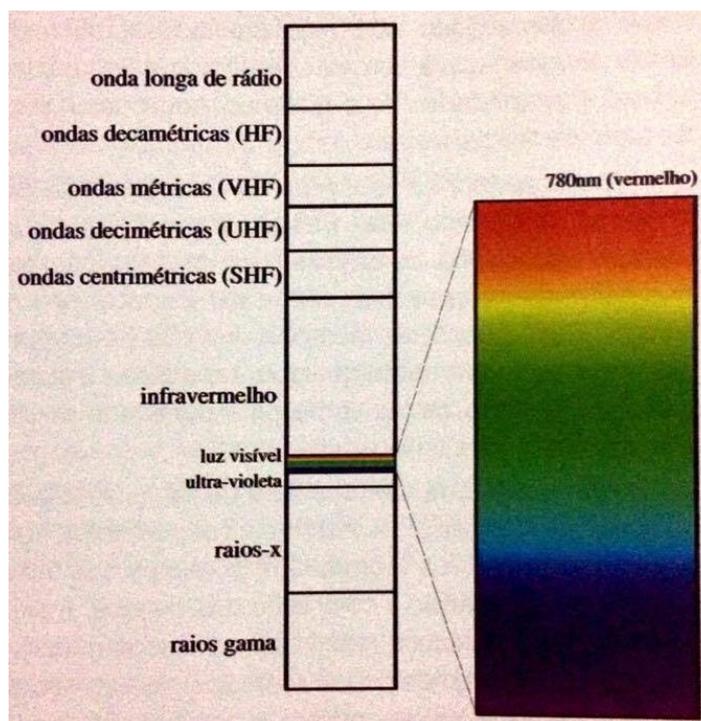
Primeiramente, é importante compreender que a cor existe graças à atuação da luz. A luz é resultado da atuação do espectro eletromagnético¹, onde as chamadas ondas têm o poder de estimular a nossa retina e “esse estímulo vai provocar uma sensação luminosa a que damos o

¹ “Conjunto de todas as ondas conhecidas, de acordo com sua longitude. Essas ondas se estendem por todo o universo” (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006, p. 57).

nome de “luz” e vai ocasionar o fenômeno da cor” (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006, p. 57).

A figura 1 mostra a dimensão do espectro eletromagnético, onde é possível perceber que a luz que conseguimos ver é um pequeno pedaço diante da gigantesca gama de ondas.

Figura 1 – Ondas do espectro eletromagnético



Fonte: C.F. Gregory, 1979, *apud* Silveira, 2011.

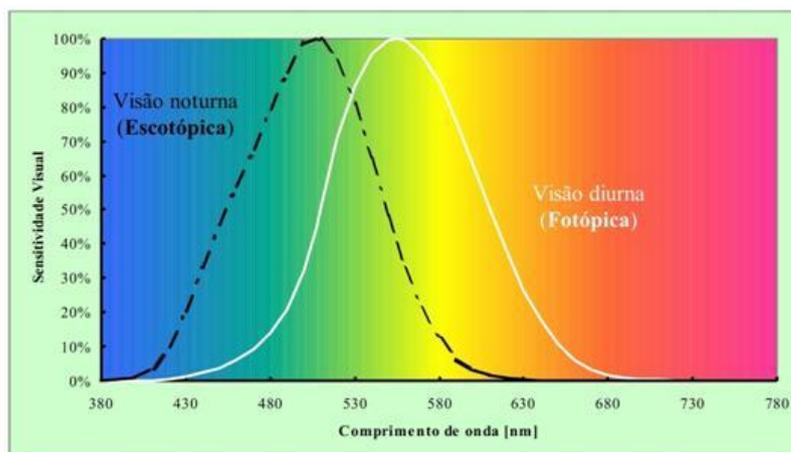
As diferentes formas de reflexão luminosas irão determinar qual a cor iremos ver. A seguir, compreendemos sobre a visão do branco e do preto:

Veremos um objeto totalmente branco quando ele refletir todas as cores radiações luminosas que o alcançam; nesse caso, as diferentes longitudes de ondas vão chegar simultaneamente ao olho. E, quando a superfície do objeto absorver totalmente as diversas longitudes de onda, não refletindo nenhuma delas, o olho obviamente não captará radiação alguma e o objeto será visto integralmente preto. (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006, p. 60).

Farina, Perez e Bastos (2006) esclarecem que, para termos a visão das cores, é necessário perceber os diferentes comprimentos de onda da luz. Localizados no interior dos nossos olhos, mais especificamente na retina, os bastonetes são neurônios sensíveis as mudanças de luz, mas que não possuem sensibilidade o suficiente para perceber os diferentes comprimentos de onda, o que os torna incapazes de detectar as cores. Eles são utilizados durante a nossa visão

noturna, onde a visão das cores fica prejudicada. Este tipo de visão é chamada de escotópica. Já a visão fotópica, que é a que realmente possibilita ver as cores, funciona com a atuação dos cones, que também são tipos de neurônios que operam a intensidades altas de luz. A figura 2 demonstra a atuação da visão fotópica e escotópica, utilizando a medida do nanômetro²:

Figura 2 – Visão escotópica e visão fotópica



Fonte: Teoria da cor aplicada aos sistemas digitais³

Nossos olhos reagem aos diferentes comprimentos de luz que os objetos refletem. Assim sendo, podemos compreender a afirmação de Pedrosa (2008, p. 19) envolvendo o filósofo grego Epicuro, que há mais de 2.300 anos já constatava que os corpos não têm cor em si mesmos. Silveira (2011) explica a questão da ausência da cor nos objetos:

O que acontece são raios de luz batendo nos objetos, parte absorvidos, parte refletidos, vindo diretamente para os nossos olhos, que por sua vez são capazes de, através de reações químicas e fisiológicas, interagir e fazer uma primeira interpretação do resultado da síntese de raios feita pelas propriedades físicas do objeto. (SILVEIRA, 2011, p. 18)

As cores não podem ser vistas no escuro, porque além das limitações dos bastonetes, a ausência de ondas de luz refletindo nos objetos os torna desprovidos de cor. Quando vemos as cores, na verdade enxergamos “ondas de luz alcançam os olhos através de uma transmissão da fonte de luz para o objeto, e deste para o observador ou quando o objeto é a própria fonte de luz”. (SILVEIRA, 2011, p. 57)

Percebemos que a cor existe em função do indivíduo, já que ela ganha vida quando é vista pelo olho humano. A relação indivíduo-cor vai muito além de uma questão física ou

² Segundo Farina, Perez e Bastos (2006), o nanômetro é utilizado para medir o comprimento de onda, onde 1nm (nanômetro) = 1./1.000.000.000 do metro.

³ Disponível em: <<http://teoriadacorinesrita.blogspot.com.br/2011/02/visao-escotopica-visao-escotopica-e.html>> Acesso em 22 de nov. 2017

fisiológica, já que também nos apropriamos das cores na construção da cultura que compartilhamos e reproduzimos.

Desde cedo, aprendemos a obedecer certos padrões relacionados a cor determinados pela cultura em que estamos inseridos. Farina, Perez e Bastos (2006, p. 14) dizem que “o homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais. Não obstante, ela possui uma sintaxe que pode ser transmitida, isto é, ensinada”.

[...] os psicólogos e agentes culturais estão de comum acordo quando atribuem certos significados a determinadas cores que são básicas para qualquer indivíduo que viva dentro da nossa cultura. O homem se adapta à natureza circundante e sente as cores que o seu cérebro aceita e que chegaram a ele numa determinada dimensão de onda desde seu nascimento”. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 96)

Sabendo disto, podemos pensar no branco e no preto, que são consideradas cores de paz e luto, respectivamente. Estas significações nos foram ensinadas ao longo da vida e são tão difundidas que se tornam padrões. Já algumas outras, ao longo do tempo, passam por transformações e perdem este caráter, como o rosa e o azul, que traziam a ideia de feminino e masculino, sendo o fato de um homem vestir rosa, algo inadmissível.

Podemos considerar que estas definições são resultados da construção de uma bagagem cultural, definida desde o momento em que viemos ao mundo. Esta bagagem irá variar de acordo com cada indivíduo e cada cultura, mesmo que “seus aparelhos fisiológicos sensitivos sejam basicamente os mesmos e seus mundos sejam mundos de espaços e objetos parecidos”. (SILVEIRA, 2011, p. 128)

Heller (2013) comprovou através de pesquisas realizadas com mais de 2 mil indivíduos na Alemanha, que a relação entre cores e sentimentos não é obra do acaso, nem se restringe a gosto individual: “são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento”. (HELLER, 2013, p. 17)

Segundo Silveira (2011, p. 132), a cada vez que atribuímos e reforçamos determinado significado a cada cor, estamos perpetuando esta tradição e portando, a construindo coletivamente. Ela afirma que a materialização destes significados precisa ser marcada para que seja lembrada e se dá em lendas, contos, no cinema, na televisão, no teatro e em outras as formas de expressão.

Farina, Perez e Bastos (2006, p. 87) destacam que os significados estão tão enraizados em nossa cultura que até mesmo empregamos sensações visuais para descrever emoções ou situações, como nos seguintes exemplos: “A situação ficou *preta*”, “Estava *vermelha* de

vergonha”, “Estou *verde* de fome”. Silveira (2011, p. 132) reforça a grande força cultural existente na construção dos signos:

O que dá qualidade e significado aos signos é a sua utilização. Participa-se da construção simbólica das cores utilizando os objetos no nosso cotidiano, para a interação social, e assim se reforça e reifica as características desses objetos.

Estas expressões não fariam sentido algum para uma pessoa que não compartilha da mesma cultura, uma vez que elas são expressões totalmente conotativas, portanto estabelecidas a partir de uma vasta história de construção de significados.

1.1 CARACTERÍSTICAS E RELAÇÕES DA COR

Existe uma grande variação de nomenclaturas entre autores para definir as características e as relações da cor. Alguns nem mesmo fazem esta separação. Em nosso trabalho, iremos considerar estas duas classificações. Como características, entendemos o matiz, a saturação e a luminosidade. Já como relações da cor, traremos o contraste, a harmonia e equilíbrio.

1.1.1 Matiz

O matiz (Figura 3) é a “variedade do comprimento de onda da luz direta ou refletida, percebida como vermelho, amarelo, azul e demais resultantes das misturas dessas cores” (Pedrosa, 2008, p. 34). Logo, o matiz seria a própria coloração (amarelo, vermelho, azul). Farina, Perez e Bastos (2006) utilizam a nomenclatura “tom”, considerando-o como “a variação qualitativa da cor”.

Figura 3 – Variações de matiz.



Fonte: Guimarães (2000)

1.1.2 Saturação

A saturação (Figura 4), também chamada de croma, é a intensidade da cor. Para Aumont (1993) refere-se a “pureza”, onde ele exemplifica que a cor rosa seria um vermelho

menos saturado, pois adiciona-se branco. Desta forma, as cores do espectro solar possuem saturação máxima.

Figura 4 – Variações de saturação.



Fonte: Guimarães (2000)

No cinema, o uso da saturação máxima cria uma paleta de cores não-natural, e é utilizada com mais frequência em filmes de fantasia. Ebert (2010) diz que Kalmus, um dos precursores da cor no cinema “sustentava que o uso excessivo de cores puras e saturadas deveria ser evitado e substituído por uma paleta mais ‘natural’ e ‘suave’”, pois a superabundância de cores é desagradável aos olhos e também a mente. Dessa forma, defendia que o uso das cores saturadas deveria ser usado para destacar objetos de interesse na cena.

1.1.3 Luminosidade

A luminosidade (figura 5) descreve o quanto a cor se aproxima do branco ou do preto, tornando-se assim mais ou menos iluminada. Para Farina, Perez e Bastos (2006, p. 71), é a capacidade que a cor possui de refletir a luz branca que há nela. Como exemplo, trazem o fato da areia da praia parecer não tão branca à noite quanto durante o dia. É também chamada de valor ou brilho.

Figura 5 – Variações de luminosidade.



Fonte: Guimarães (2000)

1.1.4 Contraste

O contraste é um dos meios de composição visual. Através das cores, é possível criar sensações como proximidade e afastamento ou frio e calor. Gomes Filho (2000) determina

que o uso de cores claras e escuras ou cores quentes e frias, pode fazer com que os objetos se tornem mais pesados ou leves, ou até mesmo agressivos ou não.

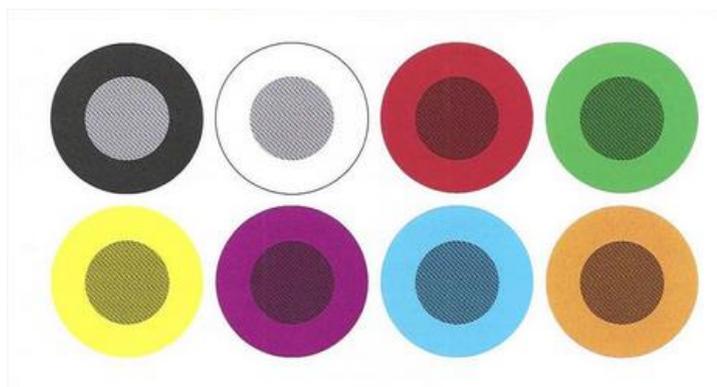
Isto porque cada cor possui uma temperatura, onde cores como o vermelho, o amarelo e o laranja são consideradas quentes. Já o azul, o violeta e o verde, são cores frias. Cores quentes carregam consigo um peso, agressividade, movimento, dinamismo. Enquanto isto, cores frias são leves e distantes, associadas ao gelo, ao introspectivo e ao relaxamento.

Farina, Perez e Bastos (2006) pontuam que o contraste foge as regras tradicionais da composição, mas pode agir de forma eficiente, se bem empregado: “Às vezes, o choque entre cores contrastantes pode ser uma coordenação de valores que atua de forma mais harmônica no conjunto do que o uso de cores realmente harmoniosas” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 74).

A combinação contrastante entre diferentes cores pode causar o que Farina, Perez e Bastos (2006) chamam de contraste simultâneo. Uma cor acaba exercendo influência sobre a outra, quando elas são colocadas no mesmo espaço.

Trazemos a seguir (Figura 6) o exemplo de Farina Perez e Bastos (2006), mostrando como o cinza se comporta ao lado de diferentes cores, sendo possível observar que ao lado do amarelo, violeta e o vermelho existe um maior contraste.

Figura 6 – Principais contrastes com o cinza



Fonte: Farina, Perez e Bastos, 2006, p. 75.

O contraste é utilizado quando se busca destacar um objeto em relação a outro ou até mesmo promover a ideia de oposição. No cinema, ele é frequentemente utilizado, em especial com a combinação das cores complementares do círculo cromático (subitem 1.1.7). Um dos exemplos mais recorrentes de uma utilização do contraste é lembrado por Radulescu (2014), que se refere ao contraste entre a coloração da pele humana e o restante da cena:

Como a pele humana geralmente possui um tom quente, laranja torna-se a cor mais próxima do que seria um tom de pele. No espectro de cores, o azul é a cor diretamente oposta ao laranja – e cores opostas (ou complementares, como usa-se em teoria de cores) são usadas para se criar um contraste maior.

Além deste exemplo, existem muitas outras formas de utilizar o contraste na criação de paletas de cores, seja para retratar um mundo fantástico, destacar algum elemento em especial ou explorar novas possibilidades de combinações que irão adquirir significado conforme o contexto da obra.

1.1.5 Equilíbrio

O equilíbrio quase sempre é uma meta a ser atingida dentro de uma composição, sendo uma necessidade natural da nossa percepção. Conforme Guimarães (2000, p. 76) “na composição equilibrada, todas as tensões dirigidas, todas as forças de atração e repulsão, compensam-se mutuamente e a totalização do padrão aponta para a pausa”. O autor destaca que uma composição cromática desequilibrada ocorre quando as cores mais fracas são induzidas pelas mais fortes, e assim podem adquirir colorações ambíguas e prejudiciais a relação das cores com a estrutura.

Dentro do equilíbrio, temos a noção de simetria e assimetria, propostos por Gomes Filho (2000). Na configuração simétrica (Figura 7), as formulações visuais são iguais, ou seja, suas unidades são idênticas de um lado e de outro. Já na configuração assimétrica (Figura 8), os lados opostos são diferentes, tornando mais difícil conseguir o equilíbrio visual.

Figura 7 – Exemplo de equilíbrio simétrico.



Fonte: Gomes Filho, 2000, p. 59.

Figura 8 – Exemplo de equilíbrio assimétrico.



Fonte: Gomes Filho, 2000, p. 60.

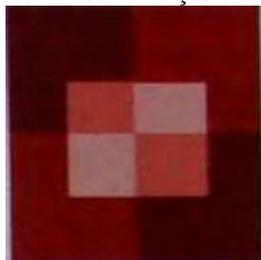
1.1.6 Harmonia

A harmonia é a capacidade de combinar as cores de forma agradável ao olhar. Para Gomes Filho (2000, p. 51), ela diz respeito “à disposição formal bem organizada no todo ou entre as partes de um todo”. Guimarães (2000), destaca que uma construção harmoniosa está sempre em equilíbrio, mas nem toda a composição equilibrada segue as regras de harmonização. O autor também esclarece que:

Pode-se obter uma composição cromática simétrica e equilibrada com a colocação harmoniosa de cores, e tendendo a uma absoluta estabilidade e ausência de movimento, assim como é possível a construção de uma harmonia mais complexa, mais energética e mais rica na variação de matiz, luminosidade e saturação. (GUIMARÃES, 2000, p. 76)

São as combinações que irão determinar a harmonia. Guimarães (2000), traz alguns exemplos como o da mescla com variação da luminosidade (Figura 9) e da saturação (Figura 10), onde é utilizado um mesmo cromata, atingindo assim uma combinação harmônica.

Figura 9 – Mescla com variação de luminosidade.



Fonte: Guimarães, 2000, p. 77.

Figura 10 – Mescla com variação da saturação.



Fonte: Guimarães, 2000, p. 77.

Existem também as combinações envolvendo diferentes cores do círculo cromático, como a harmonização envolvendo as cores complementares, onde se utiliza as cores que se encontram diametralmente opostas no círculo cromático, em um ângulo de 180°. Já ao utilizar uma cor e mais as cores vizinhas da sua complementar, é possível ter uma harmonização com cores complementares divididas.

A combinação com cores análogas traz três cores que estão lado a lado no círculo cromático. Normalmente é composta por uma cor primária e suas adjacentes. Pedrosa (2007, p. 53) pontua que esta harmonização não é tão vibrante quanto o esquema complementar, que traz mais contraste. Por outro lado, pode ser mais interessante que o esquema monocromático pois traz mais nuances a composição.

A harmonização com cores triádicas consiste na utilização de três cores com a mesma distância (equidistantes) dentro do círculo cromático. Esta harmonização cria uma grande riqueza de cores com alto contraste. Segundo Pedrosa (2007, p. 54) “é um esquema popular entre porque oferece o contraste visual forte ao reter o contrapeso e a riqueza da cor. É considerado mais equilibrado que o sistema complementar”.

O esquema com cores tetrádicas utiliza dois pares de cores complementares. É considerado um dos esquemas mais ricos, mas precisa ser utilizado com cuidado para não criar contrastes exagerados.

1.1.7 O círculo cromático

O círculo cromático é um tipo de organização das cores que permite a visualização das diferentes possibilidades de combinações cromática. Conforme afirma Silveira (2011), ele organiza as relações cromáticas, permitindo a visualização das cores e demonstrando suas possíveis combinações, como as com cores complementares e análogas.

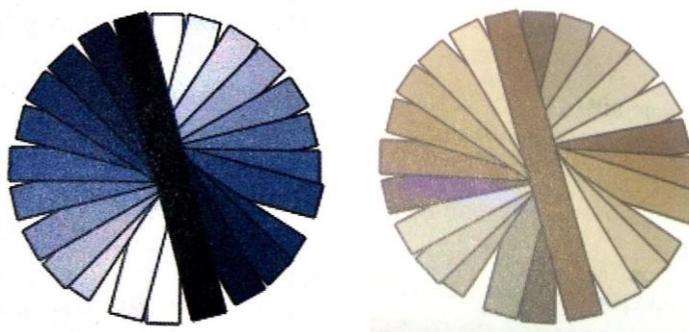
O desenvolvimento do primeiro círculo cromático é atribuído ao matemático e astrônomo inglês Isaac Newton (1642-1727). Segundo Pedrosa (2008, p. 28), ele o como uma forma de representação gráfica da luz:

Na ordem de raciocínio de seu processo de investigação, é possível que, para a representação gráfica da luz contendo todos os matizes do espectro, Newton tenha se inspirado nos desenhos circulares de Leonardo da Vinci, contendo percentuais das sombras à ausência total de claridade observados na natureza, substituindo tais percentuais pelos índices de refração dos raios luminosos. Seria, do ponto de vista gráfico, apenas a inversão da sombra pela luz. (PEDROSA, 2008, p. 28)

Silveira (2011) diz que existem muitas formas de manipular o círculo cromático, sendo divididos em esquemas de consenso e esquemas de equilíbrio.

Os esquemas de consenso pretendem diminuir os contrastes, promovendo uma paleta sem grandes sobressaltos aos olhos. Do ponto de vista fisiológico, estas combinações são confortáveis aos olhos, pois é necessário menos “trabalho” para o olho perceber a paleta. A sensação de similaridade também ajuda a torna-las bastante aceitáveis. Os esquemas acromático e neutro (Figura 11) são exemplos de consenso. Na primeira figura, temos uma cor com variação de brilho e saturação a partir de um mesmo matiz. No caso do esquema neutro, estão as variações entre os tons do marrom.

Figura 11 – Esquema acromático e neutro



Fonte: Silveira, 2011, p. 139-140.

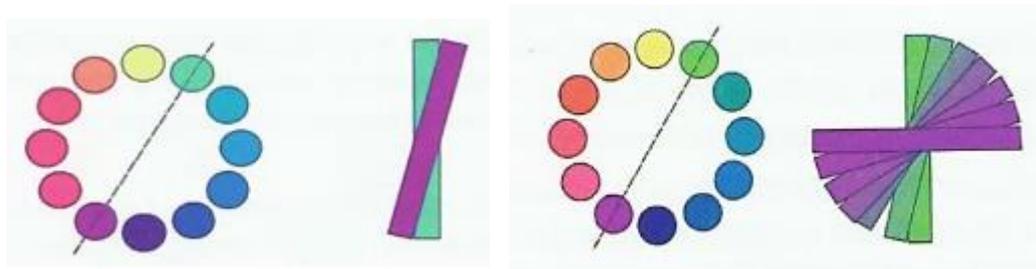
O esquema de equilíbrio é assim chamado pois promove um contraste de cores com a ajuda do círculo cromático. Para Silveira (2011), ela promove um conforto visual e psíquico ao mesmo tempo:

O equilíbrio através da escolha das cores em oposição é agradável fisiologicamente aos olhos, porque promove a experiência cromática sem esforço fisiológico no resultado da percepção, já que é imediatamente equilibrado e qualquer esforço é aliviado, promovendo parte do complexo prazer estético. (SILVEIRA, 2011, p. 146)

Entre os exemplos de esquemas de equilíbrio, temos as combinações envolvendo duas cores, chamadas de diáticas. As cores diáticas complementares são aquelas que estão em posição contrária dentro do círculo cromático, ou seja, estão nas extremidades opostas. Seu contraste é bastante notável. Como exemplo de combinações complementares, podemos citar o vermelho e o verde, o azul e o laranja, o amarelo e o violeta. A mistura destas cores resulta em uma cor neutra com tonalidade acinzentada.

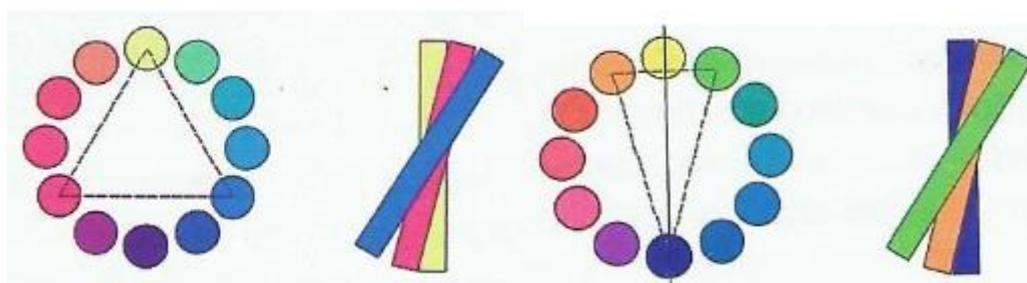
As cores diáticas tons-rompidos surgem a partir da escolha de uma cor do círculo em junção com sua complementar, onde observa-se também a mudança de brilho e saturação na combinação. Abaixo, vemos alguns exemplos de combinações envolvendo cores contrastantes. Na figura 12 estão as diáticas complementares e as diáticas tons-rompidos.

Figura 12 – Cores diáticas complementares e diáticas tons rompidos.



Fonte: Silveira (2011).

Figura 13 – Esquema de cores triádicas assonantes e complementares divididas



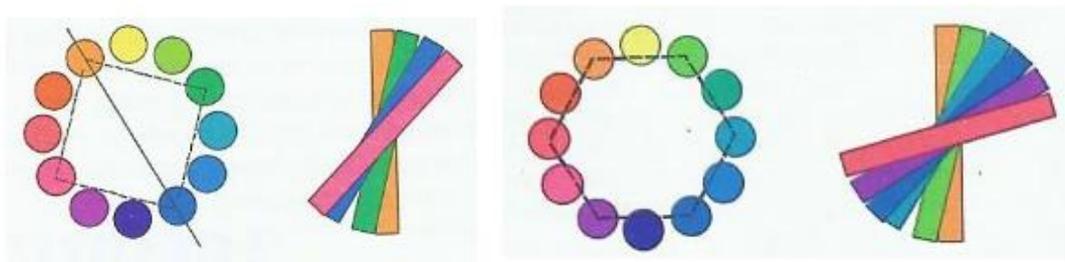
Fonte: Silveira (2011)

Além destas, Silveira (2011) apresenta os esquemas envolvendo três cores, que são chamadas de triádicas (Figura 13). Neste tipo de combinação, forma-se um triângulo equilátero⁴ no círculo cromático. O esquema com cores complementares divididas é obtido a

⁴ O triângulo equilátero possui todos os lados iguais.

partir da escolha de uma cor no círculo cromático e as duas cores vizinhas de sua complementar, de modo com que se forme um triângulo isósceles⁵.

Figura 14 – Esquema de quatro e seis cores



Fonte: Silveira (2011)

A autora também destaca os esquemas envolvendo quatro e seis cores (Figura 14). O primeiro envolve a combinação a partir de um quadrado ou um retângulo feito no círculo, que resulta em 4 cores. O esquema com seis cores é obtido através da criação de um hexágono dentro do círculo cromático.

⁵ O triângulo isósceles possui dois lados iguais.

2 A COR NO CINEMA

A história da origem do cinema é um relato curioso de como as novas tecnologias são capazes de impressionar quem não as conhece. No ano de 1895, em um lugar chamado de Grand Café, em Paris, um grupo de pessoas assiste uma enorme locomotiva mover-se rapidamente na grande tela. Conforme se aproximava, reza a lenda que algumas se assustaram, temendo serem atropeladas. Teria sido esta a primeira exibição de um filme ao grande público. E é assim que nasce a famosa Sétima Arte: o cinema. “A Chegada do Trem na Estação de La Ciotat” (1895) foi o primeiro título conhecido de uma sessão de cinema em uma exibição pública e paga.

Figura 15 – A chegada do trem na estação.



Fonte: Muito mais que adaptações⁶

Os irmãos Louis e Augusto Lumière demonstravam sua mais nova invenção: o cinematógrafo. Segundo Costa (2006), apesar de no mesmo período terem sido registradas criações parecidas de Thomas A. Edison e dos irmãos Max e Emil Skladanowsky, os Lumière acabaram saindo-se melhor por serem bons negociadores e tornarem seu invento reconhecido rapidamente. Além disso, também é importante pontuar que:

Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu design, muito mais leve e funcional. Em 1894, os Lumière construíram o aparelho, que usava filme de 35 mm. Um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura, captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo - o que foi o padrão durante décadas - em vez dos 46 quadros por segundo usados por Edison. (COSTA, 2006, p. 19)

⁶ Disponível em: <<https://muitomaisqueadaptacoes.wordpress.com/2013/08/30/historia-do-cinema/>> Acesso em 23 de set. 2017

Em seu período de invenção, o cinema era muito diferente do atual. Não se contava uma história com início, meio e fim, e a ficção era restrita ao teatro. As imagens retratadas eram de cenas do cotidiano, como a saída de trabalhadores de uma fábrica. Não havia a intervenção de roteiros ou noção de linearidade. Os filmes eram uma tentativa utilização do aparelho cinematógrafo com a qual eram gravadas passagens do dia-a-dia, sem uma linguagem definida, conforme explica Costa (1989):

Para um público que assiste pela primeira vez a projeção de uma antologia de filmes de Edison, Lumière, Mèliès ou Porter, após um primeiro sentimento de curiosidade divertida, a “fotografia em movimento” e os “truques de transformação”, que constituíam os elementos de atração dos primeiros espetáculos cinematográficos, podem parecer uma exibição repetitiva de um prodígio técnico de que ainda não adquiriu um estatuto de linguagem. (COSTA, 1989, p. 59)

Após abandonar seu caráter experimental e documental, o cinema passou a ser visto como uma nova forma de entretenimento e não mais uma invenção fantástica, onde o principal a ser observado era o potencial tecnológico.

Segundo Bernadet (2004), o cinema é tão atrativo pois se trata de uma ilusão que se parece muito com a realidade, tal qual os sonhos que temos ao adormecer: o que vemos ou fazemos nos sonhos não é real, mas só percebemos isto quando acordamos. A chamada impressão da realidade é um dos motivos do grande sucesso do cinema como forma de entretenimento e passa a se tornar ainda mais impressionante com a intervenção da cor anos mais tarde.

Martin (2003) diz que o cinema tem como base a imagem. Sendo assim, ele possui uma realidade que o autor define como “particularmente complexa”: existe uma grande ambivalência sobre o fato de que o cinema resulta da reprodução exata da realidade, feita a partir de aparelhos técnicos, mas que a mesma pode ser moldada conforme o desejo do realizador. O cinema é uma máquina de reprodução da realidade que raramente a reproduz de forma objetiva, onde a câmera somente registra os fatos de maneira impessoal. Cada recorte da realidade está carregado de significado, intenção e visão particular, ou como define Martin (2003): de equação pessoal, mesmo que inconsciente. Trata-se de uma percepção subjetiva, construída com elementos que ajudam o espectador a enxergar uma imagem artística da realidade. Entre esses elementos destacamos a iluminação, o enquadramento, o som e o foco de nosso estudo, a cor.

Com a limitação tecnológica do início do cinema, eram necessárias diferentes estratégias para promover o realismo às cenas. Dessa forma, o domínio da luz era uma das principais formas de produzir sentido dentro das narrativas. Como exemplo, podemos citar o

chamado Expressionismo Alemão, uma das escolas mais marcantes da história do cinema, que é um forte exemplo da utilização do contraste entre luzes e sombras como forma de expressão.

O Expressionismo Alemão surgiu diretamente ligado a um movimento artístico da década de 1920, também denominado Expressionismo. Trata-se de um movimento que “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (Cardinal, 1988, p. 34 *apud* Cánepa, 2006, p. 56). Ainda conforme Cánepa (2006), possuía ligação com o gótico, trazendo vilões com poderes sobrenaturais e efeitos de luz e sombra muito marcados. Além disso, a maquiagem exagerada de seus personagens, assim como a montagem de seus cenários conferia ao expressionismo um caráter único:

A cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores - repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora - e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. (CÁNEPA, 2006, p. 67)

O expressionismo conseguia através destes atributos intensificar a narrativa, tornando clara a diferença entre os momentos alegres e sombrios, para que o espectador se sentisse parte do universo fantástico criado pelos filmes, que tinham como temática principal o horror.

Figura 16 – Cena do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (Robert Wiene, 1920).



Fonte: Archdaily⁷

⁷ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-87650/cinema-e-arquitetura-o-gabinete-do-doutor-caligari/87650_87651> Acesso em 2 de nov. 2017

Entre os filmes marcantes do período, podemos destacar “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene, que foi a obra mais emblemática do expressionismo (Figura 16). Cánepa (2006) também cita outros títulos como “O Golem” (1920), de Paul Wegener; “Nosferatu: Uma sinfonia do horror” (1922) e “Fantasma” (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; “A morte cansada” (1921) e “Dr. Mabuse: O jogador” (1922), de Fritz Lang.

Além do Expressionismo Alemão, outras correntes cinematográficas utilizaram elementos para criar efeitos dramáticos mesmo com a ausência da cor. Dentro deste contexto, destacamos especialmente o cinema *noir*, da década de 40 e 50, que utilizava princípios bem semelhantes. Mascarello (2006) o define como uma intensa profusão de sombras, ambientação na cidade à noite e lentes deformadoras da perspectiva, com temáticas ligadas a literatura policial. O filme *Stranger in the Third Floor*, de 1940, é considerado um *noir* genuíno.

Figura 17 – Cena do filme *Stranger in the Third Floor* (Boris Ingster, 1940)



Fonte: Á Pala de Walsh⁸

Através destes dois exemplos, é possível perceber que eram utilizados recursos para promover a dramaticidade dentro dos filmes. Para Costa (2000), a ausência das cores não representava exatamente uma falta de credibilidade na imagem, já que o público aprendeu a lidar com o preto-e-branco. O realismo poderia ser alcançado de qualquer forma, já que o filme e a narrativa não eram menos efetivos por conta da falta de cor.

O espectador não se choca com o mundo cinematográfico por ele mostrar um céu da mesma cor que um rosto humano; ele aceita as graduações de cinza como sendo do vermelho, o branco como o azul da bandeira, lábios pretos como vermelhos, cabelo

⁸ Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2013/03/stranger-on-the-third-floor-1940-de-boris-ingster/>> Acesso em 2 de nov. 2017

branco como sendo louro. As folhas das árvores são escuras como os lábios de uma mulher. Em outras palavras, o mundo multicolorido não foi apenas transformado em um mundo preto-e-branco, mas também, durante o processo de transformação, as cores mudaram as relações entre si: semelhanças que não existem naturalmente apareceram, objetos que têm cores bem diferentes na realidade passaram a ter a mesma cor. (ARNHEIM, 1958, p. 22 apud COSTA, 2000, p. 132).

A introdução da cor no cinema foi um processo de longa aceitação por parte do público e de seus produtores. Isto porque, pelas limitações técnicas, não era possível reproduzir cores naturais na tela, e o preto-e-branco, apesar de distante da realidade, era aceito pois haviam outros códigos que sustentavam a narrativa.

A cor foi introduzida de forma manual, tal qual a pintura de uma tela: a mão. Cada um dos fotogramas era colorido artesanalmente. A Viagem à Lua (1902), do diretor George Méliès (Figura 18), é oficialmente o primeiro filme colorizado de que se tem notícia, proposto nas cores verde, amarelo, magenta e tons sépia.

Figura 18 – A Viagem à Lua (George Méliès, 1902)



Fonte: Viajento⁹

Apesar de extremamente trabalhosa, a técnica de colorização representava um avanço muito significativo para a produção cinematográfica. Fraser e Banks (2007, p.92) consideram que “o fato de os diretores de cinema considerarem que valia a pena pintar até seis cores em centenas de milhares de quadros indica quão poderosa a cor deve ter sido, no início, para o público”.

⁹ Disponível em: <<https://viajento.com/2016/08/11/viagem-a-lua/>> Acesso em 02 nov. 2017

Trabalhar para trazer a cor para o cinema era uma tarefa difícil pois, além de ser necessário colorir cada um dos frames, era preciso ter a atenção redobrada para que as cores utilizadas fossem exatamente iguais em todos os quadros. Do contrário, era possível que houvesse uma desarmonia perceptiva caso alguma variação fosse observada.

Costa (2000) explica que muitos produtores temiam que a utilização das cores pudesse distrair a visão dos espectadores, prejudicando a simplicidade e a clareza nos filmes. A ruptura na percepção poderia retirar a atenção da audiência em relação aos elementos realmente importantes para a compreensão da narrativa.

Na década de 1920, algumas limitações tecnológicas foram superadas com a invenção da câmara Technicolor, a primeira que permitia a gravação de filmes coloridos, acrescentando uma nova dimensão aos longas-metragens. Foi ela quem revolucionou para sempre o modo com que compreendemos o cinema. Segundo Fraser e Banks (2007), a câmara desenvolvida pela firma Kalmus, Cornstock and Westcott (posteriormente, Technicolor Corporation) seguia os seguintes princípios:

Usava prismas para separar os componentes vermelho e verde (de fato, vermelho-alaranjado e verde azulado), em tiras de filme separadas, simultaneamente. Estas eram reveladas usando tintas ciano e magenta para colorir fisicamente os quadros que então eram colados na parte posterior para obter um produto que, quando passado em um projetor normal, reproduzia a cor por mistura subtrativa. (FRASER; BANKS, 2007, p. 92)

Apesar de inovadora, a câmara Technicolor não era exatamente fácil de ser manuseada. Conforme Bonifácio (2007), ela carregava três negativos que corriam simultaneamente e era grande e pesada. Com isto, se tornava difícil realizar gravações externas, e como os diretores de fotografia não possuíam grande conhecimento sobre a máquina, tornou-se comum a presença de técnicos dos laboratórios Technicolor nos sets de filmagens. Isto acabou por diminuir a participação dos diretores de fotografia nos filmes, que se viam limitados por não dominarem a nova tecnologia. Ficou assim evidente a grande participação dos Kalmus na criação das paletas de cores de muitos filmes da época.

Costa (2000) aponta que, mesmo com a propagação da nova tecnologia, muitos produtores seguiram utilizando os filmes em preto-e-branco, devido ao temor de que a cor poderia prejudicar a compreensão do espectador. Os filmes de cunho realista, em especial documentários, não possuíam variação de cores. O colorido ficava mais restrito a filmes de cunho não-realista, como musicais, desenhos, comédias e westerns. Neste tipo de filme, era mais aceitável que houvesse uma fuga da realidade já que, conforme Costa (2000, p. 133) “a

cor, para alguns cineastas, era um elemento capaz de exprimir o fantástico, o não-real, de representar o ‘mundo dos sonhos’”.

Figura 19 – Cena do filme “O Mágico de Oz” (1939).



Fonte: Cinema Clássico¹⁰

Com isto, a cor passou a ser usada de forma mais criativa, a fim de obter uma linguagem diferenciada na hora de construir a narrativa. A autora traz o exemplo de O Mágico de Oz (1939), onde o mundo real era todo em preto-e-branco e o mundo da fantasia era colorido.

Mesmo com o sucesso do Technicolor, muitos estúdios utilizavam o preto-e-branco por conta de seu menor custo e maior facilidade na produção. Além disso, havia a dificuldade em manejar o aparelho. Conforme Fraser e Banks (2007, p. 94), o problema foi superado em 1950, com uma nova invenção:

[...] Eastman Color da Kodak, que captura as três cores em tintas fotossensitivas postas em camadas sobre um simples negativo. É um pena que a camada que absorvia a luz azul tenha se mostrado quimicamente instável, deteriorando-se visivelmente ao longo do tempo.

Costa (2000) diz que as cores no cinema foram realmente consolidadas tecnicamente e também para fins realistas, quando outros elementos como a televisão entraram em voga. Nesse período, a cor passou a ser vista como uma atração a mais para quem ia ao cinema, já

¹⁰ Disponível em: < <http://cinemaclassico.com/listas/as-adaptacoes-do-magico-de-oz-no-cinema/> > Acesso em 2 nov. 2017

que as televisões funcionavam em preto-e-branco. Com o advento da televisão colorida em 1960, foi necessário se equiparar, tanto pelo fator da riqueza de imagens quanto por fins comerciais.

Apesar de todo o esforço que foi colocado na tarefa de colorir o cinema, é importante frisar o que diz Martin (2003). Para ele, a verdadeira invenção da cor cinematográfica surgiu apenas quando os produtores perceberam que o uso das cores não era apenas o de proporcionar um aspecto realista ao filme. Ela foi realmente descoberta no momento em que se percebeu o potencial que ela possuía em relação às implicações psicológicas e dramáticas que as tonalidades exerciam sobre o espectador, como a dualidade entre cores quentes e frias.

Ainda segundo o autor, diversas experiências fisiológicas e psicológicas apontam que percebemos mais os valores, que são as diferenças de iluminação, do que as cores propriamente ditas. Ele explica que nossa atenção, no geral, dá pouca importância às cores, uma vez que elas se apagam diante da realização do objeto. Assim como raramente sonhamos em colorido, foi fácil para o cinema passar sem cor.

Figura 20 – Cena de A Lista de Schindler (1994)



Fonte: A LISTA, 1993.

Na atualidade, ainda existe o uso do preto e branco, apesar de todos os aparatos tecnológicos. Para alguns cineastas, ele é capaz de promover uma ligação com o passado ou servir como elemento dramático. Vejamos o exemplo do filme A Lista de Schindler (1994), onde o uso do preto-e-branco domina todo o longa, com a exceção para o casaco vermelho de uma menina que anda pelas ruas. Steven Spielberg, o diretor do filme, explicou que para ele a

cor era símbolo de vida, então uma história relacionada ao Holocausto deveria ser em preto-e-branco.

Por fim, compreende-se que a adição da cor no cinema não foi apenas um ganho tecnológico. Ela ajudou a construir um novo instrumento narracional, ajudando a representar emoções e estados de espírito. Para Costa (2000, p. 137):

Novos desenvolvimentos tecnológicos e/ou estéticos são, via-de-regra, influenciados pelos fatores econômicos e sociais de sua época. Para que sejam plenamente adotados, estes terão que se sujeitar às críticas, gostos pessoais e vaidades daqueles que decidem e fazem a indústria cinematográfica e do espectador, mas “sobreviverão” dependendo de sua potencialidade. Aqui não se exclui a cor.

Podemos concluir através disto, que o uso da cor no cinema, que iniciou como uma tentativa de representação da realidade e durante muito tempo esteve atrelada à reprodução do fantástico e do irreal, hoje é vista como mais uma forma de construção de sentido, mais precisamente no que diz sentido a sua intencionalidade. Utiliza-se determinadas cores em nome de uma intenção específica, a de causar alguma sensação ao espectador. Atualmente, percebemos que as cores estão empregadas nas narrativas em nome de uma significação muito maior e mais consciente, onde é possível verificar as intenções dos diretores ao construir a paleta de cores das obras.

2.1 DOMÍNIO DA COR NO CINEMA

A produção cinematográfica envolve a necessidade de um trabalho em equipe que precisa ser bastante sincronizado e planejado. A imensa lista de créditos que vemos no final dos filmes pode passar despercebida para muitas pessoas, mas é a síntese de um trabalho que vai muito além de diretores e atores. O número da equipe e a designação específica de cada função pode variar conforme o tamanho da obra a ser filmada, levando em conta principalmente questões ligadas ao orçamento.

Reconhecemos a importância de todos os profissionais para a construção de uma obra cinematográfica, mas em nosso estudo iremos nos ater as funções específicas de dois destes profissionais: o diretor de arte e o diretor de fotografia, juntamente com suas equipes, por entender que seu trabalho é decisivo para o controle da cor no cinema.

Segundo Bungarten (2013), existem elementos de construção do sentido do filme que dependem da fotografia e da arte. A organização do espaço, a composição do quadro, os

movimentos da câmera e da cena, o projeto de iluminação e, por último, o enquadramento (ângulo e lente) seriam atribuições da fotografia. Já as formas, texturas e cores dos elementos e espaços cênicos seriam de atribuição da arte. Estes profissionais devem atuar em conjunto para garantir que a essência do filme seja repassada ao espectador com eficiência.

2.1.1 Direção de fotografia

Trabalhar com a luz, a composição e as sombras para criar a atmosfera e o clima do filme são tarefas do diretor de fotografia. Este profissional precisa possuir uma estreita relação com o diretor, pois “é a pessoa que transforma a visão do diretor em realidade por meio do posicionamento da câmera e da escolha das lentes, suporte para gravação ou filmagem e iluminação” (BARNWELL, 2013, p. 127).

Mais do que apenas lidar com equipamentos, o diretor de fotografia precisa ter muita sensibilidade para unir com a técnica adequada e criar os efeitos desejados para a obra cinematográfica, sendo necessário que ele entenda de arte, para que haja uma união entre estética e conceito:

O conceito não tem necessidade de ser científico. Ele é a carta de navegação do fotógrafo. Se você se propõe a fazer um filme todo em cores uterinas, pouco importa se as pessoas vão ser capazes de definir o conceito com essas mesmas palavras ou o que elas vão sentir ao ver esses tons na tela. O que vai acontecer, com certeza, é que sentirão que há uma unidade que guia a fotografia e que ela é coerente. (MOURA, 2001, p. 256)

Dentro da direção de fotografia, existem algumas tarefas atribuídas ao profissional, que se utilizará das variáveis disponíveis dentro de cada um dos fatores, conforme veremos a seguir.

2.1.1.1 Composição de imagem e enquadramento

Para contar a história, é importante decidir de que forma as imagens serão construídas no filme. O enquadramento consiste no recorte que o diretor de fotografia dará para a cena, destacando assim os elementos que são importantes para o espectador e também esclarecendo os que não são. Assim, além da construção de sentido, está também a sensação que a cena causará.

Ao compor o *frame*, o diretor de fotografia está ativamente escolhendo o que incluir na imagem no que se refere a convenções estilísticas e narrativas. Cada plano contém informações para o público, que levam a uma reação pretendida. O que é deixado de fora do *frame* é tão importante quanto o que é colocado nele. (BARNWELL, 2013, p. 135)

A composição pode causar sensação de profundidade ou proximidade, e aliada ao enquadramento e a iluminação, cria uma atmosfera única para o *frame*. Segundo Barnwell (2013), as linhas, formas planas, formas espaciais, texturas e padrões são importantes para construir significado na cena. Elas podem ser construídas com a ajuda da natureza, através de linhas ou texturas criadas por árvores, por exemplo, ou até mesmo objetos construídos pelo homem, como a silhueta de prédios e outros tipos de construções. A autora destaca que, quando estas linhas, formas e texturas são repetidas em intervalos, cria-se um padrão.

A presença da simetria ao longo do filme *O Grande Hotel Budapeste* (Figura 21) é um exemplo do uso de formas e texturas para a criação de padrões. É possível observar que as colunas centralizadas ajudam a destacar os personagens e enriquecer o cenário graças ao enquadramento e a textura dos móveis. A utilização dos elementos de composição ajuda a tornar a cor mais evidente, uma vez que a colocação dos objetos na cena favorece o destaque não só pela sua tonalidade, mas também a sua posição dentro da organização dos elementos. Na imagem, vemos a textura do mármore de tonalidade marrom, ornando com a parede de trás que é avermelhada. Completando a paleta de cores, estão os uniformes dos personagens na cor violeta. A composição e o enquadramento da cena destacam também a presença da dupla de abajures no centro da cena.

Figura 21 – Cena do filme *O Grande Hotel Budapeste*.



Fonte: O GRANDE (2013)

2.1.1.2 Iluminação

A iluminação é uma das peças-chave da construção da atmosfera de um filme. Com ela, é possível alcançar diversos efeitos marcantes, e segundo Barnwell (2013), o espectador pode ter uma maior noção de lugar, tempo, clima e até estado mental dos personagens. Tais efeitos são possíveis graças ao trabalho do diretor de fotografia em conjunto com os demais técnicos que irão determinar o posicionamento, a direção, a intensidade e a qualidade de tipos diferentes de luzes.

Conforme Hedgecoe (2005), a luz cria a imagem. Sem ela, a fotografia – e por consequência o vídeo – é impossível. A partir dessa afirmação, recordamos também que, sem luz não há cor. Desta forma, tudo está interligado e essa relação é interdependente:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo. (FELLINI, 2000, p. 182 *apud* MARTINS, 2004, p. 14)

Se com a luz se escreve o filme, Barnwell (2013) determina que o trabalho do diretor de fotografia é o de “pintar com as luzes”. Com isso, através da sombra e da luz, é possível criar o contraste necessário para garantir que a cena não fique plana, e que os objetos e personagens ganhem ou não destaque. Para isto, é preciso controlar o ajuste da luz.

Nas cenas ao ar livre, utiliza-se a chamada iluminação natural, que depende diretamente das luzes vindas da natureza, em especial o sol. Os efeitos da luz solar dependerão de variáveis. Como pontua Hedgecoe (2005), a posição do sol no céu variará com o tempo, a localização geográfica e a estação do ano, e o efeito destas mudanças refletirá nas sombras incidentes no motivo das imagens. Além disto, as nuvens presentes no céu também podem interferir neste processo. Sobre isto, o autor refere-se ao que chama de “efeito suavizador das nuvens”:

Quanto mais nublado o céu, mais difusa a luz. Uma nuvem pesada pode espalhar a luz de modo a deixá-la tão informe que não se vejam sombras. Uma nuvem mais leve diminui a intensidade da luz, deixando a entrever a posição do Sol, e cria detalhes de sombra. O céu parcialmente encoberto pode criar condições em que o

motivo é iluminado por uma mistura de luz direta e indireta. (HEDGECOE, 2005, p. 144)

Martin (2003) diz que a grande maioria das cenas rodadas em exteriores possui auxílio de projetores e espelhos refletores. Ele destaca o chamado efeito antinatural das cenas à noite, onde os ambientes encontram-se bastante iluminados, mesmo que não se comporte este fato na realidade. Segundo o autor, isto se justifica:

[...] pela vontade de obter uma fotografia bem contrastada, de modular os claros e os escuros com precisão: a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para um filme, e para todos os efeitos, é preferível uma iluminação artificial, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente”. (MARTIN, 2003, p. 57)

A luz artificial é aquela projetada por lâmpadas, refletores, faróis de carros, e todo e qualquer tipo de iluminação que não provenha da natureza. Tanto a luz artificial como a natural podem produzir luzes duras ou suaves.

As luzes duras são aquelas que produzem sombras muito nítidas e maiores contrastes. Conforme Hedgecoe (2005), a iluminação direta do Sol é um exemplo de luz dura, uma vez que produz cores e sombras fortes. Já a luz suave é aquela que produz uma iluminação mais uniforme, com sombras menos marcantes. Conforme já citado, as nuvens são responsáveis por encobrir o sol, e provocar assim, luzes mais difusas. Em estúdio, alguns equipamentos como softbox e refletores são utilizados. Para definir qual será a técnica de iluminação a ser utilizada, é importante compreender qual o clima do filme em produção.

A temperatura de cor está diretamente ligada à iluminação, pois é a partir das diferentes fontes de luz que o diretor de fotografia consegue controlar as cores da cena. Para medir as diferentes intensidades da luz, usa-se a medida em kelvins.

As cores mais quentes, como o vermelho, têm uma taxa de kelvin mais baixa do que as cores frias, como o azul; portanto, quanto mais alta a temperatura em kelvin, mais fria a cor. Se as fontes de luz são misturadas, filtros de correção (gelatinas) podem funcionar para equilibrar a luz; por exemplo, filtros azuis utilizados em lâmpadas convertem a luz de tungstênio em luz do dia, e filtros laranja utilizados em janelas convertem a luz natural do dia em luz de tungstênio. (BARNWELL, 2013, p. 146)

Dentro da noção de temperatura de cor, é necessário compreender as diferenças existentes entre as tonalidades atingidas a partir das diferentes formas de iluminação. A iluminação artificial, segundo Martins (2004, p. 57) “é empregada para reduzir o contraste de luz e sombra ou para destacar um detalhe importante que poderia passar despercebido de outra forma”. O autor pontua que este tipo de iluminação é utilizado não apenas em estúdios, mas

também em cenas externas, quando há o uso de rebatedores e projetores de luzes. Através de diferentes tipos de lâmpadas, é possível construir uma temperatura de cor mais quente ou mais fria, dependendo da sensação que se quer repassar. O mesmo serve para a iluminação natural, onde é possível se referir especialmente à luz do sol, que tem diferentes temperaturas ao longo do dia, e onde seu uso pode ser controlado. Desta forma, gravações internas e externas poderão influenciar diretamente na construção da temperatura de cor do filme.

O controle da temperatura é parte essencial do processo, pois no resultado final, as cores serão determinadas em boa parte pelo uso da luz. Por outro lado, a luz pode ainda ser corrigida através de softwares de edição na pós-produção.

Cores frias e quentes causam determinadas sensações no espectador. Tons azulados trazem consigo a ideia de distância, frieza e solidão. Já os tons puxados para o vermelho e o laranja, transmitem o calor. Podemos comparar dois filmes com ambientações e climas totalmente diferentes, para perceber o quanto a temperatura da cor causa diferentes sensações de frio e calor.

Na figura 22, temos o exemplo do filme *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), onde a trama de ação se passa no meio deserto e a presença de tons quentes como o laranja é importante para transmitir a sensação de temperaturas elevadas ao espectador. No frame, vemos diversos tons de areia alaranjada, que mudam de cor com a presença de movimento. As montanhas mais distantes ganham um toque profundo de laranja quase chegando ao marrom, enquanto os grãos de areia que estão no alto por causa do movimento dos carros, ganham um tom mais claro. Em contraste está o céu azul e sem nuvens, típico do deserto. O contraste entre laranja e azul é constituído através da combinação de cores complementares do círculo cromático.

Figura 22 – Cena do filme *Mad Max – A estrada da fúria*.



Fonte: MAD MAX (2015)

Figura 23 – Cena do filme O Regresso.



Fonte: O REGRESSO (2015)

Já na figura 23, temos os tons azulados e acinzentados que realçam a solidão do personagem de Leonardo DiCaprio no filme O Regresso (2015), que é abandonado em uma floresta após ser atacado por um urso. É possível perceber que toda a iluminação da cena remete a uma temperatura fria. O azul do céu reflete no chão cheio de neve, trazendo a sensação de que o personagem está em um infinito universo azul. É interessante notar que até mesmo os objetos que possuem cores bem marcadas como as árvores, ganham uma tonalidade mais próxima do azul e não do verde ou do marrom, como acontece na realidade. Este tipo de construção é feita para aumentar a ambientação dentro do universo do filme e fazer com que o espectador possa sentir-se no local junto com o personagem, sentindo as mesmas sensações que ele.

2.1.2 Direção de arte

Assim como o diretor de fotografia, o diretor de arte é imprescindível para a concepção visual do filme. Também chamado de design de produção por alguns autores, é ele que, ao lado de todo o departamento de arte, deve criar o conceito para o filme “por meio do uso do espaço, volume, luz, cor e textura, ele tem o objetivo de criar um design que apoie e fortaleça a história e os personagens” (BARNWELL, 2013, p. 101).

Da escolha dos cenários, passando pelo figurino dos personagens, e até mesmo os objetos em cena, tudo passa pelas mãos deste profissional, que deve considerar a época, o enredo, e o local onde a história se passará. Este trabalho inicia-se muito antes das gravações, mais precisamente na pré-produção, onde começa o trabalho de pesquisa com auxílio do roteiro, e é

possível definir quais serão as locações do filme, assim como as referências estéticas que servirão de inspiração.

Uma direção de arte bem elaborada, seja em uma montagem teatral ou em um filme, vai evidenciar conteúdos latentes nos roteiros originais colocando questões para o público, procurando afinidades entre elementos semelhantes, usando conceitos de semiótica facilmente identificáveis, ajudando a materializar o argumento. (PEREIRA, 2017, p. 130)

É importante que se estabeleça uma paleta de cor que será respeitada dentro do filme, de modo com que a produção cromática esteja presente dentro de todos os detalhes, desde os cenários, passando pelos objetos de cena, figurinos e também a maquiagem dos personagens. A paleta de cores é observada tanto a partir destes elementos, quanto da iluminação e da construção da temperatura de cor, que tem influência do diretor de fotografia.

2.1.2.1 Cenários

Os cenários são compreendidos como construções humanas ou paisagens naturais que compõem a ambientação do filme. Eles servem para dar mais realismo às cenas. O teatro, ao contrário do cinema, não exige tal construção. Martin (2003) esclarece que, até mesmo com uma simples cortina, uma peça pode ser representada, mas no cinema o realismo do quadro é praticamente uma obrigatoriedade.

As locações podem ser de “interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir à rodagem do filme) ou construídos em estúdio (no interior de um estúdio ou em suas dependências ao ar livre)” (MARTIN, 2003, p. 63).

Para Barnwell (2013) é importante que os espaços e lugares auxiliem a situar a história, respondendo a perguntas como “Onde estamos?” e “Por que estamos aqui?”. O cenário é essencial para definir a situação do personagem ao transmitir ideias sobre sua casa ou seu trabalho.

Dentro do cenário, consideramos também os objetos presentes na cena, que podem ajudar a promover o realismo, como nos casos de produções de época. Existe também o caso de objetos que servem como auxiliaremos no desenvolvimento da narrativa. Barnwell (2013) diz que os objetos da cena adicionam autenticidade ao filme e ajudam a dar vida a um espaço. Assim sendo, as cores utilizadas dentro dos espaços de cenários e objetos não são escolhidas por mero acaso, uma vez que sua combinação é importante para promover o efeito desejado.

Muitos cenários são construídos a partir de combinações pré-estabelecidas, como a das cores complementares.

As cores do cenário são muito importantes pois favorecem a construção do enredo. Através das cores é possível criar cenários que repassem distanciamento, mistério ou até mesmo medo. Cenários pouco iluminados ou com riqueza de cores frias como o azul ajudam a causar esta sensação. Por outro lado, cores frias também favorecem a sensação de espaço, enquanto cenários de cores quentes trazem uma sensação de enclausuramento ou aconchego. Também podem demonstrar um ambiente alegre e caloroso.

Na figura 24, temos o cenário da casa da personagem principal do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001). Com uma presença marcante de verde e vermelho, cores complementares do círculo cromático, é criado um ambiente de lúdico e aconchegante, que combina com a personalidade de Amélie e ajuda a compreender um pouco mais sobre seu estilo de vida.

Percebemos como neste caso, o vermelho dos armários, da mesa e de alguns objetos entra em contraste com o verde das plantas e do copo de Amélie, trazendo a sensação de um ambiente lúdico e caloroso, como uma casa de família. A personagem é bastante espirituosa e bem-humorada, e as cores alegres ajudam a repassar esta sensação e de certa forma, demonstrar um pouco sobre seu olhar sobre a vida.

Figura 24 – Detalhes do cenário da casa de Amélie Poulain.



Fonte: O FABULOSO (2001)

2.1.2.1 *Figurino*

O figurino dos personagens ajuda a ambientar o espectador dentro da história. Através da roupa, é possível reconhecer traços da personalidade, estado psicológico, época, e até mesmo situação financeira. Ele destaca atitudes e gestos dos personagens, e “por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no agrupamento dos atores e no conjunto de um plano. Enfim, sob esta ou aquela iluminação, poderá ser modelado – realçado pela luz ou apagado pelas sombras” (EISNER *apud* MARTIN, 2003, p. 61).

Na história do cinema, muitos personagens permaneceram na memória de quem os assistiu graças as roupas e acessórios que usavam, que acabaram por se tornar uma marca por si sós. Barnwell (2013) cita exemplos dos sapatos vermelhos de Dorothy em *O Mágico de Oz* (1939), o chapéu, o chicote e os equipamentos de safari de *Indiana Jones* (1981), assim como a roupa preta de *Edward Mãos de Tesoura* (1990).

Barnwell (2013) também destaca a importância de seguir a paleta de cores definida pelo diretor de arte que, atuando junto com o figurinista, garantirá que o clima do filme e o figurino dos personagens possa combinar. Ela também reforça que a “pesquisa é essencial para conseguir um guarda-roupa que apoie a personalidade e a situação de cada personagem” (BARNWELL, 2013, p. 124).

Figura 25 – Cena do filme *Edward Mãos de Tesoura*.



Fonte: EDWARD (1990)

Martin (2003) descreve três tipos diferentes de vestuário no cinema. O figurino realista é aquele que corresponde à realidade histórica, onde o figurinista recorre a documentos e

registros referentes de época para reconstruir com exatidão as roupas dos artistas. Os para-realistas inspiram-se na moda da época, mas contam com uma certa estilização, onde prevalece a preocupação com o estilo e a beleza além da exatidão histórica. Por último, os figurinos simbólicos não levam em consideração a realidade histórica, e o vestuário assume o caráter de “traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma” (MARTIN, 2003, p. 61).

Retomando o exemplo de Edward Mãos de Tesoura (1990), podemos notar que a construção do figurino do personagem traduz seu estado enquanto um ser estranho dentro do ambiente que é inserido logo no começo do filme. Edward é uma estranha criatura, que tem tesouras no lugar das mãos e vivia sozinho em um casarão escuro, até ser encontrado por uma senhora, e é levado por ela para o convívio com as pessoas de um tradicional bairro familiar. A condição de Edward causa estranhamento a todos que o observam. O preto e o couro de suas roupas contrastam com os tons pastéis utilizados tanto nos cenários do filme quanto nos figurinos dos demais personagens, reforçando sua situação de estar fora de casa e não condizer com as demais pessoas.

3. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A narrativa pode ser entendida como o “produto da percepção, interpretação, seleção e organização de alguns elementos de uma história” (CAMPOS, 2011, p. 20). O cinema possui uma narrativa própria, que determina como a estória será contada ao espectador dentro de uma ordem lógica escolhida pelos seus produtores. Barnwell (2013) diz que a narrativa é resultado de uma série de escolhas que é única para cada indivíduo, onde o modo com que se vê o mundo e se comunica isto, depende da perspectiva particular de cada um e também das visões dos personagens no roteiro. Desta forma, ela diz que “uma história pode ser contada por personagens únicos ou múltiplos, o que pode mudar drasticamente a estrutura e a atmosfera” (BARNWELL, 2013, p. 33).

Primeiramente, é preciso compreender que as estruturas narrativas são divididas em três atos principais, conforme proposto por Barnwell (2013). O Ato Um é responsável por introduzir a história e os personagens. O Ato Dois é a parte onde a história se desenvolve e, por fim, o Ato Três é aquele que mostra a resolução de todos os conflitos mostrados nos Atos Dois e Três. Durante estes atos, ocorre a apresentação de um sistema contínuo de problemas que atrai a atenção do espectador, a fim de causar certa curiosidade com o que acontecerá no fim da trama.

Para compreender os elementos presentes na narrativa cinematográfica, dentro dos Atos Um, Dois e Três, nos basearemos na divisão proposta Gancho (2002) que descreve os elementos de uma narrativa. Trazendo-as para o campo do cinema, nos apoiaremos em conceitos de Campos (2011) e Comparato (1995), que descrevem a estrutura de uma narrativa e de um roteiro cinematográfico. É na composição do roteiro que se encontram os elementos da narrativa.

3.1 ENREDO

Para Gancho (2002) o enredo é o conjunto de fatos que compõem uma estória, que tem princípio, meio e fim. O principal elemento do enredo é o conflito. Gancho (2002, p. 11) diz que ele pode ser entendido como “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”. O conflito determina as partes do enredo, que seguem a seguinte lógica:

Quadro 1 – Partes de um enredo

Exposição (ou introdução, apresentação)	Refere-se ao começo da história, onde os fatos iniciais são apresentados. Neste momento, o espectador é situado aos personagens, ao tempo e ao espaço.
Complicação (ou desenvolvimento)	Neste momento se desenvolve um ou mais conflitos.
Clímax	Momento de maior tensão na história, onde o conflito atinge o ponto máximo.
Desfecho (ou desenlace, conclusão)	O conflito é finalmente resolvido, e é apresentado o desfecho, sendo ele feliz ou não.

Fonte: Gancho, 2002, p. 11. Elaborado pela autora.

Dentro do enredo, temos os fios da estória. Estes são entendidos como o percurso que um fato ou uma sucessão de fatos traça de dentro de uma estória. Dessa forma, conforme Campos (2011), através da massa da história, o narrador seleciona os fios que quer narrar. Cada um destes fios de estória é chamado de trama. A escolha dos fios da trama é importante pois ela determina qual o sentido que o roteirista quer dar para a história. Conforme cada elemento é realçado pelas trilhas, é possível “aferir progressão, significado e a importância de cada um” (CAMPOS, 2011, p. 100). A trama pode ser dividida entre trama principal, secundária e subtramas. Campos (2011) destaca que, muitas vezes, a trama principal é construída a partir da chamada jornada do herói, e a secundária, uma estória de amor:

Com a grande indústria corteja o *happy end*, ao final, o herói encerra com sucesso a sua jornada e, depois ou em consequência disso, conquista o coração da moça. Assim se reafirma um padrão ancestral, segundo o qual o macho, para merecer o amor da fêmea, tem de abater o monstro ou conquistar o troféu. (CAMPOS, 2011, p. 103)

A cor pode interferir dentro da trama no sentido de demonstrar a personalidade do herói através de seu figurino ou estar presente em maior quantidade em uma cena de perigo e violência.

3.2 PERSONAGEM

Para Comparato (1995), o personagem é algo como a personalidade e aplica-se a pessoas com caráter definido dentro da narração. Ele define que o personagem nasce junto com a história, de modo com que muitas vezes não seja possível definir quem nasceu primeiro. Assim, personagem e história vivem uma interação indestrutível.

Campos (2011, p. 139) diz que se trata de uma profunda “representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional”. Desse modo, ele nasce a partir do momento em que se traça um perfil virtual motivado por alguma situação específica, pois “com as ações que executa, o personagem traça não o seu perfil, que antecede à suas ações, mas o seu fio particular de estória, a sua trilha. Sob esse conceito, no curso de uma estória, um personagem mais se revela do que se transforma” (CAMPOS, 2011, p. 140).

Dentro da noção de personagens que compõem uma trama, existem os protagonistas e antagonistas. Gancho (2002) explica que o protagonista, como personagem principal, pode assumir o papel de herói ou anti-herói. Como herói, ele normalmente possui características superiores as de seu grupo, como a coragem ou alguma habilidade especial. Já o anti-herói é o protagonista que tem características iguais ou inferiores ao de seu grupo e por algum motivo está na posição de herói. O antagonista é aquele que se opõe as ações do personagem principal, seja por suas ações ou características.

Campos (2011) explica que nem sempre existirá a contraposição entre estas duas funções dentro da história. O antagonista possui a função de antagonizar, mas nem sempre isto ocorrerá contra o protagonista, assim como nem todo o antagonista necessita ser o vilão. Ainda dentro da noção de personagens, temos os personagens secundários, que são menos importantes na história, mas conforme Gancho (2002), podem desempenhar o papel de ajudantes do protagonista ou antagonista.

3.3 AÇÃO DRAMÁTICA

Para Comparato (1995), a ação dramática é o desencadeamento dos acontecimentos que formam a estória. Esses acontecimentos que compõem o enredo são chamados de *plots* e são considerados a espinha dorsal de toda a trama: “o plot move-se sempre na intenção de criar mais antecipações e expectativa, é o motor da mudança dramática e de novas situações, o núcleo vital do drama” (COMPARATO, 1995, p. 176). Field (2001) diz que o plot, ou ponto de virada, é importante na construção da ação dramática pois ele é um incidente ou evento

engancha na ação e a reverte em outra direção. Assim sendo, uma boa estória precisa de pelo menos dois plots principais, no final do Ato Um e no final do Ato Dois.

3.4 CENA

Campos (2011) esclarece que a cena nada mais é do que o resultado de escolhas do roteirista. Dentro da massa da estória, seleciona-se um fio de estória específico, onde se localiza um incidente, de onde se retira certo segmento, que irá resultar na cena de um filme. A cena é a unidade dramática do roteiro, de modo com que, segundo Comparato (1995, p. 206):

Não exige mudança de localização nem salto no tempo; seu princípio e ou seu fim é determinado pela variação de integrantes no grupo de personagens (entradas ou saídas), também os movimentos da câmera permitem a mudança de cena sempre que acompanhem um personagem na sua deslocação de um cenário para outro.

Comparato (1995) diz que existem dois tipos de cenas. As cenas essenciais são aquelas que contém as informações fundamentais para desenvolver a trama. Elas podem ser cenas de exposição, quando buscam expor um problema, motivo ou informação. As cenas de preparação servem para informar o espectador dos acontecimentos que virão mais tarde. Cenas de complicação preparam para o grande clímax ao mesmo tempo em que mostram o desenrolar da complicação. O grande momento dramático ocorre dentro das cenas de clímax, que são o ponto alto da narrativa. Por fim, as cenas de resolução são aquelas que concluem a estória. O autor também nos traz o que chama de cenas intermediárias, ou de integração e transição. Essas cenas ligam as cenas essenciais, adicionando um maior sentido a estória. Elas podem incluir passagens de tempo, flashbacks ou outras formas de transição.

3.5 OBJETO

Os objetos possuem uma função muito maior do que a de apenas compor o cenário. Junto com outros elementos como o figurino, eles repassam “informações sobre os personagens e situam a estória num espaço e num tempo” (CAMPOS, 2011, p. 205).

Um objeto é capaz de descrever um percurso dentro de uma narrativa, traçando também uma trilha, onde é capaz de expressar subjetividade ou motivar a reação de algum personagem.

4 DEFINIÇÃO DO *CORPUS* DE ANÁLISE E ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para o desenvolvimento deste trabalho, optou-se por realizar uma pesquisa do tipo qualitativa, onde não se leva em conta aspectos numéricos ou passíveis de quantificação. Neste caso, busca-se “entender, descrever e, às vezes, explicar os fenômenos sociais” (BANKS, 2009, p. 8). Desta forma:

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (SILVEIRA; CORDOVA, 2009, p. 31)

Ainda conforme Banks (2009), neste tipo de pesquisa não há como formular hipóteses e depois testá-las, uma vez que os conceitos são refinados através do próprio processo de pesquisa. Assim, podem não existir métodos específicos totalmente adequados, mas existe a possibilidade de se adaptar métodos existentes e criar novas abordagens. A pesquisa qualitativa investiga documentos como textos, filmes, imagens ou música, levando em consideração traços semelhantes de experiências ou interações.

Essas abordagens têm em comum o fato de buscarem esmiuçar a forma como as pessoas constroem o mundo à sua volta, o que estão fazendo ou o que lhes está acontecendo em termos que tenham sentido e que ofereçam uma visão rica. As interações e os documentos são considerados como formas de construir, de uma forma conjunta (ou conflituosa), processos e artefatos sociais. (BANKS, 2009, p. 8)

Uma análise narrativa é o que Banks (2009) explica ser uma organização intencional de informação dentro de uma imagem ou uma sequência delas. O autor destaca que, neste tipo de análise, existe um ponto a ser considerado: a especificidade cultural. Por essa razão, entendemos que nem todas as culturas existentes interpretariam a sequência narrativa que da mesma forma, e assim, conclui-se que estas são compreendidas por uma convenção, ou seja, não são universais.

Dentro da construção da narrativa, existe a narrativa externa e a interna. Banks (2009) pontua que a narrativa interna pode ser descoberta através de um questionamento envolvendo uma descrição da imagem, como respondendo quem está nela ou o que está acontecendo. A narrativa externa traz uma interpretação muito mais profunda, pois remete a fatores externos como quem foi o responsável por registrar a imagem. Deste modo, a investigação precisa ocorrer com o auxílio de outros lugares, onde pode se entender a muito mais pessoas e eventos.

Joly (1999), ressalta que existem sim esquemas mentais e representativos comuns a toda humanidade, mas que existe uma confusão em acreditar que a leitura de imagens pode ser universal. Isto porque existe uma certa confusão entre o que é percebido e interpretado.

Com efeito, reconhecer este ou aquele motivo não significa que se compreenda a mensagem da imagem no seio da qual o motivo pode ter uma significação muito particular, ligada tanto ao seu contexto interno como ao do seu aparecimento, às expectativas e aos conhecimentos do receptor. (JOLY, 1999, p. 46)

Desta forma, a autora destaca que o papel do analista é atuar para decifrar estas imagens para além da naturalidade das imagens visuais, a fim de que sua análise possa servir, entre outras coisas, para aguçar a percepção e o olhar de quem observa as obras, aumentando assim sua fruição estética e comunicacional e também colaborando para alcançar mais informações na sua recepção espontânea. Ela corrobora que uma das funções da análise da imagem pode ser “a procura ou a verificação das causas do bom funcionamento, ou pelo contrário, do mau funcionamento da mensagem visual” (JOLY, 1999, p. 53).

Dentro do estudo da imagem, e mais especificamente na investigação a partir da narrativa, adentraremos no estudo da cor no cinema. Deste modo, é importante destacar seu papel só no sentido de conferir realidade às cenas. Elas têm a função de fazer “não apenas uma fotocópia do exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica, da mesma forma que o preto-e-branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz” (MARTIN, 2003, p. 71). Para tanto, utilizaremos em nossa abordagem a ótica da psicologia das cores, proposta por Heller (2013).

Para alcançar as funções expressivas e metafóricas, é preciso compreender qual o potencial de cada cor a ser utilizada, de modo com que seja possível controlar o tipo de sensação do indivíduo. Vale lembrar que estas sensações ficam subordinadas a uma experiência pessoal e pela cultura do grupo social, como descreve Peruzzolo (2010):

[...] há sentidos generalizados para algumas delas, outros são parciais e circunstanciais. Constroem-se no interior dos agrupamentos culturais, onde o gosto e a preferência por uma cor surgem, o mais frequentemente, motivados por circunstâncias variáveis de tempo, lugar, ocasião, influência etc. (PERUZZOLO, 2010, p. 76)

Por conta destas construções acontecerem em circunstâncias variáveis, podemos observar que as cores não possuem sentidos únicos, e podem-se valer de sentidos até mesmo opostos. Compreendemos a importância do significado de todas as cores dentro do cinema,

cada uma exercendo seu papel conforme a intenção de seus desenvolvedores. Neste trabalho, daremos enfoque a cor vermelha, objeto de nosso estudo.

4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Considerando estes conceitos, esta pesquisa começou após a escolha de sua temática geral, que pretendia investigar qual o papel das cores dentro da linguagem cinematográfica e determinar suas sensações no espectador através de seus significados e usos. Iniciou-se então o processo de levantamento bibliográfico, onde realizou-se o estudo da cor, suas características físicas, combinações possíveis e também seus efeitos psicológicos. Ainda dentro da pesquisa bibliográfica, foi possível compreender conceitos a respeito do cinema, sua história, o contexto da cor e os profissionais responsáveis por controlá-la na produção cinematográfica.

Ao decorrer da pesquisa, optou-se por realizar um recorte dentro da proposta inicial. Devido a extensão do tema e o tempo hábil, decidiu-se priorizar uma pesquisa mais completa envolvendo apenas uma cor: o vermelho. Durante o processo de escolha da cor, já estavam sendo referenciados alguns filmes que possuíam o uso intenso do vermelho, uma vez que sua forte presença já serviu para que fosse escolhida a cor em detrimento de outras.

A escolha dos três títulos se deu pela observação de que a cor é um elemento muito presente dentro das narrativas. A forma com que ela é empregada é bastante perceptível até mesmo para um olhar menos refinado, o que ajuda a tornar a análise mais passível de ser compreendida pelo maior número de pessoas possível, mesmo que elas não tenham feito qualquer estudo aprofundado a respeito da teoria das cores.

Optou-se por construir uma sinopse própria de cada filme por compreender que a escrita da história ajuda a compreendê-la melhor, uma vez que é possível fazer uma análise mais reflexiva ao relata-la com as próprias palavras ao invés de se valer da escrita de outro autor. Ao elencar os principais acontecimentos, já é realizado um filtro que mais tarde servirá também para o momento da análise.

Os filmes foram dispostos com a separação de cenas principais que compõem o enredo ou onde foi percebido uma grande incidência do vermelho. A partir desse conjunto de cenas, foi desenvolvida a análise da cor dentro desses momentos, relacionando-a com sua presença em outras cenas que não as descritas inicialmente. Deste modo, foi possível elencar todos os pontos principais da utilização do vermelho nas obras.

5 ANÁLISE: O VERMELHO EM DIFERENTES NARRATIVAS

Antes de começarmos a análise envolvendo os diferentes filmes escolhidos para este trabalho, traremos algumas interpretações que estão atreladas a cor vermelha. Através dos apontamentos de Heller (2013) e Farina, Perez e Bastos (2006), podemos compreender um mais sobre as origens de suas significações e compreender o porquê de estarem tão enraizadas em nossa cultura.

Pensar no vermelho é como pensar em cor. Ela é a cor entre as cores. É provavelmente a que nos vem em mente, mesmo que não seja considerada a nossa preferida. Conforme Heller (2013), esta foi a primeira cor que o homem batizou, sendo a mais antiga denominação cromática do mundo. Em alguns idiomas, como o espanhol, usa-se a mesma palavra “colorado” para se referir tanto ao vermelho quanto ao colorido, o que reforça a ideia de que é a cor das cores.

Desde os primórdios, o homem sempre teve um contato muito intenso com ela. O vermelho estava em seu corpo, corria em suas veias em forma de sangue. Estava sua sobrevivência, com o fogo que o mantinha aquecido e alimentado. Deste modo, tornou-se parte da vida de cada um.

O fogo e o sangue, em todas as culturas e em todos os tempos, têm um significado existencial. Da mesma forma, o simbolismo vigora no mundo inteiro, é conhecido de todos, pois todos, individualmente, já tiveram suas experiências envolvendo o significado do vermelho. (HELLER, 2013, p. 53)

Agregando simbolismos ao longo da existência humana, o vermelho possui uma extensa gama de impressões as quais é capaz de provocar. Muitas destas impressões retratam sentimentos conflitantes, o que torna grande o fascínio em seu estudo e análise. Estudar o vermelho é estudar a cor, pois o mundo cromático está cercado dele.

O amor e o ódio são dois simbolismos bastante lembrados quando pensamos na cor vermelha. Estes, por sinal, são diretamente opostos. Heller (2003) explica que por trás deste simbolismo, está a experiência: o sangue sobe até a cabeça quando se altera, seja devido a vergonha, irritação ou excitação, duas emoções comuns a estes sentimentos. Segundo a tabela de acordes de efeitos opostos proposta pela autora, a cor vermelha é a única que apresenta oposições consigo mesma com este amor e ódio.

Farina, Perez e Bastos (2006) dizem que o vermelho possui uma grande potência calórica, que aumenta a pressão sanguínea e a tensão muscular. Desta forma, é uma cor que nos coloca em estado de alerta e de atenção. Onde o vermelho está localizado, está o maior destaque para nossos olhos. Esta é a cor que nos inspira perigo. Instintivamente, a observamos com mais atenção que a maioria das outras, devido a sua relação com os já citados, fogo e o sangue. Por essa razão, é a cor escolhida para nos colocar em estado de alerta.

Heller (2003) explica o porquê de o vermelho ser a cor mais importante do semáforo. Por se tratar de uma luz menos natural que as outras, faz oposição a cor do céu e também à paisagem, tanto ao dia quanto à noite. Outro exemplo, ainda no trânsito, são as placas de “pare”, que precisam ser vistas rapidamente pelos motoristas, para que nenhum acidente ocorra.

Mas o uso do vermelho em nosso dia-a-dia, remonta uma história muito anterior às leis de trânsito. Conforme Heller (2003), o privilégio de usar roupas nesta cor era de poucos, devido ao alto custo da produção da tintura responsável por tingir as peças, que provinha de plantas e insetos, variando conforme cada cultura. O processo era caro e trabalhoso, o que adicionava uma certeza exclusividade aos poucos que a usavam, tornando-a uma questão de status. Apenas os nobres possuíam o poder de usar roupas vermelhas.

A antiga crença mágica de que o vermelho concedia força e poder se evidenciava no fato de que a nobreza dominante proibira seus súditos de vestir vermelho. Quem se vestisse de vermelho sem pertencer à classe que estava autorizada a usá-lo era executado. (HELLER, 2013, p. 62)

Estas restrições já foram abolidas há muito tempo, mas a força do vermelho enquanto símbolo de status e poder se reconfigura em nossos dias, a medida em que observamos esta relação com objetos de desejo comuns a muitas pessoas, como o carro vermelho de uma famosa marca esportiva italiana, ou o glamour do tapete onde os artistas desfilam em eventos, em meio a fãs e fotógrafos.

Se por um lado esta é a cor do poder e da ostentação, por outro, é a cor do imoral, associada principalmente como a cor típica das meretrizes. Segundo Heller (2013), no Novo Testamento, é descrita a “Mãe das Fornicações” como uma mulher totalmente vestida de vermelho. Podemos relacionar deste princípio, um pouco de sua relação com o pecaminoso.

O vermelho também tem uma grande relação com a cultura Cristã, conforme lembram Farina, Perez e Bastos (2006). O vermelho do sangue significa a pureza, a salvação e a santificação, pois é a cor do Salvador que derramou seu sangue na cruz. Assim, é a cor da renovação, da redenção, da energia. Por outro lado, tem ligação com o pecado e as impurezas.

O clássico batom vermelho carrega consigo a ideia de sedução e sensualidade, e as origens deste simbolismo estão no fato de que as mulheres o usavam com a intenção de parecerem ter mais sangue nos lábios, e então, conforme explica Heller (2013), sendo mais passionais. Assim, relacionamos uma mulher usando a cor em seus lábios como alguém com atitude, poder, personalidade forte. Para Farina, Perez e Bastos (2006, p. 45) "É a cor do amor e do erotismo. Como a cor da atração e da sedução se materializa nos lábios vermelhos. É a cor dos chamados "pecados da carne", tabus e transgressões".

No cinema, temos alguns exemplos marcantes do uso da cor como símbolo de atitude e sedução. O vestido usado por Julia Roberts no clássico *Uma Linda Mulher* (1990), é um desses momentos em que a cor foi usada de forma a refletir a personalidade forte da personagem e coloca-la como uma dama fatal da alta sociedade.

Figura 26 – Cena de *Uma Linda Mulher*



Fonte: *UMA LINDA* (1990)

Combinado a outras cores, o vermelho adquire significados especiais. Segundo Peruzzolo (2010), quando está associado ao negro traz a ideia horror da ausência da luz, simbolizando conflitos, embates, angustias e desgraças. Já ao lado do branco, cria-se a simbologia da pureza, restauração, tranquilidade, pois a cor branca lava e repara o derramamento de sangue.

Como já observamos, a cor vermelha é bastante versátil e dotada de diferentes significados. Dentro do cinema, é possível observar o emprego da cor na tentativa de provocar diferentes sensações e significações. A seguir, demonstraremos alguns exemplos desses usos, através da análise dos filmes *Beleza Americana* (2000), *O Sexto Sentido* (1999) e *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (2001).

5.1 BELEZA AMERICANA: O VERMELHO DA ENERGIA E DA LIBERDADE

Produzido no ano de 1999 com a direção Sam Mendes, o filme “*Beleza Americana*” é originalmente intitulado “*American Beauty*”. A produção estadunidense é do gênero drama e tem a duração de 121 minutos. Estreou no Brasil em 25 de fevereiro de 2000. No elenco principal estão os atores Kevin Spacey, Mena Suvari, Thora Birch e Annette Bening.

O filme é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Lester, que declara inicialmente que já está morto. Sendo assim, a história serve para contar em detalhes como as escolhas de sua vida acabaram provocando seu fim.

Sinopse do filme:

Lester Burnham é um homem de 42 anos cansado de sua vida ao lado da perfeccionista esposa Carolyn e da mal-humorada filha adolescente Jane. As duas o tratam como um fracassado, e ao mesmo tempo, ele precisa conviver com a crise em seu emprego, onde corre o risco de ser demitido. Além disso, não consegue se aproximar da filha e sofre com os constantes julgamentos da esposa.

Em uma tentativa de se fazerem mais presentes na vida filha, Carolyn e Lester decidem ir prestigiá-la em um jogo de basquete, onde ela participa de um grupo de líderes de torcida. É lá que Lester vê, pela primeira vez, a garota de seus sonhos: Angela, melhor amiga de Jane. Naquele momento, ele tem um devaneio e vê a garota dançar provocantemente apenas para ele.

Angela Hayes é uma adolescente bonita e segura de si, que diz se envolver com vários homens e ser reconhecida por sua beleza, pretendendo se tornar uma modelo no futuro. Ela é o oposto da amiga Jane, que se vê como uma perdedora e não vê a hora de realizar cirurgias plásticas para aumentar sua autoestima.

Após o encontro com Angela, Lester passa por uma grande mudança, onde se vê novamente como um adolescente com uma nova paixão. Ele se encanta pela amiga de sua filha e passa a fantasiar constantemente com ela.

Enquanto isso, na casa ao lado, temos o novo vizinho Ricky Fitts, que vive debaixo da constante vigilância do pai, Coronel Fitts, um ex-fuzileiro naval. Ricky, sempre com sua câmera, faz filmes caseiros e observa a vida dos vizinhos, em especial na casa de Lester. Ele também é um novo aluno da escola de Jane e logo é vítima do julgamento de Angela, que o chama de aberração, por já ter sido internado em uma clínica psiquiátrica no passado.

Em uma festa, Lester conhece Ricky, que trabalhava como garçom. Ele é convencido pelo novo vizinho a fumar um baseado e fica surpreso com a atitude do garoto de não se importar com o fato de perder o emprego.

Após ouvir Angela falando que ele seria mais atraente se fizesse ginástica, Lester decide cuidar de seu corpo e começa a fazer musculação com pesos encontrados na garagem. Além disso, compra maconha de seu vizinho Ricky, que esconde de seu pai a sua forma de ganhar dinheiro.

Lester resolve enfrentar a esposa, assumindo seu novo comportamento para ela e também para o seu chefe, conseguindo benefícios após chantageá-lo, abandonando o emprego. Ele começa a trabalhar em um restaurante de fast food onde não tem nenhuma grande responsabilidade, como sempre sonhou.

Enquanto isto, Carolyn se envolve com um empresário bem-sucedido do ramo imobiliário onde ela também atua. Jane também se relaciona amorosamente com Ricky, o vizinho.

Para descontar sua raiva com o novo comportamento do marido, que assume sua nova condição para a filha sem grande cerimônia, Carolyn passa a frequentar aulas de tiro, enquanto Lester começa a viver a vida que sonhou, comprando o carro que sempre quis. Quando ele flagra Carolyn com o amante, este não esboça nenhuma reação negativa, o que deixa a esposa furiosa.

Lester contata Ricky quando percebe que sua maconha acabou, o que desperta as suspeitas do pai do garoto. Este, por sua vez, vê uma cena suspeita através da janela, que o leva a pensar que o filho está em uma relação homossexual com Lester, coisa que ele abomina. Furioso, ele expulsa Ricky de sua casa, e decide ir atrás de seu vizinho, onde em uma conversa nervosa, tenta beijá-lo, mas é rejeitado por Lester.

Lester finalmente beija Angela, e antes que se transforme em algo mais, é surpreendido pela declaração de que a moça é virgem, e desiste de continuar.

A esposa Carolyn encara o revólver que carrega no porta-luvas do carro, enquanto observa a chuva caindo em frente a sua casa. Lá dentro, Lester observa o retrato da família

feliz que um dia teve. Sua cabeça está na mira de um revólver, que logo é disparado. O som é ouvido pelos que estão na casa e também por Carolyn.

O coronel Fitts adentra sua casa totalmente sujo de sangue, vestindo luvas. Enquanto isso, a esposa desesperada esconde sua arma em um guarda roupa, enquanto chora.

Cena 1 – Carolyn cuida de seu jardim





Descrição:

A cena mostra uma cotidiana manhã na casa da família Burnham. O narrador Lester apresenta sua esposa Carolyn em uma das suas atividades diárias: a jardinagem. Inicia com o plano fechado de uma das rosas da esposa, que está colhendo-a. Ao fundo, toca uma trilha sonora instrumental. Na janela entediado, Lester a observa cuidar de seu perfeito jardim de rosas vermelhas que fica na parte da frente da casa. Um dos planos de câmera mostra a personagem Carolyn do ponto de vista de Lester, através da janela. Na propriedade ao lado, os vizinhos discutem sobre seu cachorro, e logo um deles se junta a Carolyn para uma conversa amena e casual. Ao se referir a esposa, Lester parece cansado da vida de aparências que a sua família leva.

Diálogo:

Narrador (Lester): Esta é minha mulher, Carolyn. Viram como o cabo da tesoura combina com seus tamancos? Não é por acaso.

Vizinho 1: Quieta, Bitsy! Quieta! O que foi?

Narrador (Lester): Esse é nosso vizinho, Jim. E esse é o seu amante, Jim.

Vizinho 2: Você a mimma demais. Sem latir! Para dentro, agora!

Carolyn: Bom dia, Jim!

Vizinho 1: Bom dia, Carolyn!

Carolyn: Adoro sua gravata. Que cor!

Vizinho 1: Adoro suas rosas. Como consegue que floresçam assim?

Carolyn: Vou contar: Cascas de ovo e fertilizante.

Vizinho 1: Nunca ouvi falar!

Narrador (Lester): Cara, fico exausto só de olhar pra ela. Ela nem sempre foi assim. Ela já foi feliz. Nós já fomos felizes.

Análise:

A cena da apresentação de Carolyn começa ambientando o espectador no cenário favorito da personagem: seu jardim de rosas. É possível contemplar o vermelho vibrante da flor em contraste ao restante do esverdeado das folhas que cercam o canteiro. Este efeito harmônico é criado pela combinação de cores complementares do círculo cromático. O mesmo efeito é criado também mais tarde, quando observamos o efeito criado pela grama verde e as roseiras bastante vermelhas.

Esta é uma cena que está presente na fase da narrativa chamada de exposição. É o momento onde os personagens e o ambiente são apresentados ao espectador, então é importante que a ambientação esteja de acordo com a realidade do personagem, para que desde cedo seja possível começar a compreender suas particularidades. Na cena, Carolyn está em meio a sua plantação de rosas. Mais tarde, perceberemos que a vida da personagem gira muito em torno deste objeto em especial, e também à cor ligada a ele.

Em relação à composição da cena, podemos notar a presença de um padrão criado pela madeira da cerca e as roseiras. Além disso, o enquadramento ajuda a repassar a ideia de que ela está sendo observada por Lester enquanto realiza seus afazeres. Neste plano, também se percebe o contraste criado entre o branco e o vermelho.

Em alguns momentos, podemos notar a coloração da casa da família, que consiste na tríade azul-branco-vermelho. Nesse caso, o cenário foi projetado para abarcar estas três cores, que se repetem ao longo do filme como um padrão. Temos as paredes brancas com janelas azuis e vermelhas, cores referidas por Heller (2013) como psicologicamente opostas. Segundo a autora, o azul é silencioso e distante, enquanto o vermelho é próximo e sonoro. Também remete a dualidade quente e frio, que se mantém na decoração interna da casa, conforme veremos nas cenas seguintes.

Na cena analisada, é possível compreender o ideal de mostrar Carolyn em um ambiente onde ela se encaixa ou pelo menos busca se encaixar. A ideia da esposa perfeita, que cuida das delicadas rosas que estão sempre florescendo chama a atenção do vizinho, a quem ela orgulhosamente decide lhe contar o segredo de seu cultivo.

O figurino é uma forma eficiente de demonstrar a personalidade e o estado psicológico da personagem. Ela veste um comportado vestido cinza, combinado a um avental na cor branca. Carolyn procura mostrar ao mundo ser uma mulher equilibrada e confiável, algo que tem a ver não só com sua postura enquanto mãe de família, mas também com a profissão de corretora de imóveis. O vestido na cor cinza nos remete a elegância e sofisticação que ela

busca transparecer ao mundo. Por outro lado, conforme Heller (2013), o cinza é uma cor que expõe as adversidades que destroem a alegria de viver, o que nos faz pensar na ausência de emoção com que ela trata sua família e vive sua vida.

Podemos concluir que inicialmente, as rosas vermelhas são uma forma de afirmação do sucesso suburbano de Carolyn, pois o vermelho é uma cor que transmite energia e força. No lar, Carolyn é enérgica e autoritária com seu marido e sua filha Jane, a quem trata como incapazes e inferiores.

No decorrer da história, vemos que o vermelho surge ligado a outros momentos decisivos da personagem e passa a exprimir também outras ideias como a de liberdade, que ela assume no momento em que passa a ser infiel com o marido. Ao relacionar-se com um homem importante do ramo imobiliário, ela busca a satisfação que não encontrou no casamento com Lester.

Figura 27 – Carolyn é flagrada traindo Lester



Fonte: BELEZA (2000)

Na cena em que ela é vista pelo marido com outro homem (Figura 27), é possível notar que seu figurino está inteiramente em tons de vermelho, desde o batom, passando pelo casaco e até o esmalte das unhas. Compreendemos que o significado que o vermelho carrega neste momento é o de excitação, calor e perigo provenientes de uma traição. Neste caso, também significa a liberdade que Carolyn conseguiu ao ter uma relação fora do casamento.

Cena 2 – O jantar da família Burnham



Descrição:

A cena inicia com planos detalhe que mostram algumas fotos antigas da família Burnham. Ao som de uma música ambiente, a aparente família tradicional come em silêncio em uma bela mesa de jantar, com o casal frente a frente e a filha Jane entre eles. Ao iniciar

um diálogo aparentemente normal, pai e filha tornam pesado o clima que parecia ser ameno. Ambos se retiram, deixando Carolyn sozinha na mesa.

Diálogo:

Jane: Mãe, temos sempre que ouvir música de elevador?

Carolyn: Não, não temos. Quando você fizer um jantar nutritivo e gostoso como este, poderá escutar o que quiser.

Lester: Então, Jane, como foi a escola?

Jane: Tudo bem.

Lester: Só isso?

Jane: Não, pai. Foi espetacular.

Lester: Quer saber como foi meu trabalho hoje? Contrataram um perito muito eficiente. Um cara muito simpático chamado Brad. Não é perfeito? Está lá para justificar a demissão de alguém porque eles não conseguem ser diretos. Isso seria muito honesto. Então nos pediram... Você não está nem aí, né?

Jane: Bem, o que esperava? Não vai virar meu melhor amigo só porque teve um dia ruim. Acorda. Você mal fala comigo há meses.

Lester: O que foi, mãe do ano? Você a trata como uma empregada.

Carolyn: O que? O que?

Lester: Vou pegar sorvete.

Análise:

Esta também é uma cena pertencente a exposição inicial do filme, onde podemos notar a forma com que a família se comporta e se relaciona entre quatro paredes. Como recurso para expor o universo onde a família está inserida, existe uma ambientação dentro do cenário da casa, com a apresentação de alguns objetos de cena. Os porta-retratos mostram a família feliz, novamente ao lado das vibrantes rosas vermelhas. No retrato da família completa, Carolyn aparece de vermelho (frame 3), adquirindo posição de destaque frente ao resto da família, tal qual ela objetiva ser através de sua personalidade autoritária. Percebemos nesse momento uma nova aparição da tríade branco-azul-vermelho, representados pela roupa de Lester, Jane e Carolyn, respectivamente.

A composição e o enquadramento da cena a partir do frame 4, ajudam a colocar em evidência as cores utilizadas no cenário e nos objetos. O vaso de rosas vermelhas vibrantes

contrasta com a sala de jantar composta por cores frias e neutras, como o cinza e o azul. Já a iluminação utilizada é bastante pontual, destacando apenas o rosto dos personagens e o centro da mesa, onde estão algumas velas que ajudam a destacar o vaso de rosas vermelhas, que é o objeto central da cena, proposto a partir do enquadramento.

Novamente, encontramos a tríade branco-azul-vermelho, desta vez na mesa de jantar, onde os panos brancos e azuis se juntam com as rosas para criar o efeito. Ao fundo, as cores utilizadas nas paredes e no restante da composição do cenário reforçam a ideia de distanciamento e frieza promovidos pela cor azul e suas variações de tom, juntamente com a iluminação acinzentada do fundo da cena.

Em comparação a situação da família, compreende-se que estas cores revelam a realidade de seus relacionamentos. Lester e Carolyn não são pais presentes e também não dialogam entre si, enquanto Jane nutre uma grande mágoa pelos pais. As rosas vermelhas no centro da mesa representam uma tentativa de Carolyn de mascarar a realidade de sua família. O vermelho, uma cor passional e próxima, é a tentativa de trazer estes sentimentos para dentro de seu lar em ruínas, mas o que realmente aparece em maior quantidade na cena é a frieza do cenário, aparentemente mascarado pelo vaso vermelho. Neste momento, a família Burnham busca manter as aparências em um jantar costumeiro. A tentativa de conversa entre pai e filha revela o esforço em promover a sensação de um lar próspero.

Em contrapartida, observamos a cena de um segundo jantar da família, onde não existe mais a tentativa de parecerem uma família feliz (Figura 28). Na ocasião, Lester revela que acabou demitindo-se do emprego que lhe deixava insatisfeito, sob as risadas irônicas de Carolyn e o olhar assustado da filha. Após a discussão com a esposa, ele assume uma postura de confronto e atira um prato na parede, deixando a esposa abismada.

Figura 28 – A família Burnham em um jantar conturbado



Fonte: BELEZA (1999)

É possível notar a ausência do vaso de rosas vermelhas na sala de jantar onde imperam apenas as cores frias, como se as alternativas de aparentar prosperidade da família tivessem se esgotado. Deste modo, destaca-se a frieza total do cenário, dominado pelo azul e pelo cinza.

As rosas de Carolyn permanecem em sendo sua marca pessoal e desta vez estão presentes apenas em seu figurino. Diferente do vermelho marcante que lhe é comum em boa parte do filme, desta vez as rosas estão em um vermelho menos saturado, adquirindo um certo tom de cor rosada em conjunto com rosas amarelas. Podemos compreender que neste ponto, a confiança de Carolyn e seu autoritarismo estão abalados frente a atitude do marido, que resolve enfrenta-la pela primeira vez, deixando a insatisfação com sua vida e seu casamento bastante claras para ela e a filha. É um momento em que o universo de aparências que a família vive desaba, deixando em voga apenas a frieza de suas relações. Neste momento, Lester está apaixonado por outra mulher, enquanto Carolyn está traindo-o.

Figura 29 – Detalhe do figurino de Carolyn



Fonte: BELEZA (1999)

Cena 3 – O devaneio de Lester



Descrição:

Após conhecer Angela, a amiga de sua filha Jane, Lester encontra-se em êxtase, e passa a ter devaneios com ela. A cena começa com o plano em detalhe de uma pétala de rosa caindo. Lester está deitado na cama ao lado da esposa adormecida. Sorridente, ele olha para o teto, enquanto pétalas de rosas vermelhas começam a cair lentamente sobre ele. No teto do quarto, ele vê Angela nua, envolta em milhares de pétalas, que cobrem estrategicamente suas partes íntimas. Ela o observa provocante, enquanto ele sorri encantado com a beleza da jovem.

Diálogo:

Narrador (Lester): É uma sensação estranha. Parece que estive em coma por 20 anos e só agora estou acordando. Espetacular!

Análise:

A cena inicia com o plano de uma grande imensidão sem cor, onde de repente, uma pétala de rosa vermelha flutua, em grande destaque devido ao fundo preto-acinzentado. Lester está deitado em posição distante da esposa. Graças ao enquadramento dado a cena, é possível perceber que a totalidade do quarto do casal é composto por cores neutras, sem nenhum resquício de cor.

No frame 3, vemos as rosas colorirem o cenário acinzentado enquanto Lester apenas as sente cair. No alto do teto, ele observa a jovem de seus sonhos, deitada em milhares de pétalas de rosas vermelhas. O contraste entre seu corpo branco e os cabelos loiros é uma forma de colocá-la em evidencia, enquanto se utiliza uma configuração simétrica para promover uma noção de equilíbrio. Ele a contempla de baixo para cima, como se Angela fosse uma espécie de deusa que ele está a adorar. Novamente, observamos a importância do enquadramento e da posição da câmera na obtenção deste efeito, que coloca Lester em uma posição de adoração à moça.

Símbolo de sedução e paixão, o vermelho representado pelas rosas vermelhas traz de volta a Lester um comportamento adolescente e passional e o coloca em situação de despreendimento da vida que leva até então. Ao mesmo tempo, o vermelho cor de sangue representa o perigo existente na relação com Angela, que é melhor amiga de sua filha e uma moça muito mais jovem. Contrastado ao cinza do quarto, o vermelho traz a vida de volta ao letárgico Lester.

As fantasias envolvendo Angela sempre trazem a figura das rosas, dessa vez com uma conotação bem diferente do que para sua esposa. Compreendemos a utilização das pétalas de rosa enquanto objeto de cena, colocada como metáfora para a dualidade envolvendo este tipo de flor: Rosas são bonitas, mas possuem espinhos e podem machucar. Angela é bonita, mas é jovem, fútil e pode acabar com seu casamento e sua família. Para Lester, enfrentar os espinhos parece uma boa ideia.

Desde o momento em que a viu pela primeira vez, em um jogo de basquete onde ela e a filha dançavam como líderes de torcida, ele a enxergou em um delírio rodeada pelas

mesmas flores que a mulher cultiva em seu jardim (Figura 30). Na cena, a iluminação destaca apenas o rosto de Angela e as pétalas bastante saturadas.

Figura 30 – O primeiro encontro entre Lester e Angela



Fonte: BELEZA (1999)

Para Lester, o vermelho representa uma situação de desprendimento e liberdade e lhe dá coragem para enfrentar as decisões que resolve tomar assim que conhece a jovem Angela. A juventude da garota o influencia a tomar decisões irresponsáveis, como a de abandonar seu emprego estável e ir trabalhar em uma rede de fast food, onde não tem nenhuma responsabilidade, pois está cansado das humilhações em sua antiga empresa.

Na figura 31, vemos Lester em um dia de trabalho no novo emprego, onde flagra Carolyn traindo-o. Símbolo de uma das grandes redes de *fast food* no mundo, neste caso também encontramos o vermelho em conjunto com o amarelo agindo com o sentido de causar uma associação com a realidade, fazendo com que o espectador imagine e aceite mais facilmente o esquema de cores da empresa.

Figura 31 – O novo emprego de Lester



Fonte: BELEZA (1999)

O vermelho estimula Lester a ser confiante e ousado. Na ocasião, mesmo ao ver a traição da esposa Carolyn, ele age calmamente, como se não se importasse com a situação. Ele lhe diz inclusive, que gostaria que ela fosse feliz.

Confiante e disposto a viver uma nova paixão, Lester enfrenta a família e o chefe, trabalha no emprego que lhe é confortável e busca conquistar Angela impressionando-a. Sugerindo energia e iniciativa para agir, o vermelho aparece em outras situações do personagem, como quando ele resolve fazer ginástica na garagem após ouvir um comentário de Angela para sua filha, dizendo que ele ficaria mais atraente ao se exercitar. Na cena, percebemos a utilização discreta da cor através de uma luminária presente logo acima de onde o personagem levanta seus pesos. Indiretamente, o personagem olha para cima e para a cor, como se estivesse sendo estimulado por ela.

Figura 32 – Lester levanta pesos na garagem



Fonte: BELEZA (1999)

Figura 33 – Carolyn vê o novo carro de Lester



Fonte: BELEZA (1999)

Vermelho também é a cor do carro que Lester compra quando resolve chantagear seu chefe. Símbolo de poder e ostentação, o carro dos sonhos aparece como mais uma prova da construção feita pela cor na vida do personagem quando o mesmo resolve sair da posição de passividade, já que sempre foi controlado pela esposa. Como uma prova de liberdade está a simbologia da realização de seus sonhos de adolescente, como a compra do carro e a paixão pela jovem Angela. Nesta cena, encontramos novamente as três cores principais do filme: o branco, o azul e o vermelho, representadas pela casa, as janelas e o carro.

Ainda falando sobre a liberdade de Lester, é interessante observar como ele se comporta dentro da própria casa, na medida em que decide enfrentar a esposa e se colocar em uma situação confortável dentro do próprio lar. Na figura 34, o vemos brincando com um carrinho de controle remoto de cor vermelha, enquanto bebe cerveja com os pés em cima da mesa de centro da sala.

A situação provoca a ira em sua mulher, que parece não acreditar na cena em que vê. A presença de Lester na intocável sala é uma espécie de caos em meio a perfeição dominada pelos tons frios e neutros da decoração e até mesmo do figurino da própria esposa, que veste um sóbrio vestido cinza. O vaso de flores costumava ser a única cor quente do ambiente, mas a presença do carrinho de Lester parece brigar pela atenção dentro do espaço, como se o personagem finalmente estivesse tentando encontrar o seu lugar dentro da casa, que sempre foi dominada pela presença autoritária da esposa.

Figura 34 – Lester descansa na sala



Fonte: BELEZA (1999)

Cena 4 – A morte de Lester



Descrição:

Após uma conversa sincera com Angela, onde percebe que seus sentimentos pela garota eram em maior parte obra de sua imaginação e idealização, Lester se encontra pensativo na cozinha. Ele pega uma foto da família que está no balcão.

Na imagem, está com a filha pequena e a esposa, em um momento aparentemente feliz. Sentado na mesa, ele observa a fotografia, enquanto parece admirar a família que construiu com Carolyn. Ele parece refletir sobre suas escolhas em vida, e o que o levou a fazer com que sua família chegasse a esse ponto. Atrás de sua cabeça aparece o cano de uma

arma, que logo é disparada, fazendo espirrar sangue no azulejo da cozinha, pondo fim a sua vida.

Diálogo:

Lester: Cara... Cara, cara (suspiro).

Análise:

A construção do cenário da cozinha da família Burnham segue a mesma paleta de cores do resto da casa. Predominam as cores frias e em especial o branco. Mais uma vez, o vaso de rosas vermelhas é a única cor quente do ambiente, que está pouquíssimo iluminado, revelando apenas o semblante de Lester. Ele observa em sua frente a tentativa de família feliz que fracassara em manter.

O principal elemento da cena é um porta-retratos que traz uma foto antiga da família Burnham. Nele estão Carolyn e Lester ao lado de Jane, ainda criança. A imagem em preto e branco traz a ideia de passado e de distância, como se nada mais pudesse ser feito para recuperar a cor e a vida daquela família. Neste momento, Lester tem um devaneio que o faz lembrar de momentos felizes em que esteve com a família, o que demonstra que ele voltou a enxergar beleza em sua vida, desta vez não do modo artificial com que a família vivia, mas através da essência que o passado lhe trouxe. Ao lembrar da filha e da esposa, Lester não as via mais como um fardo a carregar, mas como um pedaço importante de sua vida.

No frame 3 é possível ver as rosas vermelhas atrás da foto da família. A forma com que a cena foi construída revela, através da composição e do enquadramento, que houve a tentativa de trazer as flores como se fossem uma espécie de sombra sobre a família. Nesse momento, podemos entendê-las como uma espécie de razão para explicar o que aconteceu com os Burnham. De um lado, as rosas representam o perfeccionismo e a autoridade de Carolyn. De outro, a súbita paixão que fez com que Lester resolvesse abrir mão de seu papel de marido e pai.

O vermelho nesta cena também sugere o perigo, como se fosse um presságio para o que viria a acontecer com Lester, segundos mais tarde. Neste momento, ele representa a morte inevitável do personagem. O vermelho das flores não é tão luminoso e saturado quanto em cenas anteriores.

Momentos antes, quando Lester recebia a visita do vizinho Fitts, seu assassino, era possível notar a presença da cor na cena, representada pela figura de seu carro e da luminária

da garagem. Na situação, temos a cena pouco iluminada, com o matiz vermelho da lâmpada em bastante evidência, graças a sua característica de brilho intenso. A luz da luminária lembra a de um semáforo, onde sua presença significa alerta e perigo. A visita inesperada de Fitts traz uma ameaça à vida de Lester, da qual ele nem desconfia.

Figura 35 – O vizinho visita Lester



Fonte: BELEZA (1999)

O vermelho chega ao momento em que assume significado literal, quando passa a estar localizado no sangue do personagem morto. Com o olhar vazio, Lester segue com os olhos abertos, enquanto seu rosto repousa na poça de sangue que ele mesmo derramou. Podemos perceber que nesta cena, o vermelho não está configurado com grande luminosidade. Ele está mais escuro, tal o sangue humano. Nesse momento, sua função significativa apaga-se, pois não é necessário a presença de qualquer simbolismo para explicar a morte uma vez que a mesma já está explícita ao espectador.

Figura 36 – Lester morto



Fonte: BELEZA (1999)

Conclusão:

O vermelho em *Beleza Americana* é uma espécie de fio condutor da história. Ele segue um ciclo que se inicia na ambientação dos cenários, aparecendo na forma das rosas vermelhas, que são o símbolo da dominância de Carolyn na família. Ao mesmo tempo, elas são o aviso de uma tragédia iminente que ronda os Burnham. Lester, o narrador, inicia o filme já contando que está morto, o que torna ainda mais fácil a compreensão de que o vermelho no filme significa em boa parte, a dualidade entre vida e morte.

Por outro lado, o vermelho na figura das rosas que são presença recorrente em toda a história, nos traz a ideia de uma beleza inalcançável. Temos a tentativa de Carolyn de trazer vida ao seu lar através da decoração do ambiente, adicionando uma beleza artificial ao colocar as rosas que cultivava em vasos espalhados pela casa. É interessante observar que, em todo o cenário, as cores quentes da rosa fazem um contraste bastante visível com o resto da decoração em tons frios.

A maior característica ligada ao vermelho consiste na liberdade que os personagens adquiriram em sua presença. Lester e Carolyn viviam um casamento de aparências, onde não conseguiam mais fingir ser um casal feliz. A filha adolescente não tinha a menor proximidade com os pais, o que ajudava a tornar o ambiente familiar deplorável. Era possível perceber esta crise ao observar a forma com que o cenário da casa era construído, com cores frias em sua todos os ambientes, mostrando uma casa que não possuía nenhum aconchego ou resquício de calor, a não ser as rosas de Carolyn espalhadas em vasos. Deste modo, há a tentativa de trazer alguma beleza a família.

Carolyn encontrou o modo de libertar-se de seu mundo ao relacionar-se com um homem de sucesso do ramo imobiliário. Neste momento, a personagem passa a usar figurinos com tom de vermelho, além do tradicional batom que fez parte de todos os seus momentos.

Para Lester, o vermelho está presente em todas as coisas que deseja conquistar longe do domínio da mulher. Ao ter devaneios com a jovem Angela, Lester sempre a enxerga em meio a pétalas de rosas. Neste ponto, o vermelho é empregado como um símbolo de paixão, sedução, desejo e traição. A vitalidade e a energia que a juventude de Angela repassam a Lester no sentido de fazê-lo querer mudar radicalmente a sua vida, são mais provas do poder energético do vermelho na condução da narrativa. Ao decidir abandonar o emprego e chantagear o chefe, novamente está o emprego da cor vermelha na vida de Lester. Desta vez, o carro de seus sonhos em frente a sua casa figura mais uma tentativa de viver a vida sem regras e sem limites, como ele nunca havia feito antes.

Por fim, a morte de Lester está repleta de aparições do vermelho, seja na figura das rosas contrastando ao porta-retratos, quanto ao próprio sangue espirrando na parede. Neste ponto da história, compreende-se que o vermelho que esteve rodeando Lester durante toda a narrativa, na verdade eram uma espécie de aviso de que suas atitudes o estavam levando à morte.

Assim, vemos que o vermelho traça uma trilha dentro da história, que começa com as rosas de Carolyn no jardim e termina com o sangue de Lester escorrendo na mesa. Em *Beleza Americana*, vermelho significa beleza, vida, morte, traição, sedução e acima de tudo: liberdade.

5.2 O SEXTO SENTIDO: O VERMELHO DA MORTE E DO SOBRENATURAL

Dirigido por M. Night Shyamalan, o drama norteamericano “O Sexto Sentido” foi produzido no ano de 1999. A história de suspense e mistério dura cerca de 107 minutos e tem em seu elenco principal Bruce Willis, Haley Joel Osment e Toni Collette. No longa-metragem, um garoto vê o espírito de pessoas mortas e conta com o auxílio de um psicólogo para lidar com a sua condição.

Sinopse do filme:

Malcom Crowe é um renomado psicólogo infantil que vive uma vida normal ao lado da mulher, Anna. No mesmo dia em que recebe uma condecoração da cidade onde mora pelos seus serviços profissionais, ele recebe a inesperada visita de um antigo paciente que invade sua casa, acusando-o de não o ter ajudado em sua infância. Fora de si, o jovem atira contra Malcom e logo após, comete suicídio.

No outono seguinte, Malcom segue seu trabalho com crianças, fazendo anotações do lado de fora da casa do tímido Cole Sear. Ao segui-lo em direção a uma igreja, é lá que faz o primeiro contato com o garoto, e acaba percebendo que ele não é uma criança comum, uma vez que brinca com seus soldados de chumbo falando latim e possui marcas de ferimentos nos braços. Ao vê-lo sair da igreja, não deixa de notar que o menino leva consigo uma pequena imagem sacra.

Lynn é a assustada mãe de Cole, que vive apreensiva pelo comportamento estranho do filho e luta para mantê-lo feliz desde que ambos foram abandonados pelo pai do menino. Cole resiste em aceitar a ajuda psicológica de Malcom, alegando que ele não pode ajudá-lo. O psicólogo não encontra sucesso em descobrir o grande segredo que o menino diz esconder, e

além do fracasso com o paciente, ele enfrenta uma crise no seu casamento com Anna, que parece trata-lo com frieza e distância.

Decidido a conquistar a confiança de Cole, Malcom passa longos períodos conversando com o menino, tentando compreender o que faz muitas pessoas o considerarem anormal e descobre que o que incomoda Cole é viver com medo. O menino é solitário e sofre constantes episódios de bullying, o que o torna especialmente vulnerável.

As crises de Cole o fazem ir parar em um hospital, onde são notados os estranhos ferimentos nos braços da criança, o que levanta suspeitas sobre Lynn, sua mãe. Assustado e sem saída, Cole resolve revelar para Malcom seu grande segredo: ele enxerga pessoas mortas, que em especial, não sabem que estão mortas. As experiências sobrenaturais de Cole ganham maior intensidade, a medida que seu segredo é revelado. O garoto enfrenta, com medo, as visões constantes de pessoas estranhas em sua casa, e refugia-se em sua cabana improvisada, onde mantém diversas imagens de santos, encontrando ali uma simbólica proteção.

Enquanto isto, Malcom vê seu casamento piorar, ao constatar o envolvimento da esposa com outro homem. Ao mesmo tempo, ele busca compreender os acontecimentos sobrenaturais envoltos em Cole e encontra respostas ao lembrar o caso de seu antigo paciente, o mesmo que, no passado, havia lhe baleado. Ele percebe então, que as experiências do menino são verdadeiras, e que o mesmo precisa de ajuda para lidar com elas.

Cole é convencido a enfrentar seus medos, graças a teoria de Malcom de que as pessoas que é capaz de ver não estão dispostas a machucá-lo e sim a pedir ajuda para resolver os problemas que deixaram em vida. Após esta constatação, Cole passa a realmente ajudar as pessoas que o procuram, o que o faz, aos poucos, abandonar o medo constante que sentia e perceber que seu dom pode ser usado para algo positivo. Assim, ele aos poucos abandona a postura de menino frágil e assustado, e passa a ser mais confiante e alegre.

Malcom percebe que sua missão na vida de Cole está terminada e que ele conseguiu ter sucesso ao ajudar o menino, livrando-se um pouco da culpa que sentia em não ter tido o mesmo resultado no passado, com outro paciente. Assim, só lhe resta recuperar seu casamento. Ao encontrar a esposa dormindo, saudosa ao assistir a filmagem do casamento, ele percebe que a aliança não está em seu dedo, e assim, começa a perceber o algo que sempre esteve acontecendo: ele está morto, e durante todo este tempo, Anna não esteve distante e nem o traindo, mas sim, sentindo sua falta. Malcom decide que está na hora de ir embora, pois já havia ajudado a pessoa que deveria ajudar.

Cena 1 – O primeiro encontro entre Cole e Malcom



Descrição:

O psicólogo Malcom observa o pequeno Cole caminhar sozinho pelas ruas da cidade. Curioso, ele o segue até uma igreja. Ao adentrar o local, o vê brincando entre os bancos da igreja com soldadinhos de chumbo e sussurrando palavras incompreensíveis. Decidido a se aproximar do garoto, ele resolve iniciar uma conversa, a fim de conquistar sua atenção.

Malcom deseja ajudar Cole a superar seus medos, mas encontra um menino tímido e assustado. Após uma breve conversa, Cole vai embora, levando consigo uma imagem católica do altar da igreja. Malcom observa a cena intrigado.

Diálogo:

Malcom: Tudo bem, Cole? Meu nome é Dr. Malcom Crowe. Era para nos encontrarmos hoje, mas não deu para vir. Sinto muito.... Sabe, antigamente na Europa, as pessoas se escondiam em igrejas. Era um abrigo inviolável.

Cole: Do que estavam se escondendo?

Malcom: Das más pessoas. De pessoas que queriam coloca-las na cadeia, machuca-las. Notei que seus óculos não têm nenhuma lente.

Cole: São do meu pai. Meus olhos doem com as lentes.

Malcom: O que dizia entre os soldadinhos quando eu entrei? *De...*

Cole: *De profundus clamo adite domine*. É latim.

Malcom: Todos os seus soldados falam latim?

Cole: Só um. Você é um bom médico?

Malcom: Bem... eu costumava ser. Certa vez, ganhei uma menção honrosa do prefeito. Tinha uma moldura cara.

Cole: Vou vê-lo novamente, certo?

Malcom: Se você concordar.

Análise:

Ao longo do filme, a cor vermelha aparece de modo bastante pontual, porém cheia de significados como principalmente a morte e a ligação com a espiritualidade. Além disto, temos a sensação de calor que o vermelho causa aos personagens.

Na cena analisada, encontramos a cor primeiramente representada pela porta da igreja. A composição da cena coloca Cole em posição de diminuição frente a aparente pesada porta de madeira, com ornamentos em preto. O pequeno vai para dentro da igreja em busca da proteção que não encontra em casa, pois vive assombrado por fantasmas. A porta em vermelho representa um lugar caloroso e seguro, onde ele pode se proteger dos próprios medos. Também tem ligação com a espiritualidade que este tipo de local possui, onde a fé é o elemento principal que move sua existência.

No frame 3, vemos a construção harmônica fruto da união do vermelho com o verde, representado pela porta da igreja e as árvores ao seu entorno, causando a impressão de um ambiente vivo. Em contraste, o cenário interno da igreja é um ambiente bastante escuro, dominado por cores neutras como o marrom, tornando-o um pouco sombrio. Nota-se que não há nenhum elemento em vermelho ou qualquer cor vibrante tanto no cenário quanto no figurino dos personagens.

Ao longo da sequência, o único objeto da cena que possui a cor é uma imagem de Jesus Cristo que está disposta em um pequeno altar ao lado de outras imagens católicas. Ao sair da igreja, a única imagem que o menino leva é justamente a vermelha. Assim, percebemos claramente a predileção de Cole pela cor em detrimento das outras, o que pode ser observado com mais clareza na cena 3 deste trabalho.

Em toda a cidade, a construção cromática destaca o vermelho através da silhueta dos prédios, principalmente na figura de tijolos. Como significado, podemos compreender que está a grande presença de fantasmas na cidade, a qual Cole é capaz de ver. Na figura 37, vemos o prédio da escola do garoto, que no passado havia sido um tribunal onde muitas pessoas eram mortas enforcadas ou por outros métodos cruéis, como punição por seus crimes. Neste local, ele tem muitas experiências sobrenaturais, como a de ver pessoas enforcadas nos corredores. O seu medo é motivo para risadas de seus colegas, já que muitos não sabem o que realmente acontecia nas dependências da escola. É possível perceber então, que Cole não se sente seguro em nenhum local, o que ajuda a reforçar a ideia de que a cidade inteira está pintada de vermelho pois está repleta de fantasmas.

Figura 37 – O prédio da escola de Cole



Fonte: O SEXTO (1999)

Cena 2 – Acontecimentos estranhos na cozinha



Descrição:

Lynn chama seu filho Cole para o café da manhã, enquanto fecha as portas dos armários, que parecem insistir em ficar abertas. A câmera acompanha a moça, como se alguém a estivesse observando o tempo todo. O garoto chega na mesa desanimado, enquanto ela percebe que sua gravata está suja. No breve momento em que vai até a área de serviço para tentar limpar a mancha da gravata, ela nota que os armários que acabara de fechar estão novamente abertos. Sentado na mesma posição de segundos atrás, Cole a observa com um ar assustado. Ela grita ao ver a cena, enquanto se questiona se o menino teria tempo para abrir todas as portas dos armários em apenas alguns segundos. Cole parece incomodado, e assume a culpa sobre o fato. No entanto, apenas tenta esconder mais uma das experiências

sobrenaturais que vivencia em sua casa. Mesmo assustada com o fato, Lynn tenta confortar o filho, sem imaginar o que realmente acontece com ele.

Diálogo:

Lynn: Cole! Cole! Seu cereal de chocolate está encharcando. Deixe me ver... Ah! Está manchada. (Grito) Está procurando alguma coisa, filho?

Cole: “Pop Tarts”?

Lynn: Estão aqui.

Cole: O que está pensando, mamãe?

Lynn: Muitas coisas.

Cole: Alguma coisa ruim de mim?

Lynn: Olhe pra minha cara. Não estava pensando nada ruim sobre você.

Análise:

O cenário da casa de Lynn e Cole é de uma casa simples. Os móveis da cozinha estão em um tom que varia entre o branco e o bege, como a de uma cozinha comum. A ideia é a de mostrar que os acontecimentos sobrenaturais acontecem na vida de uma família normal, em um ambiente claro e iluminado, e não em um ambiente sombrio e escuro. As experiências de Cole não têm horário específico para acontecer e ocorrem também com a presença da mãe.

Destaca-se o papel da câmera, que parece perseguir a mãe de Cole. Dessa forma, não vemos o que se passa na cozinha quando ela sai da cena, tornando maior o mistério que envolve o menino.

Nesta cena temos o vermelho ligado a acontecimentos sobrenaturais. Ele está presente em um sutil detalhe: a cor dos objetos de cena. São caixas de cereais e outros produtos que Lynn guarda nos armários, que ficam expostos a cada vez que a família é visitada por ocorrências estranhas. Pelo fato dos armários serem brancos, o contraste entre eles é maior, fazendo com que mais facilmente saltem aos olhos do espectador. Por se tratarem de alimentos, onde o emprego da cor vermelha é bastante comum, não se torna algo desconexo da realidade que a cor esteja tão presente dentro do armário.

Notamos que a insistência da mãe em fechar os armários, é uma tentativa de esconder o vermelho, cor da morte, da vida do filho. No entanto, eles teimam em aparecer abertos, como se ela não fosse capaz de proteger Cole de sua própria natureza.

Cena 3 – Uma visita inesperada



Descrição:

Ao levantar no meio da noite para ir ao banheiro, Cole nota uma presença estranha. A temperatura baixa do termômetro lhe alerta que há algo sobrenatural acontecendo, pois cada vez que há a presença de uma pessoa morta, o ambiente torna-se frio. Ao chamar pela mãe, Cole vê uma mulher desconhecida na cozinha, aparentemente muito zangada. Seu rosto está

machucado, enquanto os pulsos sangram, cortados. Ela começa a gritar com o menino, acreditando que ele é o marido que provocou sua morte.

Desesperado, Cole foge para seu quarto em busca de um lugar seguro, enquanto a mulher corre atrás dele. Ao adentrar sua barraca de tecido vermelho, construída por ele como uma espécie de forte, ele chora enquanto tenta afastar os fantasmas que lhe perseguem. Lá dentro estão imagens sacras, especialmente posicionadas como uma espécie de altar, onde o menino reza tentando afastar o mal.

Diálogo:

Cole: Mamãe?

Desconhecida: Não, o jantar não está pronto! O que você vai fazer? Não pode mais me machucar! Neddy, você é um péssimo marido! Neddy! Olhe o que me fez fazer!

Análise:

Mais uma vez, a morte visita Cole, desta vez na figura de uma mulher irritada. No frame 2, vemos os armários novamente abertos, com os objetos vermelhos a mostra. Dessa vez, não existe a figura da mãe para proteger Cole, o que o deixa em desespero. O sangue nos pulsos da mulher também é outra forma encontrada para demonstrar o vermelho significando a morte na sequência.

No entanto, a mesma cor que causa o desespero de Cole, é a que lhe protege. Isto pois, conforme Heller (2013, p. 57), o vermelho, mesma cor do fogo, “dissipa o frio e as forças da escuridão”. Ao construir sua barraca com um tecido vermelho, Cole busca se proteger dos fantasmas que o perseguem. Assim, o calor é necessário para fazê-lo sentir-se seguro.

Na cena o vermelho impera, principalmente pela junção do cenário com a iluminação, tornando-se praticamente monocromática, já que o reflexo da lanterna de Cole no tecido vermelho deixa toda a fotografia avermelhada, trazendo a sensação de aquecimento tanto para o garoto quanto para o espectador.

Em detalhe, está a imagem de Jesus Cristo que o menino pegou na igreja, no intuito de buscar proteção. Heller (2013) também indica que o vermelho protege do mau olhado dos demônios, o que pode explicar a tentativa de Cole ao tentar recorrer a cor para afastá-lo do desconhecido. Assim sendo, da mesma forma com que ele se sente ameaçado pelo vermelho, ele se protege com ela.

No decorrer do filme, podemos notar diversas situações em que a morte ronda o menino, trazendo a ele uma sensação de medo. Na figura 38, temos um exemplo dessa situação. No aniversário de um amigo, Cole vê um balão vermelho flutuar em direção a uma escada espiral. O carpete também vermelho torna o ambiente ainda mais assustador. Ao ouvir uma vez no topo da escada, ele acaba encontrando uma espécie de calabouço, onde uma pessoa morta o chama. Apesar de assustado, ele tenta encontrar o dono da voz, e acaba preso dentro do local por outros meninos que estão na festa.

Neste acontecimento, o vermelho é a cor que atrai sua atenção e é responsável por fazê-lo subir as escadas e encontrar mais uma pessoa morta. A narrativa é construída através de um objeto simples, um balão que atrai o menino. O cenário da escada em espiral é outra forma de trazer Cole para um ambiente onde sente-se preso e emaranhado, uma vez que a figura da escada traz uma ideia de confusão graças ao seu formato. É importante observar que a construção do cenário ajuda a criar ambientes que tragam ao espectador a mesma sensação que o personagem está sentindo.

Figura 38 – A escadaria



Fonte: O SEXTO (1999)

Cena 4 – Malcom descobre sua verdadeira condição



Descrição:

Malcom finalmente consegue cumprir sua missão de ajudar Cole. Ao lado do menino, ele descobre que as pessoas mortas que o perseguem na verdade não estão em busca de praticar o mal, apenas querem ajuda para conseguirem resolver os problemas que deixaram sem solução após suas mortes. O psicólogo volta para casa, decidido a dar a devida atenção

para sua esposa e resgatar sua relação em crise. Ao chegar, ele a observa dormir enquanto assiste a filmagem de seu casamento.

Ao ver que Anna derruba uma aliança, ele percebe que seu dedo está sem nenhum anel. Logo, percebe o que aconteceu o tempo todo: Malcom não sobreviveu ao atentado que sofreu pelo seu ex-paciente. Anna esteve assombrada por ele mesmo durante todo o tempo. Incrédulo, ele passeia pela casa e consegue observar o único prato de comida sobre a mesa de jantar. A maçaneta da porta não permite que ele a abra. E Anna está sempre com muito frio em sua presença.

Diálogo:

Anna: Sinto sua falta.

Malcom: Eu também sinto.

Anna: Por que, Malcom?

Malcom: Que? O que foi?

Anna: Por que você me deixou?

Malcom: Eu não a deixei.

Análise:

Nesta cena ocorre a grande revelação final do filme, onde percebemos que o psicólogo também é um dos fantasmas que Cole consegue ver. Neste ponto, é possível observar o uso do vermelho na cena a partir do momento em que a revelação é feita. Conseguimos enxergar os objetos com muito mais clareza no momento em que compreendemos o que realmente está acontecendo na casa.

O vermelho na cena está presente em objetos pontuais, ligados ao cenário onde Anna está inserida. Apesar da baixa iluminação construída apenas com abajures, os objetos seguem em destaque na decoração do ambiente, que é dominado por cores escuras.

Percebemos que os objetos vermelhos estão sempre circundando Anna, que está assombrada pelo próprio marido. Neste ponto, podemos compreender o porquê da moça aparecer frequentemente envolta em um cobertor vermelho. Além do frio que a presença do fantasma do marido provoca no ambiente, ela busca a proteção que a ausência do marido a tomou. Conforme podemos ver na Figura 39, isto acontecia muito antes da revelação da verdadeira condição do marido, já que sempre que ele a via dormindo, ela estava coberta com o mesmo tecido de cor vermelha, revelando a intenção da produção do filme em colocar o objeto fazendo sentido na cena e no filme, como um elemento de construção da história.

Figura 39 – Anna dorme com seu cobertor vermelho



Fonte: O SEXTO (1999)

Após a revelação, podemos perceber que não só Cole é assombrado por Malcom, mas também a esposa, mesmo que ela não seja capaz de vê-lo. Assim, perde-se todo o sentido que a história possuía, que fazia o espectador acreditar que Anna estava com intenções de trair o marido. Na figura 40, vemos um pouco da relação de Anna com outro homem. No cenário de sua loja, encontramos uma vasta quantidade de vermelho. Ele está nos armários, na poltrona, no piso e até mesmo no papel que embrulha o presente que ela dá ao rapaz. Além disso, o figurino da personagem também segue o esquema de cores quentes proposto com um vermelho mais escuro.

Figura 40 – Anna em sua loja



Fonte: O SEXTO (1999)

Se primeiramente observamos a presença do vermelho com o sentido do proibido e da paixão ligados a traição, ao saber da condição de Malcom, o relacionamos mais uma vez com a morte. Assim sendo, vemos que Anna está o tempo todo cercada pelo vermelho, pois o marido está frequentemente em sua volta tentando compreender porque seu casamento está dando errado, sem saber que ela não é mais capaz de vê-lo.

Na cena onde Malcom a encontra em um restaurante para comemorar seu aniversário de casamento, Anna age de modo muito indiferente, como se não o enxergasse. Novamente, percebemos o uso das cores quentes em toda a ambientação do restaurante. Em especial, observa-se o figurino da personagem todo na cor vermelha, mais uma vez o colocando no sentido de que está presente por conta da morte que permeia a cena, que neste caso é o próprio Malcom.

Figura 41 – O jantar de Malcom e Anna



Fonte: O SEXTO (1999)

Figura 42 – As pílulas vermelhas de Anna



Fonte: O SEXTO (1999)

Outros elementos de cena também não estão dispostos na cor vermelha por mero acaso. Todos eles são fruto de uma construção envolvendo objetos que repassam ao espectador essa união de sentidos. Na cena em que Anna toma banho e Malcom observa que ela está tomando antidepressivos, percebemos que não há mais nenhum resquício da cor na

cena. Os outros elementos do armário são de cores distintas. O único objeto intimamente ligado a Anna é o da cor vermelha.

Conclusão:

Em *O Sexto Sentido*, o vermelho aparece como um elemento de ligação entre dois mundos. Ele está presente sempre que existe a interação entre pessoas vivas e mortas. Assim, é como se fosse uma espécie de elemento extra dentro da história, uma vez que ele não existe apenas enquanto apelo estético ou de atração visual. O vermelho realmente age na narrativa, traçando sua rota dentro da história.

O vermelho é para Cole seu instrumento de proteção, uma vez que ele vive durante todo o tempo sofrendo pelo medo que tem das coisas que vê. Quando os fantasmas estão zangados, o ambiente fica frio, o que explica a predileção de Cole pela cor, já que ela significa uma fonte de calor e energia no meio de suas experiências sobrenaturais. Para o garoto, a cor vermelha também tem um apelo religioso, pois é parte de sua fé em objetos como as imagens de Jesus Cristo que mantém em sua barraca que, não por acaso, também é vermelha.

Para Anna, a esposa de Malcom, o universo circundante é vermelho. Ele está em seus figurinos, em seus objetos pessoais e na decoração da sua casa. Está até mesmo no cobertor em que dorme, também em busca de calor. Posteriormente, descobrimos que a causa da dominante presença do vermelho é o fato de que seu marido está morto e não sabe disto, por isso está ao seu lado durante boa parte do tempo, mesmo percebendo que ela o ignora.

Malcom não sabe, mas a sua presença traz o vermelho para a cena. Isto porque a presença dele no mundo é feita através de uma ligação causada pelo vermelho, já que ele não pertence mais ao mundo das pessoas vivas. É ele quem traz o vermelho para a vida de Anna e também de Cole, graças a sua condição.

Podemos compreender que neste caso o vermelho é utilizado enquanto recurso para representar a morte, mas também para explicar ao espectador algumas situações. Em uma cena, Malcom não consegue abrir a maçaneta vermelha de sua porta. Ao descobrir que está morto, imediatamente ele se recorda da cena e finalmente compreende porque não conseguiu abri-la. O fato da maçaneta ser vermelha nos faz recordar com muito mais facilidade de sua existência, ao contrário do que aconteceria se fosse uma maçaneta qualquer.

Por fim, é interessante observar a construção causada pelo uso do vermelho vai construindo um significado ao espectador a medida que a história vai passando. Assim, instintivamente somos atraídos pela cor e ficamos em estado de alerta de que alguma coisa

ruim pode acontecer a qualquer momento. Graças a ambientação do cenário rica em cores frias como o azul, o vermelho ganha um destaque muito maior aos olhos, o que o torna ainda mais poderoso na arte da significação.

5.3 MOULIN ROUGE: O VERMELHO DA SEDUÇÃO E DO AMOR

Dirigido por Baz Luhrmann, o musical *Moulin Rouge – Amor em Vermelho* é uma produção conjunta entre Estados Unidos e Austrália. Com duração de 127 minutos, o filme estreou mundialmente nos cinemas no ano de 2001. Seu elenco conta com atores como Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo e Jim Broadbent, além da participação especial da cantora Kylie Minogue.

Sinopse do filme:

Paris, 1899. Um jovem poeta decide se mudar para Paris em busca da tão sonhada liberdade. Longe do pai, que condenava sua crença no amor, Christian conhece o bairro Montmartre, conhecido como o paraíso dos boêmios artistas, prostitutas e bêbados viciados em uma bebida chamada Absinto.

Após um pequeno acidente em seu apartamento, ele conhece Toulouse e seu grupo de excêntricos artistas que planeja compor uma peça de teatro chamada “Espetacular Espetacular”. Inicialmente, ele seria apenas um dos atores da peça, mas após a desistência do diretor original, os artistas veem que Christian possui talento para escrever o espetáculo. O único problema seria convencer o Harold Zidler, dono da boate *Moulin Rouge*, um antro de sexo, drogas e cancan.

Eles decidem fingir que Christian é um famoso escritor inglês para tentar impressionar a estrela principal do *Moulin Rouge* com uma de suas poesias. Satine é a cortesã mais desejada da casa de espetáculos, conhecida como *Diamante Cintilante*.

Como Christian, há outro rapaz tentando conquistar Satine na mesma noite. O duque Fulano, é um homem rico que possui os instrumentos necessários para realizar o sonho da cortesã: torna-la uma atriz famosa. Na confusa noite do *Moulin Rouge*, a moça acaba confundindo Christian com o duque e passa a seduzi-lo.

Satine fica encantada com o talento do poeta, mas acaba descobrindo que ele não é o duque que ela imaginara. Quando o verdadeiro chega ao quarto, ela precisa esconder Christian, mas ambos são flagrados em uma situação constrangedora, após um breve desmaio da cortesã. Com ajuda de Zidler e dos artistas liderados por Toulouse, o duque acaba

acreditando que se trata de um ensaio para o show “Espetacular Espetacular”, e é convencido a investir financeiramente na peça. Ele propõe um contrato em que Satine seja exclusivamente sua ou a posse do Moulin Rouge fica em seu poder.

Com a desculpa de ensaiar para a peça, Christian e Satine passam a se encontrar amorosamente sem a desconfiança do duque. Ao saber do romance, Zidler teme a perda do Moulin Rouge e ordena que o romance acabe imediatamente. Satine tem mais um desmaio e, após a visita de um médico, Zidler descobre que ela tem pouco tempo de vida pois sofre de tuberculose.

Ao descobrir o final da peça de Christian, o duque fica insatisfeito pois a escolha da mocinha seria não seria o marajá rico e exige uma mudança. Decidida a fazê-lo manter o final, Satine leva o duque para um jantar, onde ele a presenteia com um imenso colar de diamantes. Ao ver Christian pela janela, a cortesã não consegue fingir interesse pelo duque, revelando seu amor pelo escritor. Furioso, o duque exige a Zidler que Satine seja sua ao final da peça de teatro, ou Christian seria morto.

Com planos de fugir com Christian, Satine enfrenta Zidler, que revela suas condições de saúde. Ele pede que ela finja não amar mais o escritor, para poder afastá-lo do Moulin Rouge. Mesmo contra seu desejo, ela resolve seguir as ordens de Zidler, e deixa Christian inconformado.

No grande dia do espetáculo, Christian procura Satine, decidido a pagar-lhe, como ela sempre recebeu dinheiro de outros homens. Um dos homens do duque persegue o casal com uma arma, decidido a acabar com a vida do escritor. Após uma confusão, os dois acabam entrando no palco do espetáculo em andamento, e a plateia acredita que aquilo é parte do show. Com um final feliz, Christian e Satine se beijam, enquanto o público aplaude e o duque fica furioso. Quando as cortinas se fecham, Satine cai nos braços de Christian e confessa que está morrendo. Após trocarem juras de amor, ela morre nos braços do escritor.

Tempos depois, o solitário e abalado Christian resolve escrever sobre sua triste história de amor no Moulin Rouge.

Cena 1 – A declaração de Christian



Descrição:

Satine acredita que Christian é o rico duque que ela planeja seduzir, em busca de ascensão em sua carreira de atriz. Para tanto, resolve recebe-lo em seu quarto. O rapaz planeja encantá-la com suas poesias para convence-la a ajudá-lo a realizar um espetáculo teatral no Moulin Rouge. Como Satine é a grande estrela, ela poderia ser a melhor aliada para o caso.

Após tentar seduzi-lo sem sucesso, ela fica hipnotizada com a música do rapaz, que traz romantismo a sua vida, em um mundo onde ninguém acredita no amor.

Diálogo:

Christian: (Música). *Espero que não se importe, espero que não se importe... Que eu expresse em palavras como a vida é maravilhosa agora que você está no mundo... Eu sentei no telhado, e sacudi a poeira... Bem, alguns desses versos deixaram-me bem irritado, mas o sol foi gentil enquanto eu escrevia essa canção... É para pessoas como você que continuo a fazê-lo... Então desculpe por esquecê-lo... Mas essas coisas que eu faço, como vê, eu esqueci, se são verdes ou azuis... A verdade é que eu quero dizer que você tem os mais doces olhos que eu já vi... E pode dizer a todos, que essa é sua canção (...)*¹¹

Análise:

A personagem Satine é a peça central do Moulin Rouge. A típica cortesã sedutora está sempre usando um vibrante batom vermelho e combinando figurinos que variam entre esta cor e o preto. Para Heller (2013), o vermelho é a cor típica das meretrizes. Não por acaso, ela está presente também nos cabelos ruivos da personagem, pois “se acredita que as ruivas são especialmente ardorosas” (HELLER, 2013, p. 70).

A construção do cenário de seu quarto também segue uma extensa repetição de objetos vermelhos. No frame 2, a vemos envolta em um cobertor da mesma cor, onde é possível enxergar a coloração em sua cama. Todo o restante do quarto, incluindo paredes e objetos remete a sedução que a personagem causa em todos os homens que frequentam o Moulin Rouge. De pele bastante branca, a atriz contrasta com todo o vermelho existente no quarto e em seu próprio figurino.

Figura 43 – O quarto de Satine



Fonte: MOULIN (2001)

¹¹ Trecho da música “Your Song”, do cantor Elton John, interpretada por Ewan McGregor.

Além do vermelho, predomina no quarto o dourado, tido por Heller (2013) como a cor da beleza, da ostentação e do luxo, valores que o Moulin Rouge e Satine buscam representar na cinzenta Paris do começo do século XX.

Ao ser transportada por Christian para fora do quarto, os dois entram em um mundo de fantasia, onde conseguem ver as cores da noite de uma maneira quase mágica (frame 8,9 e 10). Nesse momento, o filme ganha um caráter muito mais fantasioso. Ao retirar Satine de seu universo vermelho de sedução, Christian a apresenta ao azul da fantasia, onde “o azul é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes” (HELLER, 2013, p. 26). Em sua canção, Christian fala a Satine sobre o amor, que está muito distante de sua realidade como cortesã, onde impera o interesse por dinheiro e sexo em detrimento de qualquer sentimento.

Nos frames 9 e 10 vemos a atuação da direção de arte no sentido de promover o contraste entre o azul do céu e o guarda-chuva vermelho utilizado por Christian. Neste momento, está o emprego das cores psicologicamente contrárias para promover uma harmonia visual.

Cena 2 – Satine e Christian se observam de longe





Descrição:

Após conseguirem o tão esperado patrocínio para o espetáculo de teatro, os boêmios comemoram a chegada do novo século. Em seu quarto, Christian tenta escrever, mas não consegue parar de pensar em Satine e na forma com que a moça lhe encantou profundamente. Do outro lado da rua, em seu luxuoso quarto no Moulin Rouge, Satine também o observa.

Diálogo:

Christian: Enquanto a festa prosseguia, eu não conseguia escrever. Eu só pensava nela...
(Música) *Como a vida é maravilhosa agora que você está no mundo...*

Satine: (Música) *Eu acompanho a noite... Não suporto a luz... quando começarei a viver de novo? Um dia vou partir... Deixarei tudo para trás.. O que mais seu amor poderia fazer por mim? Quando o amor terminará para mim? Por que viver a vida de sonho em sonho e temer o dia em que o sonho terminar?*

Christian: (Música) *Como a vida é maravilhosa agora que você está no mundo...*

Análise:

Diferente da maioria das cenas do filme, neste momento não temos o emprego de uma grande explosão de cores. Com as luzes quase apagadas, Satine e Christian tem seu momento longe do calor frenético do Moulin Rouge, em uma cena que aparenta ser iluminada apenas pela luz azulada da noite.

Na imensidão da escuridão, Satine traja um vestido vermelho que ganha destaque com o papel que a luz incide sobre sua pele branca, iluminando-a mesmo em um cenário quase todo escuro. O ambiente onde ela está, mesmo com a penumbra, repassa a sensação de calor e proximidade, graças ao papel dos objetos vermelhos a sua volta. Christian está em seu quarto, iluminado por uma fraca luz amarela em conjunto com uma leve coloração azul. Quando esta incide em sua roupa branca, o faz parecer trajar um figurino também dessa cor.

A cena busca trazer o contraste entre os dois mundos que os personagens vivem. De um lado, o caloroso, sedutor e iluminado Moulin Rouge, a qual Christian consegue observar através da janela. De outro, está a solidão do poeta, que tem como companhia apenas sua máquina de escrever. O rapaz vive em um mundo muito diferente de Satine, pois ao contrário dela, acredita em coisas positivas na vida, como o poder do amor sobre todas as coisas. Este tipo de pensamento traz a sensação de um mundo de fantasia, representado pelo azul presente no universo de Christian e ausente no de Satine.

No frame 5, a vemos perfeitamente posicionada dentro de um coração, que é uma janela existente no cenário de seu quarto. Naquele ponto, a meretriz observa o azulado da noite em contraste com as luzes vermelhas do Moulin Rouge, como se estivesse refletindo sobre as escolhas de seu estilo de vida. Seu grande sonho sempre foi atingir o sucesso e a riqueza sendo uma famosa atriz, mas se optasse por viver com Christian, sua vida não seria como o planejado.

Nos dois últimos frames, os vemos em situações bem distintas. O escritor humilde e seu quarto, dominado pelas cores frias e distantes. A cortesã em meio ao luxo que o dourado representa ao lado do vermelho. A tamanha diferenciação entre as cores do cenário de cada personagem coloca em voga complexidade da relação dos dois, que vivem em mundos muito diferentes. As cores servem neste sentido, para pontuar essa diferença que não existe apenas no campo do ambiente onde os personagens vivem, mas em suas personalidades e expectativas de vida.

Cena 4 – A morte de Satine





Descrição:

Satine procura Christian para terminar sua relação com ele e pedir que fosse embora. Inconformado, o poeta invade o Moulin Rouge no dia do grande espetáculo “Espetacular, espetacular!”, onde a cortesã é a estrela principal.

Ele consegue encontrar Satine, mas logo eles percebem que estão na mira de um dos capagas do duque que planeja matar Christian, já que ele está ciente do romance do casal. Após uma grande confusão, o casal invade o palco do espetáculo, que acredita que tudo não passa de uma encenação que faz parte da peça. Com a ajuda de outros bailarinos do Moulin Rouge, os dois conseguem se livrar do duque e seu criado, e encerram o show como um belo final feliz.

Ao fechar das cortinas, Satine sente-se mal e cai nos braços de Christian. Fragilizada, ela confessa que está morrendo, e que nunca quis que ele fosse embora. O poeta desesperado a segura, enquanto vê a amada desfalecer em seus braços. Em volta, os bailarinos do espetáculo observam a triste cena.

Diálogo:

Christian: Satine! Qual o problema? O que foi? Diga-me, o que há com você? Diga-me.

Satine! Qual o problema? Oh meu Deus. Alguém vá buscar ajuda!

Zegler: Segure a cortina. Traga um médico!

Satine: Sinto muito, Christian! Eu estou morrendo.

Christian: Está tudo bem.

Satine: Eu sinto muito.

Christian: Não, você vai ficar boa! Eu sei que vai.

Satine: Estou com frio.

Christian: Abrace-me. Eu te amo.

Satine: Você tem que ir em frente, Christian.

Christian: Não posso sem você.

Satine: Você tem muito para dar. Conte nossa história, Christian. Prometa-me. Prometa-me.

Assim... eu estarei sempre com você.

Análise:

A cena possui a grande presença de tons de rosa e vermelho durante a finalização do espetáculo. A iluminação garante que estas cores reflitam na pele dos personagens, fazendo com que se tornem um grande elemento. Neste momento, vemos o vermelho ligado ao rosa, trazendo não só a ideia de sedução, mas também de um amor mais puro, como o que os personagens construíram ao longo do filme. Para Heller (2013), o rosa é a sensibilidade, a sentimentalidade. É quando Satine resolve finalmente se entregar ao seu amor, abandonando de vez a ideia de que o duque é a pessoa com quem deve ficar e seguir seus interesses financeiros.

Ao final da peça, caem pétalas de rosas vermelhas e brancas sobre o casal. Dentro das significações, estas são cores opostas. “A força contra a fraqueza, a atividade contra a passividade, o fogo contra o gelo” (HELLER, 2013, p. 215). Na composição de cores, a união de vermelho e branco é justamente o rosa, esta energia não frenética, que descreve o amor tranquilo que Satine poderia viver com Christian.

No frame 7, vemos uma significação que o vermelho ainda não havia ganhado durante o filme. O batom de Satine confunde-se com o sangue que sai de sua boca, denunciando sua morte inevitável. Nesta sequência, o vermelho passa a significar uma ruptura na felicidade do casal. A iluminação da cena coloca em evidência o sangue que sai da personagem, mas com bastante delicadeza para adicionar dramaticidade a sequência. Percebe-se que a intenção não foi a de colocar a morte como uma tragédia digna de um filme de terror, mas tornar suave a despedida do casal.

Satine se encontra caída em uma multidão de pétalas de rosas brancas e vermelhas, com uma significação bastante diferente da cena semelhante proposta em *Beleza Americana*. Neste ponto, elas significam a morte da personagem. Em outro momento, já era possível ver que a combinação de branco e vermelho prenunciava a tragédia. Na figura 44, é possível ver a sequência que mostra a personagem tossindo em um delicado lenço branco, tingindo-o com o vermelho de seu sangue.

Figura 44 – Detalhes do lenço de Satine



Fonte: MOULIN (2001)

Conclusão:

Em *Moulin Rouge*, encontramos a significação do vermelho em união com o apelo estético. No filme, ele serve principalmente para exprimir a riqueza do ambiente onde a história se passa: o cabaré *Moulin Rouge*. Neste local, onde o sexo e o dinheiro são as palavras-chave, o vermelho serve para destacar o luxo de suas instalações, os figurinos das dançarinas, os batons vermelhos de suas bocas e as luxuosas cortinas do teatro que se abrem a cada novo espetáculo.

O vermelho é a cor da vida em meio a cinzenta Paris retratada no filme. É como se a cor realmente ganhasse vida dentro da boate, já que fora dela as ruas e prédios seguem um tom monocromático que descreve a classe marginalizada que vivia nos arredores. Como descreve o narrador Christian, o bairro era reduto de bêbados, prostitutas e artistas, que eram considerados a escória da sociedade. Desta forma, o vermelho do *Moulin Rouge* representava uma fagulha de vida em meio ao caos, onde tudo era permitido e onde o dinheiro dos homens ricos era gasto com a satisfação da sua luxúria, não por acaso um pecado que remete a cor vermelha.

Satine, a cortesã mais famosa do *Moulin Rouge*, é retratada em um ambiente de muito glamour e luxo. Seu quarto é uma extensão da boate, onde a decoração segue a mesma paleta de cores. O dourado e o vermelho imperam no local, dando a impressão de que ela é realmente a mais valiosa das garotas do *Moulin Rouge*. Além de seu quarto, Satine leva o vermelho em seu próprio corpo. Seus cabelos são intensamente ruivos e contrastam com sua pele branca. O batom que a personagem mantém nos lábios também ajuda a construir sua personalidade de mulher fatal. Ela é uma mulher interessada nas coisas boas da vida e sonha em ser uma atriz famosa e rica. Na vida de Satine, o vermelho significa a sedução e a energia

proveniente de sua personalidade forte, em aliança ao dourado que traz a ideia do luxo e da riqueza que a personagem almeja.

Ao conhecer Christian, ela encontra outra conotação no vermelho: a paixão. A paixão que o escritor tem pela vida, e a fé que ele possui no amor verdadeiro a faz se encantar com uma nova possibilidade em sua vida. Apaixonados, eles trazem um outro significado para o vermelho na história e por fim, sendo este o mais importante para a história, que é o amor.

Neste ponto, encontramos também o vermelho que está presente na doença de Satine, que tosse sangue pois sofre de uma doença fatal. O vermelho da morte e do amor então fazem essa dualidade na vida dos personagens, pois o mesmo vermelho que os juntou acabou por separá-los.

Em *Moulin Rouge* o vermelho tem o papel de reforçar a atitude dos personagens, em especial a de Satine. Ele serve para expressar a intensidade de seu mundo e o quanto ela é importante para a boate como um todo. Ele também marca com muita eficiência a distância entre o mundo dela e de Christian, uma vez que vemos o poeta vivendo em um quarto praticamente sem cores, com pouca incidência de luz e vida. Neste caso, o vermelho representa uma barreira na relação dos dois, pois ele retrata a riqueza mesmo que simbólica da vida de Satine. Por fim, ele aparece no momento em que ocorre a separação definitiva dos dois. Assim, concluímos que o papel o vermelho em *Moulin Rouge* é o de ressaltar as dificuldades enfrentadas para a concretização de uma história de amor.

5.4 COMPARAÇÃO ENTRE OS FILMES

Após a análise, podemos compreender claramente que nestes exemplos existem três usos distintos do vermelho, comprovando que esta realmente é uma cor bastante versátil na construção de significados dentro de uma narrativa.

Em todos os casos, o vermelho aparece enquanto aliado na condução da história, uma vez que é possível perceber que a narrativa se apropria da cor enquanto recurso para a construção de um enredo mais rico de conotações que ajudam o espectador a compreender a história através de parâmetros que vão além dos tradicionais.

Em *Beleza Americana*, vemos o vermelho utilizado enquanto metáfora para uma crítica social abordando o mundo de aparências em que as pessoas se postam a viver em nome de uma aceitação na sociedade. Na narrativa, a cor se localiza principalmente na figura de um objeto em especial: as rosas. Apesar disto, está presente em outros elementos, agindo

principalmente na criação do contraste que ajuda a trazer a ideia de oposição entre sentimentos dentro das cenas.

Em contraponto, temos a quantidade de objetos aos quais o vermelho é associado em *O Sexto Sentido*, onde existe uma preocupação em colocar os elementos como fios condutores de sentido, criando uma antecipação a um espectador mais atento do que deve acontecer nas cenas. O vermelho é encontrado como uma espécie de alerta para os personagens e também para o espectador, já que o gênero do filme pede que haja uma construção de tensão ao longo da narrativa. Normalmente, a construção da tensão fica restrita a outros elementos como a trilha sonora, e no filme, ganha destaque dentro da parte visual.

Moulin Rouge traz o vermelho ligado ao ambiente em que os personagens estão inseridos e remonta um reflexo de suas personalidades. Neste ponto, é importante compreender que a beleza do quadro também é uma característica indispensável para o filme, que retrata uma história de amor clássica narrada dentro de uma casa de espetáculos. O vermelho está mais inserido na história no sentido de remeter ao apelo estético e emocional do que necessariamente construir uma significação específica, como no caso de *O Sexto Sentido*. É possível assistir ao filme sem perceber as construções feitas pelo vermelho sem grande prejuízo para o sentido da história, enquanto nos outros dois títulos, entender a significação do vermelho causa um outro olhar para dentro da narrativa.

É importante destacar que o vermelho se adequa perfeitamente aos gêneros onde está inserido. Em *Beleza Americana* temos uma história de drama e o observamos enquanto metáfora, crítica, elemento de construção do sentido. Já em *O Sexto Sentido*, um filme de suspense, a cor assume suas características mais óbvias, remetendo ao sangue e a morte e sendo responsável por causar a tensão no espectador, que geralmente busca esta experiência ao recorrer a este tipo de filme.

Enquanto no musical *Moulin Rouge* ele existe muito em termos de experiência visual, já que as cenas de uma obra do gênero musical permitem esta construção utilizando cenas mais longas, planos mais demorados, riqueza de cores e personagens mais caricatos. Este tipo de filme não tem um compromisso tão grande com a realidade e então o vermelho pode ser usado de forma mais livre e mais artística, sem uma preocupação com exageros causados pelo excesso da cor.

A quantidade de vermelho utilizada em *Moulin Rouge* causaria estranhamento dentro dos dois outros títulos, onde a cor é utilizada de forma mais pontual. Desta forma, é importante concluir que o uso do vermelho deve ser dosado, de modo a obedecer ao contexto

onde ele está inserido. Nestes títulos, conseguimos ver a diferença entre três diferentes contextos, que requerem três tipos de tratamentos para a cor.

É inegável o papel transformador do vermelho dentro da narrativa, no sentido de conferir uma identidade única a ela, auxiliar na construção das características psicológicas e sociais dos personagens, definir o tempo e o espaço, além de causar tensão e reflexão para as histórias onde é inserido.

Em todos os casos, a cor é entendida como uma espécie de gancho que ajuda a “costurar” toda a narrativa, tornando-a mais rica em detalhes e significações. Dessa forma, é possível perceber que existe uma trilha que é traçada dentro do filme, onde o vermelho perpassa as diferentes fases da narrativa. Ele está presente desde o momento de seu início, quando ocorre a apresentação dos personagens, passando pelos momentos do clímax e chegando até o final, onde sua presença é observada fortemente no desfecho. Percebemos isto claramente ao recordar a cena da morte de Lester e de Satine, assim como a revelação da real condição de Malcom. Em todos estes momentos, a cor agiu como um gancho que remetia a outras situações dentro do filme, para que fosse possível compreender com mais clareza os acontecimentos que levaram os personagens até o período que se encontravam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da cor requer um aprendizado muito importante: aprender a ler as estrelinhas. Ao longo deste trabalho, foi possível aprender a construir um olhar muito mais refinado para o mundo ao redor, de modo com que foi possível compreender que nada está colocado no mundo ao acaso e que tudo tem um sentido pré-estabelecido, principalmente dentro do cinema.

Importante observar o universo interdisciplinar onde a cor está inserida, perpassando pela física, a fisiologia, a arte, a psicologia, entre outros. Isto faz-nos pensar no cuidado que se deve tomar ao estudar determinado assunto, a afim de que não se privilegie uma área em detrimento da outra, uma vez que todo o conhecimento que existe sobre o tema faz parte de um compilado de ideias que vem das mais variadas áreas, todas igualmente importantes.

Através da análise, foi possível concluir que as cores exercem um poder dentro do nosso psicológico e nos influenciam da forma mais poderosa possível, pois nos fazem compreender muitas coisas sem que sequer percebamos. Apesar das particularidades de cada indivíduo, a cor age em nosso subconsciente de maneira muito parecida, o que expõe as nossas semelhanças como seres humanos. Deste modo, compreendemos que ainda partilhamos de muitas coisas, somos atraídos pelos mesmos estímulos e tiramos conclusões parecidas em relação ao mundo.

Isto é interessante no sentido de pensar que existem sim maneiras de conquistar o maior número de pessoas possíveis através de produtos que sejam criados pensando nas potencialidades de cada uma das cores empregadas, pensando em suas implicações fisiológicas e principalmente psicológicas.

A cor, apesar de ser um fenômeno imaterial, ganha um enorme sentido quando combinada a contextos específicos. Em nosso estudo, a relacionamos ao cinema e pudemos compreender que o grande diferencial que a invenção trouxe para a Sétima Arte não foi o fato de fazer com que os filmes se aproximassem da realidade, mas sim a possibilidade de tornar as histórias cada vez mais impressionantes para o indivíduo, conquistando seu subconsciente e fazendo com que se relacione intimamente com a história.

O vermelho serviu como base para o estudo destas possibilidades de emprego da cor, onde compreendemos que uma única tonalidade pode trazer uma gigantesca gama de significados ao local onde está inserida. Nos três filmes analisados, foram encontradas diferenças muito grandes entre seus enredos e os empregos de uma única cor. Apesar de

dividirem alguns significados em comum, o vermelho trouxe contribuições muito diferentes para cada uma das histórias, como já foi comentado no item 5.4, que realizou uma comparação entre os filmes.

É importante ressaltar que a construção do sentido ocorreu em combinação a outros elementos e o correto emprego das características e relações da cor, graças ao trabalho de profissionais como diretores de fotografia e de arte. Assim, o vermelho não possui significado por si só, mas através de seu uso resultante de estudos específicos sobre as potencialidades da cor.

Por fim, deixamos em sugestão que possam ser feitos outros trabalhos sobre o tema, explorando mais detalhadamente as significações de outras cores, de modo com que seja possível ampliar o conhecimento do tema para a área da Comunicação, em especial no campo do audiovisual e da Produção Editorial.

REFERÊNCIAS

- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Roteiro e Produção: Steven Zaillian e Steven Spielberg. Intérpretes: Liam Neeson, Bem Kingsley, Ralph Fiennes. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. 1 DVD (195 min). son., color, p&b.
- AUMONT, A **Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed. 2009.
- BARNWELL, Jane. **Fundamentos da produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- BELEZA Americana. Direção: Sam Mendes. Roteiro e Produção: Alan Ball e Bruce Cohen. Interpretres: Kevin Spacey, Anette Bening, Thora Birch et. al. Estados Unidos: DreamWorks SKG, 1999. 1 DVD (122 min), son., color.
- BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BONIFÁCIO, Wilson Junior. **Cinema e a evolução tecnológica**. 113 p. Dissertação (mestrado) – Departamento de Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.
- BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica: convergências entre design e cinema**. Tese (doutorado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CÁNEPA, Laura L. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A cor no cinema: signos da linguagem. **Cronos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, Natal, v.1, n. 2, p. 129-138, jul./dez., 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/10884/pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2017.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, Flávia C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- EBERT, Carlos. **Cor e cinematografia**. Associação Brasileira de Cinematografia, 1 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=114>> Acesso em 20 nov. 2017

EDWARD: Mãos de Tesoura. Direção: Tim Burton. Produção e Roteiro: Denise Di Novi e Caroline Thompson. Intérpretes: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest et. al. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990. 1 DVD (105 min). son., color.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Edgard Blücher, 2006.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac, 2007.

GANCHO, Cândida Villares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000. 150p.

HEDGECOE, John. **O novo manual da fotografia**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7 ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004.

MAD MAX: A estrada da fúria. Direção: George Miller. Roteiro e Produção: Brendan McCarthy e Christopher DeFaria. Intérpretes: Abbey Lee, Charlize Theron, Tom Hardy et. al. Estados Unidos/Austrália: Warner Bros. Pictures, 2015. 1 DVD (120 min). son., color.

MARTINS, André R. **A luz no cinema**. 209 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MOULIN Rouge. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: Baz Luhrmann e Caig Pearce. Intérpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo. Austrália/Estados Unidos: Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2001. 1 DVD (126 min). son., color.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 Anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Senac, 2001.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Roteiro: Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet. Intérpretes: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Lorella Cravotta et. al. França: Lumière (2001) 1 DVD (120 min). son.. color.

O GRANDE Hotel Budapeste. Direção: Wes Anderson. Roteiro e Produção: Wes Anderson e Scott Rudin. Intérpretes: Ralph Fiennes, Tony Revolori, F. Murray Abraham et. al. Reino Unido: Fox Home Entertainment, 2013. 1 DVD (99 min). son., color.

O REGRESSO. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro e Produção: Mark L. Smith e Arnon Milchan. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Tom Hardy, Domhall Gleeson et. al. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2015. 1 DVD (156 min). son., color.

O SEXTO Sentido. Direção: M. Night Shyamalan. Roteiro: M. Night Shyamalan. Intérpretes: Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette et. al., Estados Unidos: Hollywood Pictures, 1999. 1 DVD (107 min). son., color.

PEREIRA, Luis F. Sobre a direção de arte. In: **A direção de arte no cinema brasileiro**, Débora Butruce e Rodrigo Bouillet (orgs.), Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017.

PERUZZOLO, Adair. **Entender persuasão**. Curitiba: Ed. Honoris Causa, 2010.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. 1ed. São Paulo: Senac, 2008. 160p

PEDROSA, Taís. **Significado e significante da cor no processo informacional**: estudo aplicado na construção de interfaces digitais para a web. 174 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007.

RADULESCU, Roxy. **Magia Audiovisual: 4 maneiras pelas quais a paleta de cores pode transformar seu trabalho**. Shutterstock Blog, jul. 14, 2014. Disponível em: <<https://www.shutterstock.com/pt/blog/magia-audiovisual-4-maneiras-nas-quais-a-paleta-de-cores-pode-transformar-seu-trabalho>>. Acesso em 02 de nov. 2017

SILVEIRA, Luciana M. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011.

SILVEIRA, Denise T. CÓRDOVA, Fernanda P. A pesquisa científica. In: **Métodos de pesquisa**, GERHARDT, Tatiana. SILVEIRA, Denise (Orgs.). Coord. Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

UMA LINDA Mulher. Direção: Garry Marshall. Produção e Roteiro: Arnon Milchan e J.F. Lawton. Intérpretes: Julia Roberts, Richard Gere. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1990. 1 DVD (119 min). son., color.