

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA - DEPARTAMENTO DE DESIGN E EXPRESSÃO GRÁFICA
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN CENOGRÁFICO

AMANDA FINKLER SUM

A COR DO ESPAÇO CÊNICO ALÉM DA ESTÉTICA:
uma análise do uso da cor como elemento de linguagem no cinema

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Porto Alegre
2021

AMANDA FINKLER SUM

A COR DO ESPAÇO CÊNICO ALÉM DA ESTÉTICA:
uma análise do uso da cor como elemento de linguagem no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Design Cenográfico do Departamento de Design e Expressão Gráfica - DEG - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Costa Kulpa

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Finkler Sum, Amanda

A cor do espaço cênico além da estética: uma análise do uso da cor como elemento de linguagem no cinema / Amanda Finkler Sum. -- 2021.

34 f.

Orientadora: Cíntia Costa Kulpa.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Design Cenográfico, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cenografia. 2. Design Cenográfico. 3. Paleta de Cor. 4. Audiovisual. 5. Cinema. I. Costa Kulpa, Cíntia, orient. II. Título.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Especialista em Design Cenográfico. O trabalho obteve o **conceito B** e foi aprovado em sua forma final pelo Orientador e pelo Coordenador da Especialização em Design Cenográfico, Departamento de Design e Expressão Gráfica, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares
Coordenador EDC/DEG/UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cíntia Costa Kulpa (UFRGS), orientadora.

Profa. Dra. Sara Copetti Klohn (UFRGS)

Profa. Dra. Marion Divério Faria Pozzi (UFRGS)

Porto Alegre, março de 2021.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

A cor é por sua essência um elemento de transformação visual, diretamente ligado a estética de qualquer espaço cênico que se possa experimentar visualmente; seja colorido, monocromático, um acorde cromático ou até mesmo preto e branco. Mesmo não sendo um código específico do cinema, a cor está presente em qualquer produção fílmica e é considerada item fundamental no processo de edição e tratamento da imagem, dando assim corpo à estética do filme. Neste trabalho, porém, parte-se de um princípio que transborda esse uso: de que a cor tem condições de afetar a ideia e mensagem de um filme, diretamente associada ao sentido da arte do cinema, atuando assim como componente de linguagem da narrativa. Com o auxílio de uma análise de similares entre quatro filmes selecionados, cujas histórias são focadas em indivíduos e suas visões de mundo, e que apresentam destaque no uso da cor, foi possível observar a composição das paletas de cores e suas relações arbitrárias dentro de cada narrativa, realizando associações de construção de sentido com o uso da cor. Percebeu-se, por exemplo, que ao utilizar cores de base se obtém novos arranjos e sentidos ao imaginário na narrativa cinematográfica, possibilitando desconstruir o significado de uma cor no senso comum ou de estudos previamente estabelecidos. A cor pode ser, portanto, componente importante da linguagem cinematográfica, ampliando sua função além da estética.

PALAVRAS-CHAVE: cor; cinema; linguagem; imaginário.

ABSTRACT

The color is in its essence an element of visual transformation, directly connected to the aesthetics of every scenic space that it can be visually experienced; either colorful, monochrome, chromatic cord or black and white. Although it is not a specific cinema code, color is present in every film production and it is considered an essential point in the process of editing and treating images. In this paper, however, it is going to discuss that color may affect the idea and the message of a movie and it is directly associated with the meaning of the art of cinema. Color also works as a a component of the story's narrative. It was made an analysis of common points in four movies, whose plots are focused on individuals and their worldview. It was possible to observe the composition of color palettes and their arbitrary relations in the narratives, creating associations with the construction of meaning with the use of color. It was able to see that it is possible to deconstruct the meaning of color in the common sense when base colors are used. Color can be, therefore, an important component of movie language.

KEYWORDS: color; cinema; language; imaginary.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO, 8

2. CINEMA E COR, 9

2.1. A PSICOLOGIA DAS CORES, 12

3. LINGUAGEM E IMAGINÁRIO, 16

4. MÉTODO E DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA, 19

5. ANÁLISE DE SIMILARES, 20

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS, 32

REFERÊNCIAS, 33

1.INTRODUÇÃO

No desenvolvimento de um espaço cênico, muitos elementos devem ser pensados e incorporados. Howard diz que “os artistas visuais/cenógrafos são capazes de proporcionar a *écriture scénique* - a escrita do espaço cênico - e, às vezes, apresentam possibilidades alternativas ao escritor (...)” (2015, p.85). Ao refletir sobre a cor, a autora afirma que “a cor e a composição são o ponto crucial da arte do cenógrafo” (HOWARD, 2015, p.125). De fato, o trabalho de um cenógrafo - seja no cinema, teatro, evento, intervenção urbana, entre outros - permeia o universo das cores, de forma a construir uma imagem da cena proposta. Um filme de terror pode apresentar cenários escuros, em tons de cinza e preto; um drama pode ter tons mais frios e seus cenários serem minimalistas; uma comédia pode não exigir que a cor seja um foco, mas ela estará presente dando vida ao espaço cênico. Entretanto, nesses exemplos, nota-se a cor como um elemento estético da cena.

Existem construções de espaço cênico em que o uso da cor faz parte da narrativa que transcende as ideias esteticistas ou até mesmo os pré-conceitos visuais universais. A comédia romântica poderia apresentar um filtro de cor¹ verde, o drama pode trabalhar com amarelo, o suspense pode ter cores vívidas e saturadas. São possibilidades. Então, foi esse o caminho trilhado neste trabalho, com objetivo de compreender de que forma o uso da cor no espaço cênico pode se tornar parte da linguagem da narrativa, a fim de trazer significados ao imaginário do espectador além da estética.

A pesquisa parte do princípio do entendimento do uso da cor no cinema (construtor de sentido) e das relações do imaginário (produtor de sentido). Afinal, o cinema é uma mistura de elementos artísticos e de sistema textual, em que é possível interpretar com toda a complexidade de seus códigos próprios e outros códigos não específicos, mas próximos às linguagens diversas de um indivíduo ou cultura (METZ, 1980).

A partir desse olhar, e assumindo a premissa de que a cor pode ser compreendida de forma mais complexa, busca-se responder a nossa questão neste artigo, permeando estudos que evidenciam que a cor é capaz de “criar significados, sensações ou estados emocionais” (Revista Comunicación, nº 10, vol. 1, año 2012, p. 1310). Inserida na construção da narrativa, a capacidade está conectada e

¹ Filtros de cor são utilizados para alterar a imagem já gravada, mudando tonalidade, contraste, luz, nitidez e cor.

contextualizada dentro de valores e crenças socialmente desenvolvidos, e, assim, é capaz de transcender seu uso estético e puramente visual.

A fundamentação teórica será distribuída em dois itens, contextualizando: a) cinema e cor, a partir de leituras de Eisenstein (2002), Howard (2015), Heller (2013), Martin (1990) e Costa (2000); b) linguagem e imaginário, com as reflexões e teorias de Wunenburger (2007) e Martin (1990).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, serão analisadas quatro obras do cinema, com recorte temporário entre 1995 e 2019, que possuem algumas conexões quanto à temática geral, mas que se diferem como narrativa. Elas apresentam o uso de cores como componente de linguagem, percebido a partir de metodologia qualitativa de análise/estudo de similares.

Escolheu-se o cinema como objeto empírico por se tratar de uma arte complexa, detalhista e minuciosa. Características essas que resultam em uma gigantesca diversidade de produtos, de diversas temáticas e conteúdos, oferecendo obras fascinantes ao telespectador. Para Jean Cocteau, “um filme é uma escrita em imagens”; para Alexandre Arnoux, “o cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário próprio e sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramáticas”; já para Jean Epstein, é “a língua universal”; e Louis Delluc afirma que “um bom filme é um bom teorema” (apud MARTIN, 1990, p.22-23).

2. CINEMA E COR

A arte do cinema é própria, singular e repleta de conteúdos e particularidades, a ponto de fazer com que cada filme seja único. Por mais referências e inspirações que possua toda obra fílmica apresenta seu valor e essência que colocam em evidência uma história, um enredo, uma narrativa. O cinema tem força de construir sentido, dos mais diversos, a partir da relação humana com a obra, o que o torna uma arte com poder “figurativo e evocador”, apresentando simultaneamente o visível e o invisível e permitindo desabrochar diversos efeitos no imaginário: “fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro (...)” (MARTIN, 1990, p.26). Um espetáculo visual e textual para quem o assiste.

Parte deste espetáculo se encontra no desenvolvimento de cenários que ecoem a história contada, que sejam berço da produção de sentido e que elucidem as mais diversas qualidades da história ao espectador. Em qualquer produção

fílmica, encontrar-se-á ao menos um espaço cênico, local onde a narrativa se passa - por exemplo, a casa do personagem, a rua, uma floresta, um deserto.

Ambientar o local da história é peça fundamental para a compreensão de qualquer texto, e exige a leitura do espaço e o planejamento de como ele poderá contribuir para contar tal história. Como cita Howard, “o espaço é parte do vocabulário cenográfico. Falamos de traduzi-lo e adaptá-lo; de criar um espaço sugestivo e uni-lo ao tempo dramático” (2015, p.27). Logo, não há narrativa sem espaço cênico, e não haverá espaço cênico apropriado que não seja detalhadamente pensado em sua composição e elementos - cores, imagens, palavras, texturas, mobiliário, objeto cênico - que são transformados em “vida e ação, envolvendo-se diretamente com o público” (HOWARD, 2015, p.35).

A concepção do espaço cênico necessita da projeção do que “se quer dizer” com o ambiente posto, podendo, de forma visual, apresentar informações pertinentes sobre a narrativa ou o personagem, situando o contexto da história, uma época, uma região, um período temporal, e até mesmo deixando lacunas a serem preenchidas pelo espectador. Entende-se, como Howard traz, que “o espectador vê através dos olhos do artista o que foi incluído para contar a história, e pode imaginar o que está implícito” (2015, p.125). A essa visão, complementa-se a fala de Martin que afirma que “no cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas” (1990, p.67). Para ele, “natural ou artificial, o cenário desempenha quase sempre um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação” (MARTIN, 1990, p. 71).

Sob essa ótica, um importante componente do espaço cênico é a cor. Elemento ligado diretamente à visualidade do filme, capaz de representar um universo de mensagens, dar tom e ritmo, traduzir uma época, um sentimento, destacar personagens, construir identidades, etc. Nesse caso, compreende-se que a cor tem efeito relevante no espaço cênico e fará parte da percepção do espectador sobre a narrativa, dando corpo e sentido ao que está sendo dito pela obra.

Durante quatro décadas, porém, o cinema aconteceu sem cor. As obras, sejam longas ou curtas, eram produzidas com a tecnologia da época, que só permitia filmes em escala do preto e do branco. Conforme Costa, uma das mais prováveis teorias sobre o surgimento da cor no cinema foi de que ela teria sido uma “tendência realista” (2000, p.130) na representação do cinema. Ou seja, a cor surgiu com um desejo de deixar os filmes mais realistas possíveis, fato que gerou

controvérsias e muito conservadorismo a respeito, pois a capacidade técnica da época não permitia que as cores nos filmes fossem absolutamente iguais às da realidade do mundo. Em um primeiro momento, a cor surgiu em processos bicrômicos e depois tricrômicos (MARTIN, 1990, p. 75), o que dificultou a sua aceitação. Essa limitação fez com que cineastas, críticos e até espectadores vissem a cor como um problema no cinema. Levou um tempo para que os profissionais percebessem o potencial da cor. Com isso, libertaram-se da ideia limitada ao realismo e puderam explorar de forma mais criativa, disruptiva e inusitada o uso da cor no cinema, concluindo que assim conseguiriam obter uma “linguagem narracional diferente” (COSTA, 2000, p.133-134) e agregando a ela um valor simbólico, de “implicações psicológicas e dramáticas” em suas diversas tonalidades (MARTIN, 1990, p.75).

A partir dessa mudança de pensamento, a cor passou a ser utilizada de forma ampla e concedeu infinitas possibilidades ao cinema. O objetivo dos cineastas passou a ser considerado o resultado final da produção cinematográfica e seus sentidos. Atualmente, encontram-se diversos filmes que utilizam a cor não somente como função estética, mas principalmente como parte da linguagem. De acordo com Farina, Perez e Bastos (2006) a cor tem condições de impressionar a visão, expressar uma emoção e construir uma linguagem própria, capaz de comunicar uma ideia.

Atualmente, há diversas obras fílmicas que apresentam, em seu cenário, a cor como elemento constituinte potente para valorizar a narrativa e construir uma condução na percepção do espectador. “W. Johnson explica: a cor ajuda a elevar o que poderia ter sido apenas um divertido melodrama a um persistente estudo sobre obsessão e ilusão” (JOHNSON apud COSTA, 2000, p.135). Em todas essas produções, observa-se que a cor é deliberadamente planejada, usada de forma expressiva para atingir um dado efeito dramático, constituindo um elemento significativo para a narrativa (COSTA, 2000).

As possibilidades de uso da cor permitem que o cinema amplie a capacidade de contar qualquer história por meio de uma narrativa totalmente diferente. Costa afirma em suas reflexões que “a cor (...) deve ser considerada um elemento significativo para o cinema. Efeitos simbólicos diversos podem ser introduzidos nos filmes através de usos diferentes da cor” (COSTA, 2000, p.136).

A cor, dentro de determinado contexto, pode trazer desconforto ou harmonia para o que o olho vê. “Não existe cor destituída de significado” (HELLER, 2013, p.18), e isso garante que, em cada contexto, a cor ou o acorde cromático tenham função simbólica² à imagem: ao que se vê, interpreta-se e dá sentido. Toda cor possui importância e potencial para dizer muito mais do que o óbvio, para representar além da estética.

2.1. A PSICOLOGIA DAS CORES

Na Teoria das Cores (HELLER, 2013), há regras básicas sobre seus efeitos: a) a mesma cor tem um efeito completamente diferente quando está combinada com outras cores; b) quando uma cor se combina com preto, seu significado positivo se transforma em seu contrário. Por mais que se tenha a impressão de que os significados e sentidos produzidos pelas cores em nosso imaginário sejam inatos, certamente “não são congênitos, do mesmo modo como a linguagem também não o é” (HELLER, 2013, p.54). Esta construção é complexa e ramificada, e se percebe isso quando se compreende a pesquisa sobre Psicologia das Cores de Heller, que aborda diversos sentidos a cada uma das 13 cores psicológicas apresentadas em seu estudo. Nenhuma cor é absoluta a ponto de possuir somente um significado.

Começando pelo azul (HELLER, 2013, p.21 a 48), preferida entre todas, é a cor da simpatia e da harmonia, ao mesmo tempo em que pode apresentar efeito distante, infinito ou melancólico. Distância essa que se refere mais a ideia de dimensões ilimitadas, de sua grandeza como cor. Também associada à cor do divino - o azul é o céu, onde residem os “deuses”, e a combinação de azul e branco simboliza valores supremos no mundo todo. É o acorde cromático, da verdade, do bem e do judicioso. Azul é a cor das virtudes intelectuais e masculinas, referenciando a sobreposição da razão à paixão. O azul celeste, porém, é o azul do feminino, pois se conecta à água, elemento fundamentalmente feminino. Sua cor complementar é o laranja - resultante da combinação entre o amarelo e o vermelho.

Vermelho (HELLER, 2013, p.51 - 81) é a primeira cor que o homem batizou, sendo a mais antiga denominação cromática do mundo. Em muitas línguas, a palavra “colorido” é a mesma que para a cor vermelha. O simbolismo do vermelho é

²Função simbólica inclui signos verbais e não verbais contemplando também, nesse espectro, a origem do pensamento. Piaget (1971, p.85-86) sustenta que as representações fazem parte da função simbólica e que “a função simbólica consiste numa diferenciação dos significantes (signos e símbolos) e dos significados (objetos ou acontecimentos, uns e outros esquemáticos ou conceitualizados)”. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454262003.pdf>

forte e está marcado por duas vivências elementares: o fogo e o sangue - elementos que possuem significado existencial. Consequentemente, o vermelho possui ação simbólica sobre a ideia de 'vida' e é cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida - alegria de viver, força. Força essa que pode se relacionar em parte com a ideia da agressividade, da guerra. Quando combinada com o preto, conota perigo e/ou proibido. Sua força também aparece na relação do amor e do ódio, pois o vermelho é a cor de todas as paixões. Entretanto, o vermelho pode ser a cor da correção, do controle da justiça - preços em vermelho, correção de provas, o cartão vermelho no futebol. Além disso, é ativa, provocativa. É a cor do dinamismo.

Já o amarelo (HELLER, 2013, p. 83 a 101) é a cor mais contraditória que existe: de um lado, a cor do otimismo, e, do outro, a cor da irritação, da inveja e ciúme. O amarelo vivo pertence à vivência, simbolismo do sol, da luz e do ouro - cor positiva, do otimismo. O amarelo pálido esverdeado é o 'amarelo ruim', fétido, que se conecta com coisas negativas. Amarelo também é a cor da maturidade - depois de verde, o fruto amarela - e do amor sensual, da floração - cor comum encontrada nas flores. O amarelo envelhecido é a marca da idade e da decadência, ou seja, traz um sentido negativo. É a cor mais instável, pois depende das cores combinadas a ela. O amarelo puro, quando combinado com o preto, torna-se impuro. Para tornar a cor mais alegre, é preciso combinar com laranja e vermelho, formando a tríade da alegria de viver. Quando o amarelo não pode brilhar, quando entra em contato com superfícies não puras, automaticamente produz efeito desagradável. A cor da honra e da glória passa a ser a cor da indignidade, da abominação e do constrangimento. Sua cor complementar é o violeta (azul + vermelho).

Então, o verde (HELLER, 2013, p.103-123), por não ser uma cor pigmento pura, é uma cor secundária no espectro cromático de Goethe, mas considerada cor primária no sentido psicológico. O verde é a cor da fertilidade, do sagrado, da natureza. É consciência ambiental, amor à natureza, ao mesmo tempo que recusa a uma sociedade dominada pela tecnologia. Logicamente, verde simboliza vida e saúde. Diferentemente da vida do vermelho, que se refere ao sangue, o verde é símbolo da vida em seu mais amplo sentido - a tudo que cresce. Essa cor se conecta com a imaturidade, o que é jovem, com o amor precoce, que cresce. É a cor da esperança e da confiança. Uma cor intermediária: nem próxima (vermelho), nem distante (azul); de temperatura agradável: nem quente (vermelho), nem fria (azul).

Por isso, é a cor da tranquilidade. A combinação de verde, vermelho e amarelo ouro é a tríade da felicidade - saúde, amor e dinheiro.

Seguindo a linha de cor intermediária, é necessário analisar o rosa (HELLER, 2013, p. 211-222). É considerado o meio-termo entre os extremos (vermelho - branco): poder brando e energia não frenética. Além disso, o rosa representa a vida em sua juventude. O rosa é doce, delicado, mas também pode ser chocante. É a cor dos sentimentos positivos, do charme e da gentileza, simboliza a força dos fracos, a amabilidade. Representa o carinho erótico e a nudez (cor de pele, cor de rosa). Também é a cor do sentimentalismo e dos milagres: sonhar é rosa. Por isso, rosa é o tom irrealista em todas as suas formas e matizes.

A cor violeta (HELLER, 2013, p. 191-210), por sua vez, é lembrada como cor dos sentimentos ambivalentes: masculino e feminino; sensualidade e espiritualidade. Na antiguidade, violeta púrpura era sinal da alta realeza, denotava poder e privilégio. Esse signo é visto na Igreja Católica, em que os ministros vestem a cor, remetendo ao poder, mas também à fé e à devoção. O violeta, para a Igreja, é tido como uma cor humilde, de penitência e sobriedade. Contudo, a cor violeta é considerada uma das mais extravagantes, dos pecados e da vaidade. Sua relação com a magia é forte, pois mistura opostos: sensualidade e espiritualidade; amor e abstinência; intelecto e sentimento.

O laranja (HELLER, 2013, p.179-190), vibrante, é cor da recreação, do budismo, mas é exótica e penetrante. Por ser recreativa, é uma cor que não se leva a sério, não sendo comumente utilizada em artigos de luxo ou de prestígio. O laranja conecta-se com o deleite, o prazer, o aromático, o lazer. Uma cor que combina as contradições do vermelho e do amarelo, mas que fortalece seus pontos em comum. Laranja, então, é a cor da transformação - por isso sua relação com o budismo. Porém, também é uma cor usada para sinalizar perigo, como as setas intermitentes de carros. Por ter alto contraste com o azul (sua cor complementar), é uma cor muito usada para segurança no mar: botes salva-vidas, boias e jalecos para naufrágio.

A cor dourada (HELLER, 2013, p. 225-236) está ligada diretamente ao ouro - objeto, material. Logo, seu principal sentido simbólico é o dinheiro, a sorte, o luxo. O dourado é a cor da ostentação, do orgulho, do mérito, da vaidade e da beleza. Ainda assim, é uma das cores menos favoritas das pessoas. Uma cor que se conecta ao deslumbramento e que pertence ao sol.

Em contraponto, há a cor prata (HELLER, 2013, p. 241-251), considerada a cor da velocidade, da lua, do moderno, da idade avançada (mas bela), da elegância e do vil metal. Na disputa com o ouro, ela fica sempre em segundo lugar, sendo mais barata, mais leve, menos pura e mais popular. Enquanto o ouro é ativo, a cor prata é passiva. O acorde azul-branco-prata representa a passividade. Conseqüentemente, é uma cor fria e distante, marcada pelo silêncio. Ela traz à tona a mente cristalina.

Apenas 1% das pessoas escolhem o marrom (HELLER, 2013, p.253-266) como sua cor preferida, porque o marrom quase não apresenta sentidos positivos. É uma cor que resulta da mistura de diversas cores (vermelho e verde = marrom / violeta e amarelo = marrom; qualquer cor com preto = marrom). Assim, marrom é uma cor suja - excrementos - e conseqüentemente se conecta ao intragável, antipático, feio. O marrom também é a cor da preguiça e da burrice. O cinza sinaliza a idiotice, o rosa, a ingenuidade, o preto, a ignorância e o marrom, a burrice. Contudo, na arquitetura e no design de interiores, é uma cor bastante utilizada por ser considerada uma cor aconchegante, com valoração positiva.

Cinza (HELLER, 2013, p.267-290) é vista como cor do tédio, do antiquado e da crueldade (que nem o preto). Indecisa, vaga, é considerada uma cor sem caráter. A cor cinza é quase nada preferida pelas pessoas, especialmente os mais idosos. É uma cor sem força: o branco é nobre, e o preto é poderoso, mas o cinza é enfraquecido. É uma cor conformista, facilmente manipulada. Dependendo da situação, um tom de cinza pode ter diferentes efeitos, seja claro ou escuro. Também é a cor da grosseria, do inferior, da falta de imaginação, do prático, do conservador (novamente seguindo o preto) e do modesto. Não existe cinza luminoso, logo essa cor remete à solidão, ao entediante, ao hostil, à insensibilidade e à indiferença. Mas é a cor da reflexão, juntamente com o azul, formando uma combinação que se conecta à teoria e à ciência.

A cor preta é a ausência de todas as cores (HELLER, 2013, p.125-151). É a cor do poder, da violência, da morte, da negação, do azar, do conservadorismo, da brutalidade, do poder e do luto. Como cor da negação, transforma qualquer cor em seu oposto negativo (preto com amarelo: egoísmo, culpa / preto com vermelho: ódio). A reversão de todos os valores, essa é a ação mais forte do preto. O preto é o fim, tudo termina em preto: a carne decomposta, as plantas podres, os dentes

cariados. O preto possui aspecto positivo quando usado na estética minimalista. No design e na moda, conota a elegância e a sofisticação.

Por fim, o branco, soma de todas as cores, (HELLER, 2013, p.153 a 163), é cor feminina da inocência, cor do bem, da leveza, da clareza e da exatidão (componentes mais fortes da verdade) e dos espíritos (conexão com o divino). Branco é luz e é o início - oposto do preto. É a cor da inocência e do sacrifício, a mais perfeita entre todas as cores. Não há significado negativo para o branco, na cultura ocidental, o que o torna perfeito. Entretanto, a perfeição traz distanciamento, pois é difícil de se atingir. A tríade ideal é composta por branco>azul>dourado. Branco é nobre e ao mesmo tempo é fraco. Sua cor contrária é o marrom, pois nada pode ser puro (branco) e sujo (marrom) simultaneamente.

A relação tríade de cor, espaço cênico e cinema é relevante, porque a escolha da cor pode ser assumida como elemento de linguagem que irá trazer um significado para a narrativa cinematográfica, aproximando-se do imaginário do espectador.

É importante destacar que a compreensão da cor numa obra fílmica depende de relações arbitrárias, e não absolutas, ela será resultado de associações culturais, percepções individuais, e relações possíveis no contexto inserido. Não há como se definir um “catálogo fixo de símbolos de cor” para a construção de sentido na narrativa, mas, sim, projetá-la de forma simbólica, em que “a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural da apresentação da imagem colorida da obra, consciente com o processo de moldar o movimento vivo (...)” (EISENSTEIN, 2002, p.99-100). Essa característica complexa da cor resultará em um impacto na construção da linguagem da narrativa, assunto que será abordado a seguir.

3. LINGUAGEM E IMAGINÁRIO

Para avançar na compreensão do cinema como objeto de estudo, é necessário admitir que sua essência possui caráter humano e psicológico. É uma arte baseada no real, mas que o transcende, capaz de criar fantasias, emoções e conexões. A admiração que se tem pelo cinema é guiada pela própria identificação que o ser humano sente ao assistir a uma produção fílmica, não somente caracterizada pelos personagens muitas vezes verossímeis, mas também pela

imagem do cinema, ao que se vê e se traduz então como sentimento ou ao que se acolhe no imaginário.

Os filmes inicialmente eram cenas gravadas de situações reais e cotidianas. “A saída dos operários da fábrica” ou “A chegada de um trem na estação” são algumas breves apresentações fílmicas produzidas pelos Irmãos Lumière em 1895 e veiculadas nas primeiras versões de cinema da humanidade. O cinema avançou para roteiros e histórias ficcionais, mas muito semelhantes ao real, como filmes que representavam um acontecimento histórico recente. Após alguns anos, com nomes marcantes como Griffith³ e Eisenstein⁴, é que o cinema começou a apresentar cenas mais expressivas, simbólicas, sendo cada vez mais elaboradas e definidas pela qualidade da sua montagem (MARTIN, 1990, p.22).

Naquela época, era a execução da montagem que diferenciava uma narrativa da outra, visto que os filmes eram mudos e em preto e branco. A linguagem, assim, dependia muito da composição das cenas, que faziam o papel de trazer significado à história, como se vê em filmes de Eisenstein, Chaplin, entre outros. Porém, já era inerente ao cinema a sua formação em um “sistema de signos destinados à comunicação” (MARTIN, 1990, p.23).

Em sua composição atual, com os avanços tecnológicos e aprendizados, a obra fílmica exige um arranjo maior de elementos - ângulos, planos, enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, figurino, cenário, cor, ritmo, som - para fazer jus ao que se precisa contar, ao que se deseja ênfase ou ao que se deseja ambiguidade, ao que está nítido e ao que ficará em segundo plano. É uma dialética entre o real e o imaginário, pois as lacunas preenchidas pelo espectador - conduzidas ou não pelo diretor - dão sentido ao que está sendo visto e que é fundamental para a expressão cinematográfica. Essa relação “vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem” (MARTIN, 1990, p.25).

Um filme é uma montagem de imagens traduzidas em formato de cena, que tende a apresentar uma mensagem de valor ao espectador. Ele é uma linguagem que exprime ideias a serem interpretadas por quem o assiste, de forma nem sempre simplória e objetiva, visto que essa imagem artística do cinema é construída em

³ David Llewelyn Wark Griffith (1875 - 1948). Diretor de cinema estadunidense, inovador e disruptivo. É considerado por muitos o criador da linguagem cinematográfica.

⁴ Sergei Eisenstein (1898 - 1948). Cineasta soviético, responsável pela consolidação do cinema como expressão artística.

“função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIN, 1990, p.31).

Essa relação, entre imagem e percepção subjetiva, acontece por meio da validação de uma condição inerente ao ser humano, capaz de construir seus próprios pensamentos a respeito do que ele vê: o imaginário. É complexo estabelecer o conceito de imaginário, uma vez que sua origem é um tanto difusa e utilizada em muitos meios e estudos. Porém, pode-se considerar a concepção de Wunenburger que apresenta o imaginário como um “conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais e linguísticas, formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica” (WUNENBURGER, 2007, p. 11). Para ele, as imagens visuais podem ser traduzidas em atributos visuais ou materiais linguísticos.

Compreende-se, assim, que o imaginário não é somente sobre o fantasioso ou irreal, mas sim tudo aquilo que cria ou se concede sentido por meio de nossas próprias bases de formação cultural, psicológica, instrutiva. A capacidade de compreensão humana sobre uma obra fílmica passa pelas conexões que o imaginário provoca ou ativa, sendo capaz de definir diversos conteúdos simbólicos:

“(…) fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não verificável, mito, romance, ficção, concepções pré-científicas, ficção científica, crenças religiosas, produções artísticas, política, estereótipos e os preconceitos sociais - seja de um homem ou de uma cultura” (WUNENBURGER, 2007, p.7).

Desta forma, o imaginário permite avançar na leitura da imagem do cinema, a fim de possibilitar os arranjos simbólicos e psicológicos necessários para que seja possível traduzir a obra, além do que os olhos humanos enxergam. Como elucida Martin, a imagem “reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afecta os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica e moral” (MARTIN, 1990, p.35). Desse modo, o indivíduo é capaz de assimilar a obra do cinema e conseqüentemente a aprecia e lhe concede significado, fazendo com que cada filme seja um pouco do que ele é enquanto origem e um pouco do que o espectador entende que ele seja. Existe, então, uma relação orgânica de construção dessa linguagem sob o viés do imaginário, tornando possível existir ambiguidade e controvérsia nessa interpretação, visto que cada filme permite “tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores” (MARTIN, 1990, p. 34).

Com base nos levantamentos expostos a respeito do uso da cor no espaço cênico dentro do universo cinematográfico (sua história, relevância e sentido), bem como das relações estabelecidas entre linguagem e imaginário, torna-se possível analisar os filmes escolhidos para este estudo.

Para o desenvolvimento deste trabalho, escolheu-se o uso da análise de similares, tendo como premissa a potencialidade expressiva da cor unida à força do imaginário humano para a interpretação de uma narrativa cinematográfica, fazendo com que a cor seja utilizada em diversos filmes como um poderoso componente de linguagem, muito além da estética.

4. MÉTODO E DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Esta pesquisa busca realizar uma análise/estudo de similares⁵ aqui representados pelas produções fílmicas selecionadas. Realizou-se um recorte de cenas dos quatro filmes, considerando dois critérios-chave: os espaços cênicos em comum e os aspectos importantes na narrativa de cada um dos filmes. A análise foi realizada de forma comparativa de dois em dois filmes, organizadas dentro de um quadro, conforme suas similaridades. As cenas escolhidas são análogas, apresentando semelhanças e diferenças no uso da cor.

Destaca-se que, em cada quadro, as cenas serão apresentadas em ordem cronológica e com indicação de espaço cênico, a fim de contribuir para a compreensão do leitor. As paletas de cores acompanham cada uma das suas respectivas cenas e foram originadas com base no site *Palette Generator*⁶, considerando as cores de maior destaque em cada um dos recortes.

Resguarda-se que esta pesquisa possui caráter qualitativo e exploratório, partindo da visão analítica do observador - que possui subjetividade como a de qualquer ser humano - e que se baseia na avaliação de hipóteses e possibilidades pertinentes às obras, a partir das leituras previamente realizadas e do seu entendimento perante o mundo. Gil fala a respeito dessa questão ao mencionar que “a objetividade, entretanto, não é facilmente obtida por causa da sua sutileza e implicações complexas. Pois todo conhecimento do mundo é afetado pelas predisposições dos observadores” (2008, p. 29).

⁵Método utilizado na área do design a fim de verificar características e/ou qualidades em comum ou divergentes a partir de produtos ou materiais distintos. Metodologia esta defendida por diversos autores como Munari (2008).

⁶<https://palettegenerator.com>

Foram selecionados quatro filmes para compor a análise, baseados nos seguintes critérios: a) recorte temporal situado entre 1995 e 2019; b) histórias diversas, em locais e culturas distintas; c) cor como recurso de destaque na narrativa; d) obras de relevância no cinema, tendo sido premiadas ou conquistado grande popularidade.

O primeiro filme escolhido para esta pesquisa é “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain”, uma comédia romântica francesa, de 2001, que se passa em um bairro suburbano de Paris. Este filme é prestigiado no mundo do cinema, tendo vencido Prêmio BAFTA de Melhor Roteiro Original e Melhor Desenho de Produção, Prêmio da Audiência no Festival Internacional de Edimburgo, e Prêmio do Público no Festival de Cinema de Toronto. O segundo filme é “A Forma da Água”, um romance fantasia, produzido pelos Estados Unidos, de 2017, cuja história se passa em Baltimore, EUA, durante a Guerra Fria (1962), tendo sido premiado com quatro estatuetas do Oscar em 2018: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Direção de Arte. O terceiro filme escolhido é “As Aventuras de Pi”, uma aventura com toque de fantasia, lançado nos Estados Unidos, em 2012, que conta a história de um jovem indiano que faz a travessia da Índia para o Canadá durante uma crise econômica em seu país de origem. É um dos filmes mais premiados da história contemporânea, tendo vencido Oscar 2013 de Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Melhores Efeitos Visuais e Melhor Trilha Sonora; AFI Awards de Melhor Filme do Ano; entre outros. Por fim, “Gosto de Cereja” é um filme do gênero drama, Iraniano, de 1997, cuja história se passa na cidade de Teerã, com dificuldades econômicas e diversos conflitos. Apesar de ser pouco conhecido no Ocidente, é um filme consagrado no Oriente Médio e venceu o Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1997.

Os quatro filmes trazem algo em comum: a história de uma personagem principal e a forma como cada uma dessas personagens vê o mundo. Essas obras fílmicas trabalham o aspecto do ser humano como indivíduo, fator importante para analisá-las.

5. ANÁLISE DE SIMILARES

“O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” e “A Forma da Água” são filmes que apresentam um plano de fundo romântico, além de outras semelhanças: ambas personagens possuem uma vida solitária, têm um vizinho (homem e mais velho) que

acaba sendo o amigo leal que ajudará cada uma delas quando necessário, e possuem rotinas bem definidas nas suas vidas. Entretanto, a narrativa das histórias é bem distinta: Amélie é uma jovem sonhadora, que muito cedo aprendeu a inventar sua realidade. Ela é criativa, esperançosa, e, num ato de generosidade com outras pessoas, acaba transformando a própria vida quando conhece um jovem interessante que a deixa curiosa e encantada. Já Elisa (“A Forma da Água”) é muda e trabalha como faxineira em um laboratório secreto nos EUA. Em uma narrativa melancólica, ela se identifica com o anfíbio único do laboratório e a partir dali cria conexões sentimentais com ele. Em “As Aventuras de Pi” e “Gosto de Cereja”, têm-se dois personagens opostos. No primeiro filme, percebe-se um jovem com espírito positivo, buscando transformar sua própria realidade, crente e otimista, que encara uma das mais terríveis adversidades da sua vida: lutar para sobreviver em alto mar durante meses. No segundo, conhece-se um homem depressivo chamado Badii. Aparentemente solitário, sentindo-se culpado e desiludido da vida, a busca de Badii é pelo fim. Ele não tem mais vontade de lutar e seguir vivendo. Contudo, ambos os filmes trazem a dialética da vida versus morte, e da espiritualidade como plano de fundo. Enquanto um crê no divino, o outro perde a crença em tudo.

As quatro obras fílmicas aqui citadas apresentam o uso da cor como elemento de linguagem da narrativa, potencializando a mensagem do enredo de cada filme e ajudando a construir sentidos no imaginário do espectador. Em “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” e “Gosto de Cereja”, as cores são utilizadas como filtros de cor frequentes em todo o filme. Há filtros de cor em toda a paisagem e cenários, inclusive nos figurinos e objetos que fazem a composição das cenas. Na obra “A Forma da Água”, existem filtros em diversos momentos, mas há um espectro maior de cores nos figurinos e objetos, que estão em segundo plano. Já em “As Aventuras de Pi”, a cor é exaltada nos momentos de ênfase da história, quando Pi se conecta com sua espiritualidade e sua história de vida.

Esta análise de similares se inicia com “A Forma da Água” (Elisa) e o “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (Amélie Poulain) da seguinte forma: apresenta-se o quadro comparativo com as cenas e suas paletas de cores, indicando o estilo do espaço cênico, conforme pontua Martin (1990, p.67), visto acima, para, então, expor as possíveis relações arbitrárias no uso das cores nas duas produções fílmicas, utilizando da fundamentação teórica sobre Psicologia das Cores de Heller e dos conteúdos simbólicos levantados por Wunenburger.



Figura 1: quadro comparativo de cores das casas de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

Na Figura 1, observam-se as casas das personagens, cenário que é bastante explorado nas duas obras, bem como suas paletas. Em “A Forma da Água”, percebe-se o azul e o verde que predominam nesse ambiente, dando a temperatura da história - predominantemente fria. Já o lar de Amélie Poulain é caloroso e mais alegre. Apesar de as cores azul/verde e vermelho/amarelo serem utilizadas nesses ambientes para trazer o clima de cada um dos filmes, é possível notar que o vermelho e o amarelo se conectam muito bem com o espírito da personagem Amélie, que tem energia por viver, a alma alegre e a mente criativa. Suas cores são luminosas, diferentemente do primeiro filme, que traz certa distância e desconforto, muito bem provocados pelo uso do azul e do verde quase pálido, conectados com o preto (a cor da negação). Essa composição mostra as possíveis dores que Elisa sente. A vida de Amélie, por sua vez, parece ser mais enérgica e esperançosa.



Figura 2: quadro comparativo de cores das cidades de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

A cidade de Elisa (Figura 2), mesmo quando o marrom é utilizado, é fria e distante. De certa forma, o aspecto sujo do marrom contribui para essa atmosfera dramática do filme. O uso do preto e do marrom juntos dão conta de manter o clima de sofrimento da história. Até mesmo a lancheria, com um toque de verde luminoso, apresenta um ambiente *down* (para baixo). O uso do cinza como base para outras cores também contribui para a ideia melancólica da narrativa, afinal, Elisa parece levar uma vida bem conformista e sem grandes emoções. Porém, a cidade de Amélie brilha.

É importante destacar que, assistindo ao filme “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain”, é possível ter a sensação de que as cores principais utilizadas são sempre verde, vermelho e amarelo - a tríade da felicidade. Somente quando se extrai a paleta de cores é que se pode observar o uso frequente do marrom como base para as demais cores (até então ele estava subliminar⁷ aos olhos). Este uso não infere o sentido negativo. Pelo contrário, o marrom parece absorver todas as qualidades positivas das demais cores e contribui para conduzir o espectador a uma visão única de coloração. Na Figura 2, nota-se muito o uso do verde, que traz a ideia da conexão com a vida e com a natureza. Absolutamente todos os cantos da cidade são tingidos nessa cor, somada a alguns pontos de amarelo e vermelho, como as roupas dos figurantes e os detalhes das hortifrutis da quitanda.

⁷ Mensagem ou propaganda subliminar é toda mensagem transmitida abaixo do nível de percepção, tanto visual (limiar), quanto auditiva (umbral), dos sentidos, que causa efeitos na atividade psíquica ou mental. A mensagem subliminar não é codificada ou decodificada, ou seja, ela não é entendida. Recebe-se de forma inconsciente ou subconsciente (GALVÃO e LIRA, 2006, p.1-2).



Figura 3: quadro comparativo de cores dos locais de trabalho de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

O uso do cinza, do azul e do verde-água no laboratório (Figura 3) contam tudo: a ideia da ciência - do cinza como reflexão e pesquisa - acolhe bem esse ambiente. O azul e o verde-água trazem a ideia do frio, do distante. Um ambiente infinito e melancólico, que impacta diretamente a percepção do observador ao assistir ao filme. É possível perceber que o laboratório não é um lugar onde se quer estar. Em paralelo, a cafeteria de Amélie mistura as cores principais num acorde tão delicado e coeso que é possível perceber o surgimento de outra cor de apoio: o rosa, cor que não se percebe num primeiro olhar novamente (cor subliminar). A cor rosa é símbolo da delicadeza, gentileza e amabilidade. É uma cor que faz parte do espírito da personagem e se refere muito bem ao cenário, já que é ali que Amélie passa boa parte do seu tempo, faz amigos e ajuda outras pessoas.



Figura 4: quadro comparativo de cores das casas dos vizinhos de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

A casa do vizinho (Figura 4) - e amigo mais íntimo - é representada por tons de marrom em ambas as obras filmicas. Contudo, evidencia-se a sutil diferença do marrom de Elisa, que puxa para um acinzentado e conseqüentemente nos remete a

um ambiente sujo, mal cuidado, tenso, intensificando o clima da história e elevando a sensação de drama existente na vida de Elisa. Em paralelo, o vizinho de Amélie tem uma casa com marrom mais alegre, em composição com amarelo claro e um laranja suave. Apesar de ser um amarelo pastel, consegue-se perceber certa alegria nessas composições e que segue à risca a coloração da obra. Essa distinção evidenciada nos dois filmes confirma que as cores desses espaços cênicos não apresentam um caráter estético, mas pertencem à linguagem da narrativa como um todo.



Figura 5: quadro comparativo de cores das casas dos antagonistas de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

Acima (Figura 5), apresentam-se dois cenários complementares, de duas personagens dos filmes: a) o general, chefe de Elisa, vilão, estereótipo do chefe mandão e malvado; b) o pai de Amélie, solitário, com diversas manias, responsável por boa parte da personalidade de sua filha. Essas personagens são os contrapontos das duas jovens (são seus opostos), e os filmes trabalham essa oposição de forma bastante distinta. No primeiro, o filtro azul e fria vista até então dá espaço aos cenários com verde destacado e laranja com vermelho, usando o marrom como base, em vez do cinza. O curioso é que essa composição não é amais provável para representar a vida de um vilão, de uma pessoa egoísta, competitiva e violenta - o preto com vermelho, ou o cinza com preto caberiam melhor em um contexto como esse, conforme Heller (2013). Entretanto, ainda assim, é possível perceber a oposição existente entre o vilão e Elisa. O contraste de cores demonstra o afastamento que essa personagem possui com a vida de Elisa, e o quão diferentes eles são como seres humanos. Já a relação de Amélie com o pai é manchada em um tom de amarelo esverdeado e um verde desbotado. A casa do pai sempre é apresentada dessa forma. Essa tonalidade faz as vias de uma vida sem graça, monótona e calma demais - mas, aqui, não é utilizado nem cinza, nem azul para

trazer essa mensagem, apesar de ser a paleta esperada usualmente.

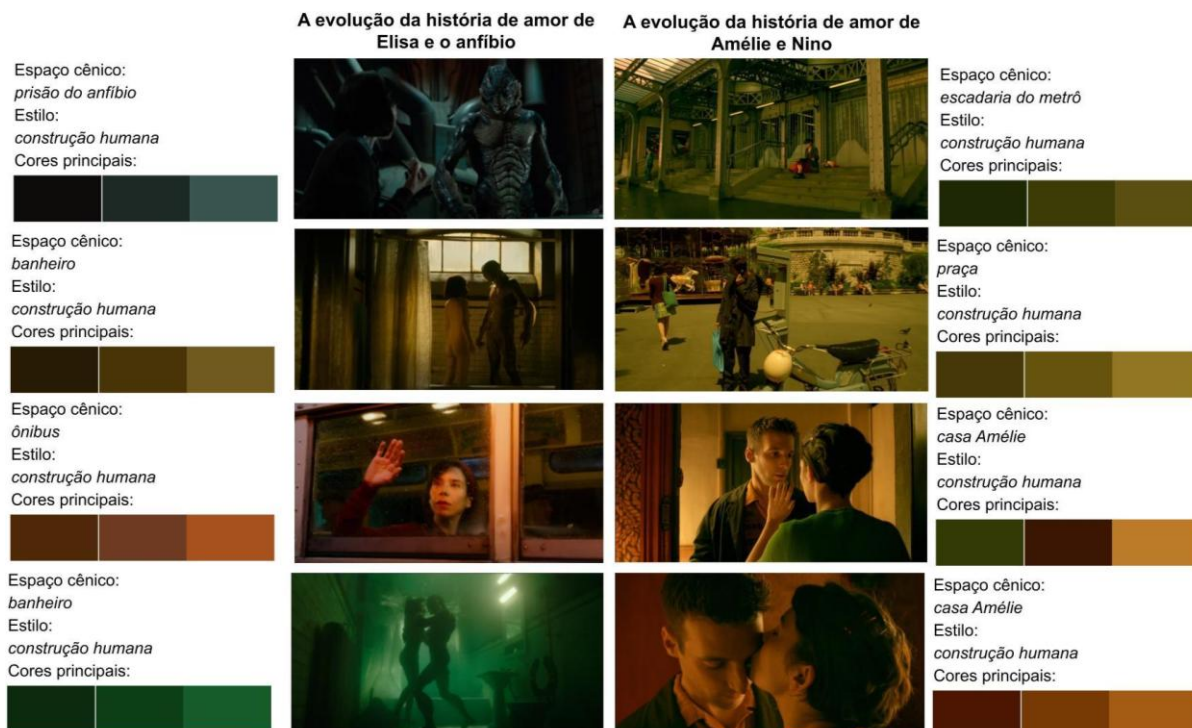


Figura 6: quadro comparativo de cores dos romances de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

Enquanto o romance de Elisa é mostrado com uma variação de cores (Figura 6), em Amélie, a escolha dos filtros segue até o final. Elisa conhece o anfíbio no laboratório, onde o azul predomina e mantém o tom frio, não só do filme como do início da relação - o descobrimento. Após a transformação da personagem, eles se conectam de forma sensual, e o banheiro de Elisa é tomado por um amarelo dourado. Há felicidade e intimidade nesse momento, sendo o ápice da vida da personagem. Após esse encontro, a rotina de Elisa surge com uma nova cor. Ela passa a usar figurino vermelho e, no seu deslocamento para o trabalho, uma luz vermelha a irradia. Tem-se o vermelho como a cor da paixão, do amor, da vida. Elisa finalmente está realizada. A relação segue próxima e então se vê a cena do banheiro cheio de água, momento em que Elisa e seu amor estão entrelaçados, aproveitando cada segundo juntos. É uma conexão existencial, de vida e que remete também à natureza do anfíbio.

A história de amor de Amélie é uma busca cheia de desencontros, que só se completa ao fim do filme. Escolheu-se a cena inicial do romance, quando ela encontra o álbum de fotografias de Nino, com diversas fotos recortadas e partes faltantes. É nesse momento que Amélie se interessa fortemente pelo jovem. O

cenário é verde, mantendo a temperatura da história e seguindo a composição de cores nos ambientes externos, na cidade. Logo após, ela cria um plano para ativar a curiosidade de Nino: em uma praça verde com pequenos toques de azul, ela lança pistas a ele - o azul aqui fica em segundo plano, mas se percebe o destaque dele dentro do universo verde ao entorno. O mundo de Amélie é prioritariamente verde, cor da esperança, da vida. Após a longa jornada, Nino descobre quem ela é e vai até seu apartamento, momento em que Amélie se entrega para o amor e finalmente se conecta com Nino de corpo e alma. A paleta de cores passa a ser predominantemente vermelha - do amor, da paixão, do sangue, do arder da vida.



Figura 7: quadro comparativo de cores dos finais dos filmes de Elisa e de Amélie. Fonte: da autora.

Os filmes terminam de formas semelhantes (Figura 7): ambas as personagens estão com seus amores, em um momento íntimo e de entrega. Entretanto, em “A Forma da Água”, Elisa renasce ao cair na água, após ter recebido um tiro do vilão; e, em “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” é o primeiro encontro sensual dos dois, pois até então eles não haviam nem se beijado. No primeiro, o filtro azul é aparentemente meio óbvio, mas necessário; afinal, como a conexão das personagens iniciou na água, precisava terminar nela. A manutenção do azul também acontece para manter a distância que o filme exige, pois não é uma história verossímil, mas uma fantasia - e o azul dá esse toque místico, quase inexplicável, à história. O amarelo utilizado na cena close de Amélie e Nino traz a ideia da felicidade e remete à grande riqueza que a personagem encontrou em sua vida: um amor que se conecta com os sonhos dela. Ambos são jovens “sonhadores” e agora iniciam uma jornada juntos, banhados por um amarelo forte e vívido.

Com as relações feitas, entende-se a complexidade de cada uma das obras e o quanto o uso da cor é componente estratégico para dar sentido às narrativas. Os dois romances são apresentados em diferentes contextos e significados, que remetem individualmente a concepções em nosso imaginário. Pode-se considerar que “A Forma da Água” se apresenta como fantasia; enquanto “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” remete ao sonho de vida, daqueles realizáveis e muito gostosos

de se sonhar.

Seguindo a análise, nas duas outras produções fílmicas selecionadas, “As Aventuras de Pi” e “Gosto de Cereja”, encontram-se opostos cenográficos: um filme que apresenta riqueza de espaços e detalhes, enquanto outro é simples e bruto nos ambientes da narrativa. Contudo, é possível observar que ambos apresentam um espaço cênico fundamental para contar cada uma das histórias: barco/carro.



Figura 8: quadro comparativo de cores das casas de Pi e de Badii. Fonte: da autora.

A casa de Pi (Figura 8) é apresentada em diversos momentos em sua juventude, antes de enfrentar a maior prova de sua vida, enquanto a narrativa expõe sua criação e formação pessoal. As cores aqui não demonstram características marcantes na história, mas há uma certa coerência e equilíbrio na sua composição. No segundo filme, “Gosto de Cereja”, a casa de Badii é apresentada muito rapidamente e somente a janela na fachada - destacando a ideia de que mal se conhece a personagem -, em que se percebe duas visões cênicas: com e sem luz. Nota-se ainda, que, na casa de Pi, há forte presença do cinza, possivelmente ligado ao pai de Pi, um homem conformista e cético. O “Gosto de Cereja”, por sua vez, utiliza o marrom e semelhantes. Apesar de não se ver o uso de cores frias nesse filme, é notória a sensação de sofrimento e drama a que o filme leva o espectador.

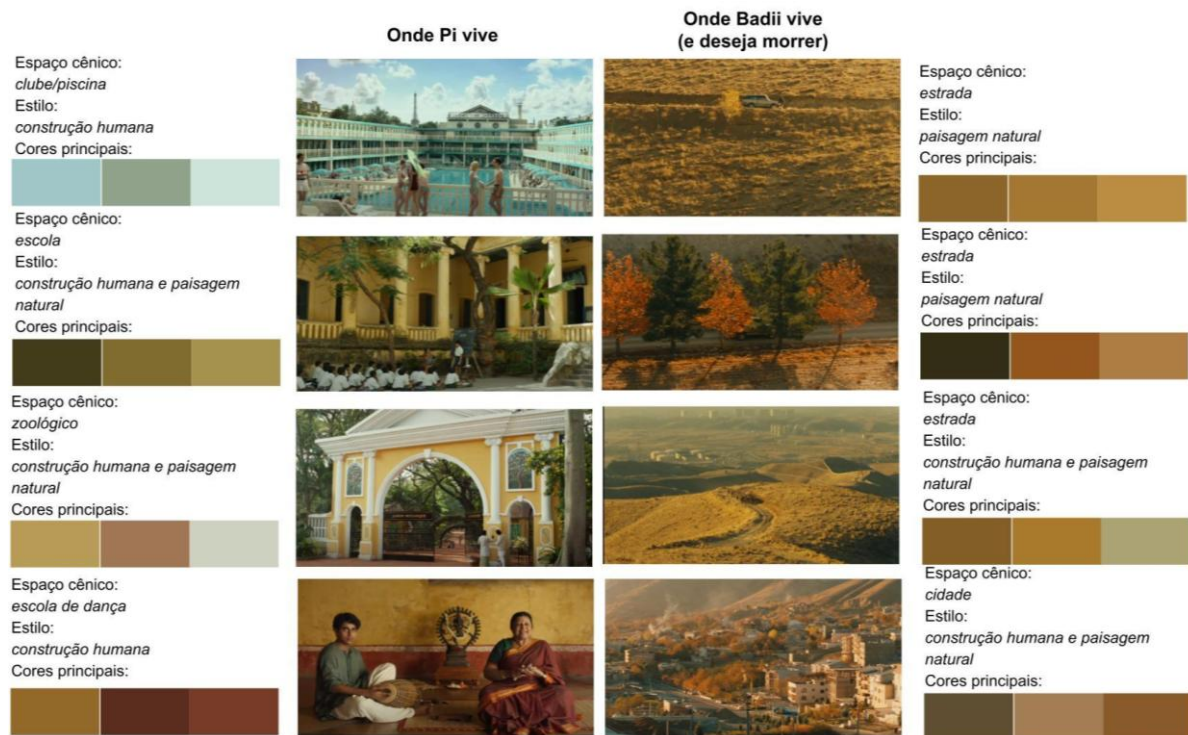


Figura 9: quadro comparativo de cores das cidades de Pi e de Badii. Fonte: da autora.

A juventude de Pi, na Índia, é mostrada com detalhes em diversos espaços cênicos (Figura 9), que são fundamentais para contar sua história. Nota-se o azul no clube, da simpatia e da harmonia, e logo se pode conectar com a vida de Pi, remetendo muito à imensidão e à própria relação com a água. Há ainda o uso do amarelo, que conecta bem com o otimismo da personagem, e dos tons de rosa chá e escuro, que remetem à juventude e ao carinho erótico - na escola de dança, Pi conhece seu primeiro amor. No segundo filme, a busca de Badii é apresentada seguindo filtros que permeiam tons sépia de marrom e amarelo - a mistura do 'asqueroso' do marrom com o 'negativo do amarelo' -, que dá o clima de todo filme, uma espécie de irritação, tensão, desconforto e drama. Ainda, percebe-se certa distância da vida da personagem principal: o espectador identifica que há dor e sofrimento, mas não sabe dizer de onde vem. A escolha pelo amarelo pálido e ambíguo não é óbvia, mas necessária, pois o azul não daria conta de apresentar a dor da personagem de forma verossímil. Com o decorrer do filme, surge o rosa nas composições, que parece assumir a sensibilidade e remete à humanidade da história, traçando uma relação com o estado emocional da personagem.

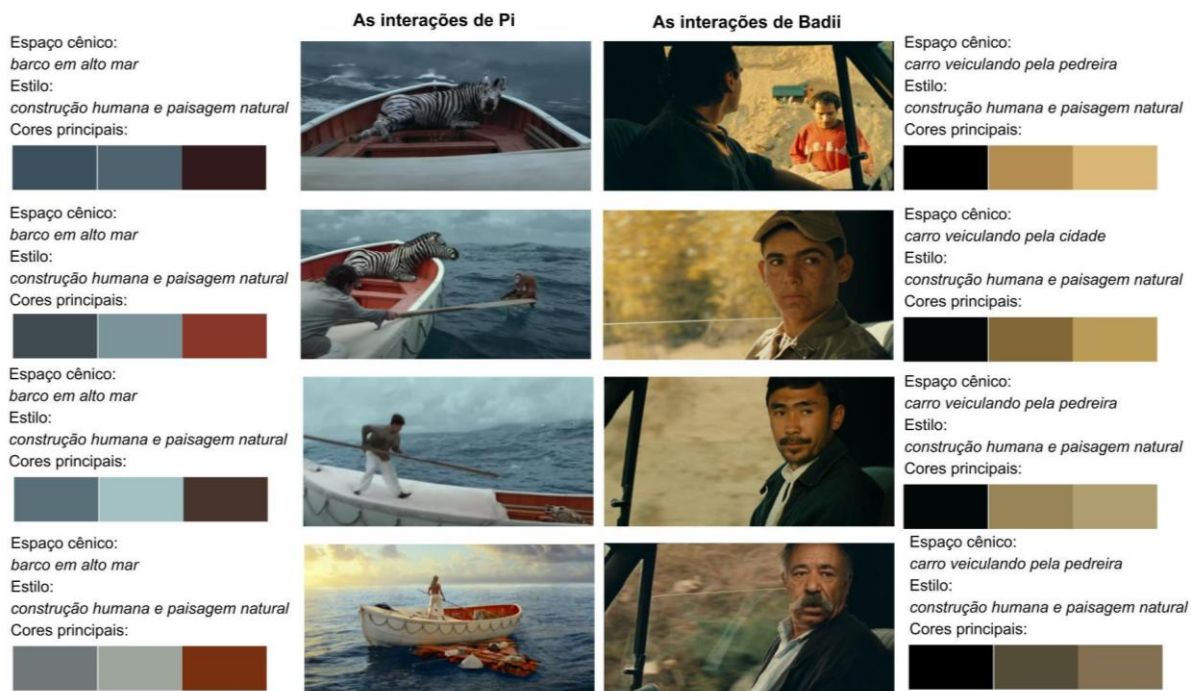


Figura 10: quadro comparativo de cores das interações de Pi e de Badii. Fonte: da autora.

No quadro acima (Figura 10), há fortes relações entre as narrativas. Ambas apresentam interações significativas para a história, e mostram isso com coesão de paleta de cores, mas também com mudanças de tonalidades. Pi inicia com as cores mais frias, fortemente conectadas ao divino e ao elemento água, e vai aquecendo ao longo de sua jornada, em que se encontra o laranja avermelhado que possui aspecto prático, da sinalização em alto mar, mas também da espiritualidade e a transformação. Com Badii se vê o inverso, o marrom desbota mais no decorrer do filme - o amarelo fétido, ruim; e o amarelo envelhecido, da decadência - chegando a ficar num tom marrom acinzentado - mescla de conformismo com o repugnante, uma relação de afastamento do que é positivo e vibrante. Ambas personagens estão presas em seus 'veículos' tentando chegar ao seu destino final: Pi busca uma terra que possa ser resgatado; Badii busca alguém para lhe ajudar a morrer. O barco e o carro são as duas prisões das personagens, que percorrem o oceano e a estrada apresentando variações de cor e de tonalidade, que pretendem entregar ao espectador a construção de sentido necessária para compreensão da narrativa.

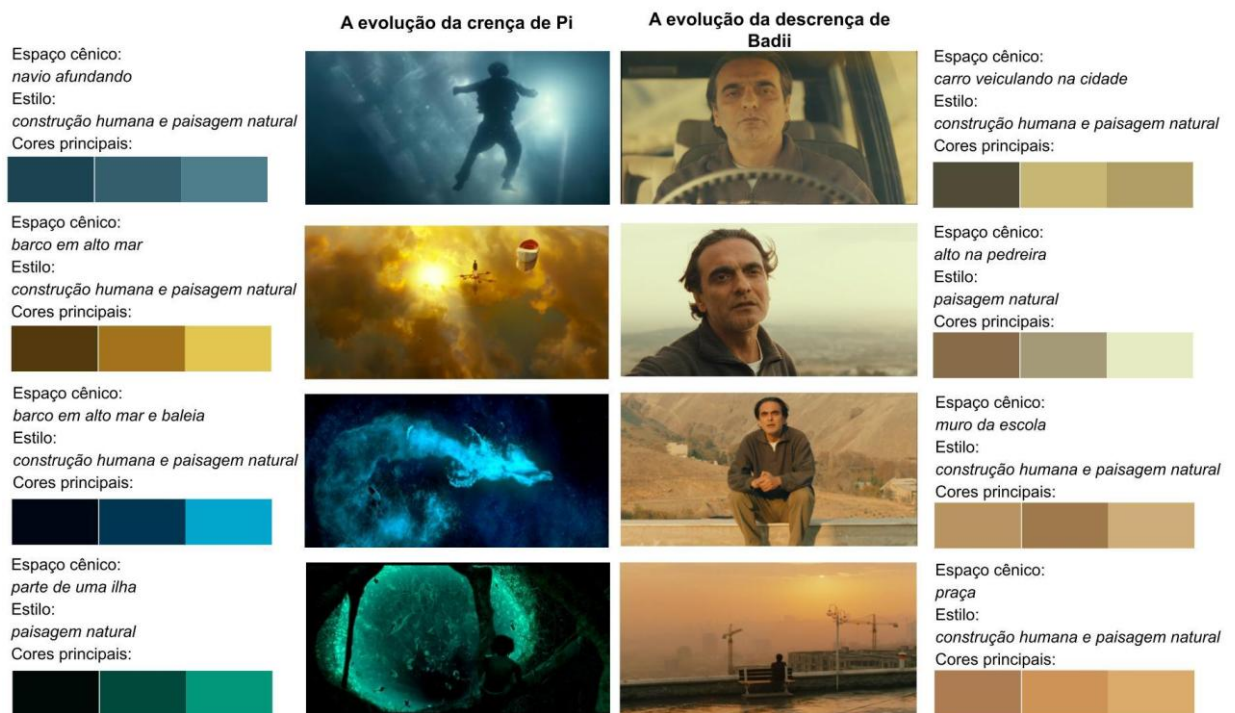


Figura 11: quadro comparativo de cores da evolução das personagens Pi e Badii. Fonte: da autora.

Os filmes apresentam momentos de reflexão das personagens (Figura 11), em que é possível verificar mais uma vez o uso das cores como componente da linguagem. Do momento em que Pi vê o navio com toda sua família afundar ao momento em que ele descobre a ilha, que aparentemente salvaria sua vida, ele contempla cada uma dessas vivências marcadas pelo monocromático: o azul bem frio, da tristeza; o amarelo ouro, da vivência; o azul celeste, do elemento água; e o verde-água, da calma, mas não absoluta, uma vez que o verde puro tem uma conotação de apresentar uma temperatura agradável, mas misturado com o azul tende a esfriar mais. É possível inferir que as quatro paletas contam sobre a espiritualidade de Pi (mesmo sem o uso do laranja), sua crença em algo maior do que o próprio homem, e a forma como ele enxerga o mundo e a realidade ao seu redor.

Com Badii, novamente se percebe uma inversão: na Figura 11, observa-se que, conforme ele interage com outros, a paleta vai perdendo matiz e ficando acinzentada. Entretanto, nos momentos em que a personagem parece refletir sobre o que está acontecendo em sua vida, ou sobre suas decisões, as cores mudam. Partem do amarelo pálido e vão até tons mais dourados, que remetem à vida, com toque de rosa claro, que remete à sensibilidade. É possível suspeitar que Badii está em dúvidas quanto à sua morte, e que suas interações com outras pessoas tenham

Ihe tocado de alguma maneira.



Figura 12: quadro comparativo de cores dos finais dos filmes de Pi e de Badii. Fonte: da autora.

A cena final nos dois filmes é marcante (Figura 12). É possível perceber o mesmo cenário e cores, mas o espaço vai sumindo a partir da inclusão de sombra ou da cor preta. Ambos representam o fim da jornada de cada personagem: Pi finalmente está a salvo; Badii está em sua vala de morte. Há, no entanto, tristeza nos dois fechamentos, que fica evidente com o cinza e o preto nos espaços cênicos. A busca acabou para ambos, e, para o espectador, ficam perguntas quanto a história de cada um: Pi realmente interagiu com animais? E Badii desistiu da morte?

Com o arranjo das cores evidenciadas nas duas produções, considera-se que “As Aventuras de Pi” pode ser considerada um mito ou devaneio, enquanto “Gosto de Cereja” apresenta a narrativa da luta psicológica humana, a crença *versus* descrença, o sentido da vida.

Por fim, é possível observar o uso do marrom e do cinza na composição dos filmes analisados. Em “As Aventuras de Pi” e “A Forma da Água”, há o uso recorrente do cinza, seja puro ou misturado com outras cores. Enquanto o cinza da história de Elisa é frio e científico, no de Pi ele se relaciona com a calma, a mudança e a divindade. Da mesma forma, em “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain”, o marrom faz fundo para as cores mais vivas do amarelo e do vermelho, ajudando a aquecer os cenários. Já em “Gosto de Cereja”, o uso do marrom é pejorativo e dramático, remetendo ao sofrimento e ao mistério da vida de Badii.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando os quatro filmes e suas características do uso da cor, a partir das relações arbitrárias encontradas, torna-se evidente que o arranjo entre cor, espaço cênico e imaginário tem condições de construir sentido para a narrativa, bem como a

narrativa evoca sentido no uso das cores. É possível verificar uma relação de retroalimentação entre as partes.

Destaca-se, ainda, a diferença entre a cor percebida ao assistir ao filme e a cor extraída de fato da paleta de cores. As cores marrom e cinza são utilizadas como apoio, criando novos arranjos e significados ao imaginário. Assim, é possível, inclusive, desconstruir o significado de uma cor no senso comum ou estudos previamente estabelecidos. Como afirma Howard, “a cor - sua colocação e manipulação dentro da composição da imagem - é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico” (HOWARD, 2015, p.35).

Encerra-se este artigo compreendendo as possibilidades no uso da cor como elemento de linguagem, transbordando assim a ideia da estética e do visual como único fim para a escolha de uma cor ou composição em um espaço cênico da produção cinematográfica.

Recomenda-se, como estudos futuros, estender esta pesquisa para outras relações, em variados segmentos ou gêneros do audiovisual, a fim de ampliar o argumento ou proporcionar aos designers cenográficos subsídios complementares para sua atuação.

REFERÊNCIAS

A Forma da Água. Direção de Guilherme Del Toro. EUA: Fox Film do Brasil, 2018. 1 DVD (123min)

As Aventuras de Pi. Direção de Ang Lee. EUA: Fox Film do Brasil, 2012. 1 DVD (127min)

COSTA, Maria H. Braga e Vaz da, **A cor no cinema: signos da linguagem**. Natal: Cronos, vol. 1, nº. 2, 2000, pp.129-138. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/10884/pdf>

EISENSTEIN, Sergei: “**Cor e Significado**”, em **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 77-103

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006

GALVÃO, Lúcia; LIRA, Ute. **Mensagem Subliminar Através das Cores: seu uso na criação de marcas**. Brasília: Intercom – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências

da Comunicação – UnB – 2006. Disponível em:
www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0433-1.pdf

GOSTO de Cereja. Direção de Abbas Kiarostami. França, Irã: Ciby e MK2, 1997. 1 DVD (99 min)

GIL, Antônio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2008, 6ª edição

HELLER, Eva. **Psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

MAGGI, Noeli R., MORALES, Renata S. de. **A Linguagem e o Pensamento: função semiótica e relações com a aprendizagem**. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454262003.pdf>. Acesso: 10/04/2021

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo, Ed. Martins Fontes. 2008

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain. Direção de Jean-Pierre Jeunet. França: Lumière, 2002. 1 DVD (120 min)

PEREIRA, Inajá Bonnig, FERREIRA, Arnaldo Telles. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica**. Disponível em:
https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/achs/article/download/682/pdf_148. Acesso em: 10 jun. 2020

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.