

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Interações Midiáticas**

Marcos Ubaldo Palmer

**COR E SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA:**  
**produção de sentido no filme *A Invenção de Hugo Cabret*, de Martin Scorsese**

Belo Horizonte

2015

**Marcos Ubaldo Palmer**

**COR E SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA:  
produção de sentido no filme *A Invenção de Hugo Cabret*, de Martin Scorsese**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Machado Pinto

Área de concentração: Interações midiáticas.

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica.

Belo Horizonte

2015

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P173c	<p>Palmer, Marcos Ubaldo</p> <p>Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme a invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese / Marcos Ubaldo Palmer. Belo Horizonte, 2015.</p> <p>296 f.:il.</p> <p>Orientador: Júlio César Machado Pinto</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.</p> <p>1. Cinema. 2. Cor. 3. Cinematografia. 4. Semântica. 5. Semiótica. I. Pinto, Júlio César Machado. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.</p>
-------	--

SIB PUC MINAS

CDU: 791.43

**Marcos Ubaldo Palmer**

**COR E SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA:  
produção de sentido no filme *A Invenção de Hugo Cabret*, de Martin Scorsese**

Dissertação parcial apresentada para a Banca de Qualificação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

---

Prof. Dr. Júlio César Machado Pinto – PUC Minas (Orientador)

---

Prof. Dr. Eduardo Morettin – ECA USP (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Eduardo de Jesus – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2015.

*À minha mãe pelo apoio,  
minha esposa e minha filha  
pela paciência.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tiveram uma participação, direta e indiretamente, por menor que possa parecer, durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Assim como na produção de um filme, considero importante reconhecer as pessoas que estiveram próximas para ouvir um desabafo, dar uma opinião ou uma palavra de apoio, assim como fazer críticas construtivas, ceder um espaço para estudos, imprimir algumas páginas para correção, sugerir, comentar, ajudar...

Pode parecer pouco, mas para o pesquisador, cada fragmento que vivemos torna-se de extremo valor para avançar na escrita que, às vezes, se mostra tortuosa e íngreme. Agradeço ao professor Heitor Cappuzzo que, sem saber, me despertou ainda mais para um assunto que era de meu interesse desde a graduação; ao professor Mário Viggiano, que apoiou-me principalmente no início; à professora Glória Gomide pelo empurrão, algumas leituras de escritos e muitos livros emprestados do falecido Carlos Denis Machado, que um dia foi leitor destes livros, doados pela sua esposa Lúcia Helena Monteiro Machado à PUC Minas; à Wânia Galetti, por sempre estar disposta a ceder um espaço para estudos no CEPEC; aos professores do Mestrado, em especial à Terezinha na fase do desenvolvimento do meu projeto e ao Eduardo de Jesus, pelas sérias opiniões que possibilitaram estruturar esta pesquisa de forma mais consistente; às professoras Fabiana Abaurre, Cida de Paula que me deram ouvidos; aos colegas do mestrado, incluindo a minha segunda turma, que entrou depois, principalmente ao Wesley; ao aluno Pedro Américo por me passar muitas das películas citadas nesta pesquisa; ao meu irmão Carlos, que também colaborou com outros filmes importantes; aos companheiros do dia a dia do Laboratório de Audiovisual, pelo acompanhamento diário dos meus desafios como o Adilson, a Tatiane, o Toninho e especialmente o Marcelo, ex-aluno e agora mestre; aos professores Ércio Sena e Márcio Serelle pela força na reta final; à toda família Barro pelo relevante apoio e espaço cedido para os estudos em fins de semana no quarto do Kiko e à Paula Pimenta, por um livro/presente, fundamental para as discussões. Agradeço ainda à Roziane Michelini, que me auxiliou na organização final da formatação. Para finalizar, aqueles que estiveram sempre perto, como meu orientador, “My Master” - Professor Júlio Pinto que, pela sabedoria, me deixou ainda mais seguro a enfrentar caminhos desafiadores. E as pessoas mais importantes, como o meu pai, grande incentivador na busca pelo conhecimento e, principalmente, minhas três mulheres, minha mãe, minha esposa e minha filha, imprescindíveis apoiadoras, em todo o tempo. Foram elas que me fizeram manter o ritmo, sempre a frente, sem desanimar. Muito obrigado!

Em todo o mundo sensível,  
tudo depende em geral da relação dos objetos entre si,  
mas principalmente da relação que o objeto mais importante da terra,  
o homem, estabelece com o resto.  
Assim, o mundo se cinde em duas metades,  
e o homem se posiciona como sujeito ante o objeto.  
É aí que a experiência extenua o homem prático,  
e a especulação o pensador,  
ambos sendo desafiados a uma batalha  
que não terá trégua nem desfecho. (GOETHE, 2013, p. 117).

## RESUMO

Esta pesquisa é resultado de uma investigação sobre o signo cor e suas operações no sistema de construção de sentido na narrativa cinematográfica. Percebemos que, desde os primórdios do cinema, os realizadores buscaram, através de pinturas a mão, potencializar efeitos no espectador. No percurso da história, vimos que muitos dos avanços aconteceram tendo em vista as demandas crescentes, pelo interesse em reproduzir imagens coloridas. Algumas técnicas na reprodução das cores permaneceram por pouco tempo, enquanto outras, como a película em cores duraram décadas, sofrendo alterações na fabricação que possibilitaram simplificar as produções. Com a chegada da tecnologia digital as mudanças foram mais significativas, alterando grande parte do processo e tornando-o não só mais acessível, mas possibilitando a captação e manipulação da imagem sem limitações e sem precedentes. Para entendimento deste percurso de uso estratégico na construção de sentido na narrativa cinematográfica com o signo cromático, provável elemento estruturador de histórias, fundamentamos a pesquisa em três bases: história, semântica e semiótica. Inicialmente, buscamos autores relacionados à questão histórica, por observarmos o quanto o uso desse componente cromático já demonstrava ser potencialmente conectado à narrativa. Logo, para compreendermos como as articulações são engendradas nessa textualidade imagética, buscamos autores que discutem a significação, baseada na semiologia e na teoria da interpretação. Para completarmos o estudo proposto, identificamos ainda a emergência de nos orientarmos também através de mais uma linha teórica, no caso, a semiótica. Esta teoria reforçou e complementou as investigações, sob aspectos mais amplos, o que nos permitiu produzir uma análise e interpretação mais cuidadosa do signo cor no filme *A Invenção de Hugo Cabret*. Esse direcionamento para além da semântica, permitiu-nos dissociarmos da língua de forma estratégica, para verificação das relações que perpassam pelos campos da sensibilidade e da inteligibilidade, de maneira mais apurada. Vimos que o objeto empírico demonstrou possuir características de enredamento sógnico cromático capaz de desencadear leituras em níveis diferentes, no âmbito do entendimento e da compreensão. A análise do filme foi sustentada pelo aporte teórico que nos ofereceu perspectivas amplas e nos permitiu elucidar questões relacionadas à significação de forma mais articulada e integrada, a fim de observar e verificar o componente cromático na narrativa, enquanto potente elemento acionador e estruturador no processo de produção de sentido.

Palavras-chave: Cinema. Cor no cinema. Cor e produção de sentido. Narrativa cromática.  
Narrativa cinematográfica.

## ABSTRACT

The present research work results from an investigation about the color sign and its operations in the system of meaning production in cinematic narratives. It is known that since the beginning of cinema, film-makers have sought, by means of painting by hand, to potentialize effects for the spectator. Throughout history it has been noticed that many of the breakthroughs have taken place due to the growing demand for the reproduction of color images. Some color reproduction techniques lasted only a short time, whereas others, such as the color film, have lasted for decades while undergoing changes that made it possible to simplify production. With the advent of digital technology changes became more pronounced, by modifying most of the process and making it not only more accessible but also by making it possible to capture and handle images in unprecedented and limitless ways. In order to understand the pathway towards the strategic use of the chromatic sign – as a possible story building block -- in the construction of meaning in cinematic narratives we have based our research upon three foundations: history, semantics, and semiotics. At the start, we relied on authors related to historical issues, as we observed how the use of chromatic elements was already potentially linked to diegesis. Therefore, so as to understand how articulations are engendered in this imagetic textuality, we have sought authors who discuss signification based upon semiology and interpretation theory. And in order that we might complete the proposed theoretical study, we have identified the need to rely on another stance, in this case, semiotic. This theory has reinforced and added a broader perspective to our investigation, which allowed us to produce an analysis and interpretation of the color sign in the film *Hugo*. This movement beyond semantics made it possible for us to strategically detach ourselves from language itself in order to verify relations that run across the fields of sensitivity and intelligibility in a more accurate way. It is shown how our empirical object showed to possess features of a chromatic sign interweaving able to trigger readings on different levels within the realm of understanding and comprehension. The film analysis was grounded upon the theoretical pillars that offered us wide perspectives and allowed us to clarify issues related to signification in a more articulated and integrated way, so as to ascertain the chromatic component of the narrative as a potent element for the activation and the shaping of the meaning production process.

Key words : Cinema. Chromatic cinema. Color and meaning. Chromatic narrative. Cinematic storytelling .

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 - Annabelle Serpentine Dance (Edison Manufacturing Company, 1895) .....47**
- FIGURA 2 - A pintura em stencial em múltiplas camadas no filme Le Scarabée d'or (Chomón, 1907).....50**
- FIGURA 3 - Efeitos produzidos com pintura a mão no filme The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903) - Explosões .....51**
- FIGURA 4 - O destaque do figurino, resultado da pintura a mão - The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903) ..... 51**
- FIGURA 5 - A binariedade visual pelas viragens - preto e cores no filme Die Abenteuer des Prizen Achmed (Lotte Reiniger, 1926).....53**
- FIGURA 6 - A bandeira vermelha simbólica em Encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein 1925) .....54**
- FIGURA 7 - A suavidade da técnica de pintura Handschiegl vista em A Rosa Branca (The White Rose, D. W. Griffith, 1923).....55**
- FIGURA 8 - As cores distorcidas da Technicolor III no filme O Pirata Negro (The Black Pirate, Albert Parker, 1922).....58**
- FIGURA 9 - O mundo fantástico em cores no filme O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, .....64  
Victor Fleming, 1939) .....64**
- FIGURA 10 - O mundo real diegético p&b no filme O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939) .....64**
- FIGURA 11 - A sequência da fumaça vermelha na narrativa em p&b do filme Céu e Inferno (High and Low / Tengoku to jigoku, Akira Kurosawa, 1963) .....66**
- FIGURA 12 - Montagem com fragmentos de cenas da sequência inicial em cores, na abertura do filme Cléo de 5 às 7 .....67**
- FIGURA 13 - O preto e branco presente na narrativa após os créditos, no filme Cléo de 5 às 7.....67**
- FIGURA 14 - A cor representa a fantasia em Irene (Herbert Wilcox, 1940) ..... 68**
- FIGURA 15 - A realidade diegética em preto e branco no filme Irene (Herbert Wilcox, 1940)..... 68**
- FIGURA 16 - O sonho em cores no filme O Pássaro Azul (The Blue Bird, Walter Lang, 1940).....69**

<b>FIGURA 17 - A realidade da diegese em preto e branco - O Pássaro Azul (The Blue Bird, Walter Lang, 1940) .....</b>	<b>69</b>
<b>FIGURA 18 - As cores aplicadas para a fantasia em The Sand Castle (Jerome Hill, 1960).....</b>	<b>70</b>
<b>FIGURA 19 - O preto e branco para a realidade em The Sand Castle (Jerome Hill, 1960).....</b>	<b>70</b>
<b>FIGURA 20 - Momentos insanos em cores no filme Paixões que Alucinam (Shock Corridor, Samuel Fuller, 1963) .....</b>	<b>71</b>
<b>FIGURA 21 - A realidade diegética em p&amp;b no filme O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945) .....</b>	<b>72</b>
<b>FIGURA 22 - As cores para representar a arte no filme O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945) .....</b>	<b>72</b>
<b>FIGURA 23 - A oposição invertida - as cores para a vida terrena, real, no filme Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946).....</b>	<b>73</b>
<b>FIGURA 24 - O céu em p&amp;b representando a vida pós-morte, no filme Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946) .....</b>	<b>73</b>
<b>FIGURA 25 - A transição entre os dois mundos - Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946) .....</b>	<b>74</b>
<b>FIGURA 26 - O passado em cores no filme Bom dia Tristeza (Bonjour Tristesse, Otto Preminger, 1958).....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 27 - O presente diegético em p&amp;b no filme Bom dia Tristeza (Bonjour Tristesse, Otto Preminger, 1958).....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 28 - A irrealidade nas luzes e cores em Noite e Neblina (Nuit et brouillard, Resnais, 1955).....</b>	<b>76</b>
<b>FIGURA 29 - A inquietante realidade em preto e branco no filme Noite e Neblina (Nuit et brouillard, Resnais, 1955) .....</b>	<b>77</b>
<b>FIGURA 30 - A cor do realismo em The King of Jazz (John Murray Anderson, 1930) 79</b>	<b>79</b>
<b>FIGURA 31 - A presença do p&amp;b no filme The King of Jazz (John Murray Anderson, 1930).....</b>	<b>79</b>
<b>FIGURA 32 - Cores em destaque no cartaz de divulgação do filme Madame Satã (Madam Satan, Cecil B. DeMille, 1930).....</b>	<b>80</b>
<b>FIGURA 33 - O primeiro filme que se experimentou as cores Technicolor sem a preocupação com a fidelidade - Flores e Árvores (Flowers and trees, Burt Guillet, 1932) .....</b>	<b>81</b>

<b>FIGURA 34 - A película subtrativa (CMYK) - Vaidade e Beleza (Becky Sharp, Rouben Mamoulian, 1935) .....</b>	<b>84</b>
<b>FIGURA 35 - A baixa fidelidade das cores vista em A Morte tem seu Preço (The Naked and the Dead, Raoul Walsh, 1958). .....</b>	<b>85</b>
<b>FIGURA 36 - As cores usadas fora das recomendações feitas pela Technicolor no filme Narciso Negro (Black Narcissus, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1947).....</b>	<b>86</b>
<b>FIGURA 37 - A expressividade além das imposições da Technicolor presentes no filme Os Sapatinhos Vermelhos (The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948) .....</b>	<b>86</b>
<b>FIGURA 38 - O último filme feito em Technicolor de três tiras- Sangue de Mestiço (Foxfire, Joseph Pevney, 1954) .....</b>	<b>87</b>
<b>FIGURA 39 - O reforço do sentido narrativo pelo uso das cores no filme Tudo que o Céu Permite (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) .....</b>	<b>88</b>
<b>FIGURA 40 - O delírio psicológico representado pelas cores em Ivan o Terrível - parte II (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, Serguei Enseinstein, 1946).....</b>	<b>89</b>
<b>FIGURA 41 - O contraste pelas cores no reforço dramático no filme Um Corpo que Cai (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) .....</b>	<b>90</b>
<b>FIGURA 42 - O realismo pelas cores no filme Os Assassinos (The Killers, Don Siegel, 1964).....</b>	<b>92</b>
<b>FIGURA 43 - A cor realística no filme À Queima Roupa (Point Blanc, John Boorman, 1967).....</b>	<b>92</b>
<b>FIGURA 44 - A iluminação se destacando sobre as cores em A Colecionadora (La Collectionneuse, Eric Rohmer, 1967) - Horário 1 .....</b>	<b>96</b>
<b>FIGURA 45 - As diferentes mudanças da luz em A Colecionadora (La Collectionneuse, Eric Rohmer, 1967) - Horário 2 .....</b>	<b>97</b>
<b>FIGURA 46 - A potencialização do sentido narrativo no filme O Guarda-chuvas do Amor (Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964).....</b>	<b>98</b>
<b>FIGURA 47 - A referência de cores nos musicais estadunidenses – o uso em Sinfonia de Paris (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951).....</b>	<b>98</b>
<b>FIGURA 48 - Tentativa de se fazer diferente uso das cores em Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961).....</b>	<b>99</b>
<b>FIGURA 49 - O vermelho em destaque, associado ao feminino em Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961).....</b>	<b>99</b>
<b>FIGURA 50 - Múltiplas cores na livraria no filme Uma Mulher é uma Mulher (Une</b>	

Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961).....	100
FIGURA 51 - Estilo musical estadunidense - Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961) .....	100
FIGURA 52 - A alternância de cores na cena com Belmond com Fuller - O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965) .....	101
FIGURA 53 - O Vermelho, o azul e verde no filme O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965) .....	101
FIGURA 54 - A cidade acinzentada do filme Deserto Vermelho - Dilema de uma Vida (Il Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964).....	103
FIGURA 55 - A presença do amarelo pálido no filme Deserto Vermelho - Dilema de uma Vida (Il Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) .....	103
FIGURA 56 - Composição de quatro planos de detalhe em cores que representam a vida interior de Andrei Rublev (Andrey Rublyov, Andrei Tarkovisky, 1966) .....	104
FIGURA 57 - A realidade da vida na representação em preto e branco - Andrei Rublev (Andrey Rublyov, Andrei Tarkovisky, 1966).....	104
FIGURA 58 - A realidade em p&b no filme Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968) .....	105
FIGURA 59 - As cores para representar o estado para a arte em Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968) .....	105
FIGURA 60 - O p&b representando a realidade no filme Diary of a Shinjuku Thief (Shinjuku dorobô nikki, Nagisa Oshima, 1968).....	106
FIGURA 61 - As cores dando um sentido de fantasia no filme Diary of a Shinjuku Thief (Shinjuku dorobô nikki, Nagisa Oshima, 1968).....	106
FIGURA 62 - O preto e branco associado à realidade em If... (Lindsay Anderson, 1968) .....	107
FIGURA 63 - As cores associadas à liberdade em If... (Lindsay Anderson, 1968).....	107
FIGURA 64 - As cores nos filmes de baixo orçamento - Sem Destino (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969) .....	109
FIGURA 65 - O uso do p&b como opção - O Touro indomável (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980) .....	111
FIGURA 66 - O uso do p&b como opção - O Estado Das Coisas (Der Stand Der Dinge, Wim Wenders, 1982) .....	111
FIGURA 67 - O presente narrativo em cores no filme A Escolha de Sofia (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982) .....	113

<b>FIGURA 68 - O passado narrativo traumático em p&amp;b no filme A Escolha de Sofia (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982) .....</b>	<b>113</b>
<b>FIGURA 69 - Detalhes em cores nos peixes do filme O Selvagem da Motocicleta (Rumble Fish, Francis Ford Coppola, 1983) .....</b>	<b>114</b>
<b>FIGURA 70 - O destaque para a iluminação em Short Cuts - Cenas da Vida (Short Cuts, Robert Altman, 1993) .....</b>	<b>115</b>
<b>FIGURA 71 - O destaque para a iluminação em Tempos de Violência (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) .....</b>	<b>115</b>
<b>FIGURA 72 - O presente diegético em cores no filme Amnésia (Memento, Christopher Nolan, 2000) .....</b>	<b>116</b>
<b>FIGURA 73 - O passado diegético em p&amp;b no filme Amnésia (Memento, Christopher Nolan, 2000) .....</b>	<b>116</b>
<b>FIGURA 74 - Experimentos com a manipulação eletrônica da cor em O Mistério de Oberwald (Il Misterio di Oberwald, Antonioni, 1980) - Variação 1 .....</b>	<b>117</b>
<b>FIGURA 75 - Experimentos com a manipulação eletrônica da cor em O Mistério de Oberwald (Il Misterio di Oberwald, Antonioni, 1980) - Variação 2 .....</b>	<b>118</b>
<b>FIGURA 76 - O tratamento digital de cores da Pixar no filme A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985) .....</b>	<b>119</b>
<b>FIGURA 77 - A vida dos anjos em p&amp;b no filme Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987) .....</b>	<b>120</b>
<b>FIGURA 78 - A vida dos humanos em cores no filme Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987) .....</b>	<b>120</b>
<b>FIGURA 79 - O primeiro experimento com o DI para tratamento de cores - Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs, Walt Disney, 1937) .....</b>	<b>124</b>
<b>FIGURA 80 - O tratamento de cores pelo processamento químico no filme Seven: Os Sete Crimes Capitais (Seven, David Fincher, 1995) .....</b>	<b>125</b>
<b>FIGURA 81 - O tratamento de cores pelo processamento químico no filme Jogos Trapaças e dois Canos Fumegantes (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, Guy Ritchie, 1998) .....</b>	<b>125</b>
<b>FIGURA 82 - O processo químico de dessaturação pela retenção de prata no filme O Resgate do Soldado Ryan (Save Private Ryan, Steven Spielberg, 1998) .....</b>	<b>125</b>
<b>FIGURA 83 - A emulação da cor digital através filtros óticos pelo processo do colour timing em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999) .....</b>	<b>126</b>
<b>FIGURA 84 - A coloração pontual no filme A Lista de Schindler (Schindler's List,</b>	

Steven Spielberg (1994) .....	127
<b>FIGURA 85 - O pioneirismo do DI no tratamento de cores em A Vida em Preto e Branco (Pleasantville, Gary Ross, 1998).....</b>	<b>128</b>
<b>FIGURA 86 - Formas de marcar a presença da cor narrativa em A Vida em Preto e Branco (Pleasantville, Gary Ross, 1998).....</b>	<b>128</b>
<b>FIGURA 87 - A dessaturação como perda da memória no filme E Aí Meu Irmão, Cadê Você? (O Brother, Where Art Thou?, Joel Coen; Ethan Coen, 2000) .....</b>	<b>129</b>
<b>FIGURA 88 - A emulação do analógico falso no filme O Aviador (The Aviator, Martin Scorsese, 2004) .....</b>	<b>130</b>
<b>FIGURA 89 - O tratamento digital funcionando como amenizador na composição das imagens no filme Capitão Sky e o Mundo de Amanhã (Sky Captain and The World of Tomorrow, Kerry Conran, 2004).....</b>	<b>130</b>
<b>FIGURA 90 - A potencialização do sentido pela presença isolada da cor no filme Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).....</b>	<b>131</b>
<b>FIGURA 91 - A pós-produção para tratamento de cores a fim de reforçar o sentido diegético bem como das ações do filme - 300 (Zack Snyder, 2006).....</b>	<b>132</b>
<b>FIGURA 92 - As mutações da cor digital no filme Herói (Ying xiong, Zang Yimou, 2002).....</b>	<b>132</b>
<b>FIGURA 93 - O amarelo do assassino (That Yellow Bastard) em Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).....</b>	<b>136</b>
<b>FIGURA 94 - A presença do sangue amarelo representando a vitória na luta contra Aquele Bastardo Amarelo em Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) .....</b>	<b>137</b>
<b>FIGURA 95 - A presença do verde no cenário do filme Tempos de Violência (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) .....</b>	<b>143</b>
<b>FIGURA 96 - O verde da imagem representando o mundo digital no filme Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999).....</b>	<b>143</b>
<b>FIGURA 97 - A expressividade pela emulação do filme Technicolor em O Aviador (The Aviator, Martin Scorsese, 2004) .....</b>	<b>146</b>
<b>FIGURA 98 - A forma arbitrária do uso cromático numa cena do filme Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001) .....</b>	<b>150</b>
<b>FIGURA 99 - A forma convencional do uso da cor no filme Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, 2000) - o amarelado representando o México .....</b>	<b>151</b>

<b>FIGURA 100 - A forma convencional do uso da cor no filme Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, 2000) – o azulado representando EUA .....</b>	<b>151</b>
<b>FIGURA 101 - A forma codificada do uso da cor no filme O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1969) .....</b>	<b>152</b>
<b>FIGURA 102 - Atmosfera intencionalmente criada pela apresentação de tonalidades quentes, reforçando o efeito da ação no filme Vingadores: Era de Ultron (Avengers: Age of Ultron, Joss Whedon, 2015).....</b>	<b>155</b>
<b>FIGURA 103 - A expressividade pelas cores em Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012).....</b>	<b>156</b>
<b>FIGURA 104 - A expressividade das cenas internas no filme Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012) .....</b>	<b>156</b>
<b>FIGURA 105 - A cegueira branca no filme Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008) - Cegueira Branca .....</b>	<b>161</b>
<b>FIGURA 106 - Impertinência semântica visual na representação da cegueira branca Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008) .....</b>	<b>161</b>
<b>FIGURA 107 - O sentido metafórico da cegueira branca no filme Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008) .....</b>	<b>162</b>
<b>FIGURA 108 - A presença do vermelho em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999).....</b>	<b>168</b>
<b>FIGURA 109 - A presença do verde em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999).....</b>	<b>169</b>
<b>FIGURA 110 - A presença do azul em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999) - Blue.....</b>	<b>169</b>
<b>FIGURA 111 - O futuro branco em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009).....</b>	<b>173</b>
<b>FIGURA 112 - A transição entre morte/vida com o branco azulado em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 1 .....</b>	<b>173</b>
<b>FIGURA 113 - Uma possibilidade de vida esverdeada em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 2.....</b>	<b>173</b>
<b>FIGURA 114 - Uma outra possibilidade de vida com tons quentes em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 3 .....</b>	<b>174</b>
<b>FIGURA 115 - A presença do verde e do vermelho no filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002).....</b>	<b>175</b>
<b>FIGURA 116 - A marcante presença do verde e do vermelho no cenário e objetos no</b>	

filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002).....	175
FIGURA 117 - O efeito conotativo com os tons quentes das imagens no filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002).....	175
FIGURA 118 - Livro versus filme .....	180
FIGURA 119 - Matizes predominantes no filme, a partir das cores aditivas - RGB ....	188
FIGURA 120 - A presença dos avermelhados .....	188
FIGURA 121 - A presença dos azulados .....	189
FIGURA 122 - A estação de trem, onde começa a história .....	191
FIGURA 123 - Azulados e avermelhados.....	192
FIGURA 124 - A espacialidade cromática e vida de Hugo na estação .....	195
FIGURA 125 - A oposição entre o azul e o vermelho na vida de Hugo.....	197
FIGURA 126 - A frieza do mundo externo .....	199
FIGURA 127 - A transição para o azul do mundo de Hugo.....	200
FIGURA 128 - Analepse cromática para as lembranças “avermelhadas” do pai.....	202
FIGURA 129 - Lembranças que azularam a vida de Hugo.....	204
FIGURA 130 - Entre os azulados e os avermelhados.....	206
FIGURA 131 - As cores quentes já dão indícios de mudança .....	208
FIGURA 132 - Os avermelhados se tornam mais presentes.....	210
FIGURA 133 - Descobrimos formas de consertar a vida e deixar o azul .....	212
FIGURA 134 - O estado emocional marcado pelo azul .....	214
FIGURA 135 - O estado emocional se equilibrando entre azul e vermelho.....	216
FIGURA 136 - Uma aventura no cinema e a volta à realidade.....	218
FIGURA 137 - A vida se tornou mais leve (avermelhada) para Hugo .....	220
FIGURA 138 - O retorno à estação com menos azulados e a descoberta da chave do autômato.....	222

<b>FIGURA 139 - O autômato garante mais uma mudança para os avermelhados .....</b>	<b>224</b>
<b>FIGURA 140 - O segredo de Méliès e a revelação.....</b>	<b>227</b>
<b>FIGURA 141 - Mais um indício da redução dos azuis na vida de Hugo .....</b>	<b>229</b>
<b>FIGURA 142 - Entre o azul do inspetor e as flores .....</b>	<b>230</b>
<b>FIGURA 143 - O cinema projetado pela leitura de descobertas.....</b>	<b>231</b>
<b>FIGURA 144 - Os avermelhados marcam o “concerto” de Hugo.....</b>	<b>233</b>
<b>FIGURA 145 - O propósito da vida e as cores em Hugo Cabret.....</b>	<b>235</b>
<b>FIGURA 146 - A falta do pai e os azuis intensos .....</b>	<b>237</b>
<b>FIGURA 147 - O azul de Hugo reduzido .....</b>	<b>238</b>
<b>FIGURA 148 - Pesadelos e o retorno dos azul .....</b>	<b>239</b>
<b>FIGURA 149 - Das tonalidades cinza da morte do tio ao avermelhado na estação .....</b>	<b>241</b>
<b>FIGURA 150 - Mais indícios de mudança pela redução do azul .....</b>	<b>243</b>
<b>FIGURA 151 - A quase ausência do azul .....</b>	<b>244</b>
<b>FIGURA 152 - O passado colorido de Méliès e a destruição de um sonho .....</b>	<b>246</b>
<b>FIGURA 153 - O azul se distancia mais .....</b>	<b>249</b>
<b>FIGURA 154 - O espetáculo das cores e a mudança efetiva para os avermelhados .....</b>	<b>253</b>
<b>FIGURA 155 - Propósito definido. O azul fora da vida de Hugo .....</b>	<b>254</b>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>41</b>
<b>2 A COR NO CINEMA - PROCESSOS TÉCNICOS, PERCURSOS E EFEITOS NO SENTIDO NARRATIVO .....</b>	<b>45</b>
2.1 As primeiras experiências com a cor na cinematografia .....	46
2.2 Cores processadas na película - novas possibilidades de representação .....	58
2.3 O som e a potencialização da narrativa cromática.....	61
2.4 Cor e p&b - oposição na produção de sentido do fantástico e do real.....	63
2.5 Technicolor - novos processos de significação com a cor.....	78
2.6 Cor e outras manifestações do cinema extra-hollywoodiano .....	93
2.7 Novos meios, novas narrativas, novos significados para as cores .....	112
2.8 A cor digital, emulações e novos sentidos .....	122
<b>3 CORES, ARTICULAÇÕES E SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA .....</b>	<b>135</b>
3.1 Codificação da cor narrativa e uma teoria da Interpretação.....	137
3.2 Cor imagem, cor descritiva e cor narrativa .....	144
3.3 Formas de uso cromático na representação fílmica .....	149
3.4 Expressão e significação da cor narrativa.....	152
3.5 Potencializando o sentido pela expressividade cromática metafórica .....	159
3.6 Operações funcionais cromáticas de espacialidades e temporalidades .....	163
3.7 Interpretação da cor narrativa pela semiótica.....	176
<b>4 UMA SEMIÓTICA PARA AS CORES NO FILME A INVENÇÃO DE HUGO CABRET (HUGO, MARTIN SCORSESE, 2011).....</b>	<b>179</b>
4.1 A semiótica - a segundez de um “mapa lógico” .....	179
4.2 As “fisionomias” da cor signo.....	182
4.3 Análise da cor narrativa no filme <i>A Invenção de Hugo Cabret</i> de Scorsese.....	186
4.3.1 Uma introdução à análise das cores no filme .....	186
4.3.2 A estação de trem em Paris .....	190
4.3.3 Entrando na estação de trem pelas cores. A “geografia criadora” de Kuleshov. ....	191
4.3.4 Hugo e Méliès - oposições cromáticas entre o azulado e o avermelhado .....	193
4.3.5 Súplica de Hugo a Méliès - “devolva meu caderno” .....	198
4.3.6 As cores da analepse - lembranças do pai .....	200
4.3.7 Roubo e fuga - entre os azulados e os avermelhados.....	205
4.3.8 A luz e as cores quentes na livraria - sinais de mudança.....	207
4.3.9 Os azuis dão lugar aos avermelhados - uma chance para Hugo reaver o seu caderno .....	209
4.3.10 Contrastes entre as vidas - índice de mudança para Hugo Cabret.....	210
4.3.11 Um novo ladrãozinho .....	212
4.3.12 A caminho de mais mudanças através dos matizes quentes.....	214
4.3.13 O azul no cinema - do encantamento pela projeção à fria realidade de Hugo .....	216
4.3.14 Descobertas pelas ruas “quentes” de Paris .....	219
4.3.15 Mudanças dos matizes para Hugo no retorno à estação .....	221
4.3.16 Intensidade e mudança de cores no abrigo secreto de Cabret.....	223
4.3.17 À noite na casa de Isabelle - segredos de Méliès revelados .....	225
4.3.18 Novamente na estação - enfraquecimento dos azuis.....	228

4.3.19 <i>Flerte na estação - o inspetor e a florista</i> .....	229
4.3.20 <i>Luzes e cores na biblioteca da Academia de Cinema</i> .....	230
4.3.21 <i>Na sala do professor René Tabard - momentos de primeira</i> .....	232
4.3.22 <i>O propósito de funcionamento único - cores e sentido na narrativa</i> .....	234
4.3.23 <i>“...o mundo todo, uma grande máquina.”</i> .....	236
4.3.24 <i>Méliès fechando a loja na estação</i> .....	237
4.3.25 <i>O azul em seu quarto - noite do pesadelo</i> .....	238
4.3.26 <i>A morte do tio Claude - neutralidade cromática</i> .....	240
4.3.27 <i>Apresentação de Tabard a Méliès - novas experiências cromáticas na diegese</i> .....	241
4.3.28 <i>O azul de Hugo dissipado, novas indicialidades na busca do autômato</i> .....	248
4.3.29 <i>Homenagem em matizes quentes - Méliès “consertado”</i> .....	252
4.3.30 <i>A comemoração avermelhada, o azul subtraído - sentido de mudança</i> .....	254
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>257</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>263</b>
<b>ANEXO A - COLOR CONSCIOUSNESS</b> .....	<b>281</b>
<b>ANEXO B - CONSCIÊNCIA DA COR (Tradução nossa)</b> .....	<b>289</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando falamos de cores, as pessoas sentem-se, normalmente, atraídas pelo assunto. Provavelmente porque as cores provocam, causam algum tipo de sensação ou mesmo estranhamento. O mundo é variado em termos de variedades e gradações cromáticas e o cinema buscou, neste elemento tão presente na vida das pessoas, potencializar o sentido das histórias, através desse recurso que foi usado antes mesmo do desenvolvimento de películas em cores.

Na cinematografia, a presença e a ausência das cores são tomadas como possibilidades de articulações de inúmeras maneiras em suas narrativas. O uso cromático possui capacidade de operar no sentido visual propiciando o espectador ser levado a lugares distantes e tempos diferentes, como se fosse um passaporte, um código específico que detém qualidades únicas, que pode mudar de um filme para outro, seguindo uma lógica de enredamento especialmente montada para amplificar a expressividade em uma história. As aplicações articuladas e planejadas possibilitam, ainda mais, reforçar o sentido de uma ação, deixando uma personagem mais triste ou mais alegre, ou ainda provocar mudanças e deixá-las inteligíveis, mais do que se as imagens fossem apresentadas em suas cores naturais.

A partir dessa ideia das imbricações relacionais desse componente, tomamos o filme *A Invenção de Hugo Cabret* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) para estudo das cores na narrativa como objeto desta pesquisa. O enredo, já pelo seu tema, demonstra significativa expressividade ao buscar retratar um momento tão marcante na história do cinema, uma fase de transição, mas que mantinha, ainda, o ar da “magia”. Baseado no livro de ficção, escrito por Brian Selznick - *A Invenção de Hugo Cabret* lançado em 2007 foi um grande desafio para Martin Scorsese, adaptar uma história escrita e, principalmente, ilustrada em preto e branco, e daí, criar um universo de personagens e ambientação, no mínimo, com a mesma qualidade do livro.

Logo, o planejado roteiro de John Logan, a produção impecável de Graham King e do designer de produção Dante Ferretti, observamos que a produção em seus mínimos detalhes de Francesca Lo Schiavo só foi possível a partir de pesquisa de Marianne Bower. Os efeitos visuais de Joss Williams, as boas locações, os figurinos de Sandy Powell, a maquiagem de Morag Ross, o “hair design” de Fan Archibald, além do elenco especial montado por Ellen Lewis e a belíssima fotografia de Robert Richardson, juntos possibilitaram ao diretor Scorsese compor uma narrativa cromática complexa, baseada em dois matizes predominantes. Podemos verificar cuidados em todo o processo, o que demonstra planejamento criterioso

com os enquadramentos, direção artística, iluminação, trilha sonora de Howard Shore, a montagem cuidadosa de Thelma Schoonmaker. Enfim, cuidados imprescindíveis para tornar viável o uso da cor de maneira estratégica na narrativa.

Com olhar atento, percebemos a sofisticação a cor e sua composição juntos a outros elementos que compõem a história. Ao buscarmos sentido para o uso de tais elementos, com mais apuração, procurando compreender como os diversos signos foram articulados com os matizes, com intenções de provocar sensações e reações no espectador, de maneira planejada e consciente, percebemos o quanto o filme tornou-se ainda mais interessante objeto de observação e estudo.

Verificamos que o uso cromático no cinema, visto de forma singular e expressiva, faz parte integrante na construção da narrativa e é capaz de provocar algo, nos causa alguma sensação, além de estruturar uma história. Entendemos que as cores operam no sentido de interconectar-se com outros elementos presentes, possibilitando associações entre momentos, personagens, sentimentos, limites, espaços e tempos. Em princípio, espaço dentro e fora da estação de trem e tempos que se relacionam à perda, afetividade ou mesmo à conquista. As cores no filme não estão presentes somente para representar os objetos ali expostos, de forma descritiva, ou para tornar a imagem mais visível, bela e real. Mais do que isso, demonstram intencionalidades, através de sua presença e marcam sentimentos, lembranças, provocando e produzindo significação.

A partir daí, podemos pensar no recurso cromático como signo que se apresenta com funções específicas e intencionais, para fazer cumprir objetivos definidos em termos de representação, na construção da narrativa. Desta hipótese inicial, acredita-se ainda que há articulação com os outros elementos no processo de semantização e, dependendo da forma que ocorre, pode exercer outras funções nessa produção de sentido e, conseqüentemente, de interpretantes.

Com a pesquisa procuramos investigar as articulações da cor como componente da narrativa cinematográfica, principalmente as relações que são estabelecidas intencionalmente, para compreendermos as operações na produção de sentido, através da interpretação das diversas manifestações do componente presente na história em suas formas, desde o plano, passando pela sequência até sua totalidade. Nesse sentido, vimos que foi estabelecido um tipo de relação no qual o espectador foi provocado a produzir atividades nos níveis *afetivo*, *perceptivo e intelectual*, segundo Metz (2012) e, assim, procuramos identificar como essa relação atingiu as camadas emocional, energética e lógica, tomando os conceitos de Santaella (2015). Buscamos referências da Teoria da Interpretação de Ricouer, a semiologia de Metz,

Aumont e Martin associados à teoria semiótica de Peirce representados também por semioticistas como Deely, Pinto, Santaella, que possibilitaram reflexões sobre a cor e seu uso, enquanto elemento estratégico na narrativa, nas articulações de tais processos, visando assegurar a percepção e a compreensão na interpretação. Logo, a investigação atravessa pelos campos da inteligibilidade e da sensibilidade.

Apresentando-se em três partes, a estrutura da pesquisa busca dar aporte às discussões tomando o estudo dos avanços da técnica sob a perspectiva da cor na história do cinema, da linguagem cinematográfica, da interpretação, da teoria da cor e da semiótica, como pilares fundadores para a análise do filme *A Invenção de Hugo Cabret*. Nos primeiros capítulos, exemplificamos com diversidade de referências fílmicas, as mais diversas fases da história do cinema, que permitem elucidar as teorias discutidas, já demonstrando possíveis combinações e articulações dos elementos narrativos com a cor e que propiciaram o uso intencional para significar.

Primeiramente, recuperamos parte significativa da história, no que se refere ao uso da cor como elemento da narrativa, desde as primeiras produções em cores, os avanços da técnica ao longo dos anos, até chegarmos aos usos mais sofisticados com as ferramentas digitais. Buscamos autores como Misek, Antônio Costa, Maria Helena Costa, Burch e Arnheim. Verificamos como, em determinadas épocas, as experiências técnicas e estéticas contribuíram no desenvolvimento de esquemas para produção de sentido e significação.

Em seguida, no terceiro capítulo, exploramos as teorias semiológicas buscando associar o uso cromático na ótica narratológica de autores como Metz, Martin, Aumont, Bergala, Marie, Vernet, Burch, Gaudreault e Jost, principalmente, para esclarecer questões relacionadas à articulação dos signos no cinema enquanto linguagem. Para complementar os esclarecimentos das possíveis imbricações da cinematografia nas operações com a cor, fundamentamos a discussão baseada na Teoria da Interpretação, de Ricouer.

Para o quarto e último capítulo, adentramos numa investigação na semiótica, buscando extrair uma semiótica da cor, a partir de Peirce, Deely, Pinto e Santaella. Em seguida, associamos a semiótica de Peirce à análise do filme e suas articulações cromáticas narrativas. A semiótica permitiu compreender os processos de interpretação de maneira mais aberta, propiciando propostas de análise além das bases linguísticas. Esse entendimento das possíveis aplicações da cor em assumir funções nas semioses da narrativa proporcionou condições para percebermos como esse componente foi enredado, a partir das intencionalidades identificadas no filme objetivando a significação. Mas, para isso, levamos em conta a fundamentação teórica que sustentou o terceiro capítulo.

Neste último capítulo, Peirce, Pinto, Aumont, Deely, Metz, Martin e outros juntos puderam elucidar as variadas formas de apresentação, reapresentação e representação do signo, identificado iconicamente, indicialmente e simbolicamente, sua presença expressa no filme *A Invenção de Hugo Cabret*. Por isso, buscamos referenciais que deram sustentação para os processos de tradução e interpretação na produção de sentido da **cor narrativa**. A proposta foi de aproximarmos do objeto ao máximo, identificando as possíveis operações semióticas conforme a teoria peirciana, observando as manifestações do signo cor e as semantizações provocadas. As sequências foram mapeadas e discutidas conforme desencadeamento das ações e das operações cromáticas associadas. O conteúdo traduzido do ponto de vista das estratégias usadas pelo diretor permitiu a compreensão da construção de sentido na narrativa, sustentado pela teoria dos autores citados.

Resta apontar que, do ponto de vista teórico, foram utilizadas percepções teóricas vindas de quadrantes diversos, principalmente as originárias do pensamento linguístico e de filosofia de linguagem, no afã de melhor compreender o objeto empírico a fim de ressaltar os muitos pontos compartilhados por essas teorias de diferentes genealogias.

## 2 A COR NO CINEMA - PROCESSOS TÉCNICOS, PERCURSOS E EFEITOS NO SENTIDO NARRATIVO

*Le manoir du diable* (George Méliès, 1896), de acordo com Fraser e Banks (2007) foi o primeiro filme em cores de que se tem registro na história. Naquela época, quando as primeiras narrativas cinematográficas estavam apenas começando a se desenvolver, a tecnologia era limitada e a película só podia registrar imagens em preto e branco. A *Star-Film* de Méliès produziu vários filmes coloridos pintados a mão, fotograma por fotograma com o auxílio de paletas, o que provavelmente demandava muito tempo para que pudessem pintar os milhares de quadros. E todo esse trabalho para tornar o espetáculo ainda maior.

A "magia" do cinema determinou formas de fruição espetaculares que recobriam os aspectos mais comuns da vida de cada dia, fundamentando-se no fascínio das técnicas de reprodução e de animação das imagens. Estendendo o espetáculo até a esfera do cotidiano, o cinema levou o público a desfrutar o espetáculo de si mesmo. Isto não significa que o cinema não tenha continuado a conceder um lugar privilegiado ao "cenário do poder" (soberanos, desfiles, exposições de pompas ou de eficiência tecnológica serão das primeiras atualidades cinematográficas, não importando se serem "verdadeiras" ou "reconstruídas"); significa que foram explorados, segundo uma lógica de máxima extensão, os "poderes da cena" e da "magia" tecnológica. (COSTA, 2003, p.49, grifos do autor).

O cenário histórico nessa fase foi marcado por muitas invenções e descobertas que modificaram os modos das pessoas se relacionarem com o mundo, possibilitando "estabelecer novas relações entre a esfera do individual e a do coletivo", segundo Costa (2003). Além da revolução na área da comunicação, através do telégrafo sem fio, que modificava "o significado das relações espaço-temporais", temos a "ciência dos sonhos" que ampliou o conhecimento e a conquista de um "novo território" - o inconsciente, da psicanálise. Estes são apenas alguns dos exemplos citados por Costa que podem apresentar o início do cinema acontecendo numa época de mudanças sociais e tecnológicas significativas.

O cinema emergiu num período em que a pesquisa científica se desenvolvia no campo da óptica e da visão assim como uma crescente produção de massa e da padronização, coincidindo com a revolução industrial, de acordo com Costa (2011). Contudo não podemos pensar no cinema somente enquanto tecnologia. Devemos analisá-lo como experiência que possui determinantes e efeitos ideológicos como partes do conjunto no qual se relacionam fatores sociais, econômicos e políticos.

Em 1900, Georges Méliès dedicou um filme à *Exposition de Paris* no qual faz um *travelling* sobre a "velha Paris", retrocedendo no tempo, em imagens que simulavam viagens

pelo mar, terra ou ar a territórios longínquos, com o auxílio de projeções, considerado por Costa (2003) como "uma extraordinária combinação entre uma "magia" do espaço urbano e a da câmera e oferece uma significativa documentação das modificações das experiências perceptivas e sensoriais que só mais tarde se tornarão um tema central de vanguarda futurista." A projeção de imagens em movimento eram como um espetáculo para o público, que permitia demonstrar tais avanços técnicos associados ao progresso.

Do ponto de vista de Bazin citado por Costa (2011), os elementos específicos que foram introduzidos no cinema, como o som e a cor, tentavam representar e promover o cinema realista, enquanto que Comolli em Costa (2011), de forma inversa, aponta para a tecnologia como resultado das exigências tecnológicas do realismo. De qualquer maneira, entendemos que a cor, atua como uma forma de "melhoria" na aproximação da imagem representada, tomando essa noção de imagem do real. Vimos portanto, que a introdução do uso cromático no cinemas está relacionada, segundo Costa (2011), a fatores econômicos e estéticos.

## 2.1 As primeiras experiências com a cor na cinematografia

Os primeiros filmes que tiveram a presença da cor foram captados em preto e branco. Conforme Misek (2010), "entre os anos de 1890 e 1920, usava-se também a pintura em spray com a técnica de *stencil* e os banhos de imersão em tintas coloridas." (MISEK, 2010, p. 15, tradução nossa)<sup>1</sup>. A busca por apresentações com alguns detalhes realistas que potencializavam o poder do espetáculo, provavelmente foi o que estimulou o investimento em técnicas de reprodução com as cores. Podemos verificar, nessa fase inicial da produção cinematográfica, filmes coloridos que utilizaram outras técnicas, além da pintura a mão quadro a quadro.

Um das primeiras experiências registradas com a técnica de pintura a mão e considerada por Misek (2010) como o primeiro filme com o uso da cor foi *Annabelle Serpentine Dance*, com provável data de produção em 1895, pela *Edison Manufacturing Company*, hoje mantido pelo *British Film Institute (BFI)*. Produzido por Loïe Fuller, o filme estadunidense apresenta uma dançarina, vestida de branco, dançando levemente num palco e tem seu vestido mudando de cor. Tais mudanças ocorrem como um turbilhão, que varia nas matizes e na saturação, imitando efeitos de iluminação de palco refletidas no vestido.

---

<sup>1</sup> Between the 1890 and 1920s, addition took through including hand painting, spray painting through stencils, and the immersion of film prints in baths of colored dye.

**Figura 1 - Annabelle Serpentine Dance (Edison Manufacturing Company, 1895)**



Fonte: (ANNABELLE..., 2015)

A pintura a mão, apesar do potencial artístico, deixou de ser usada em poucos anos, por se mostrar inviável comercialmente. Contudo, a técnica de *stencil* segundo Misek (2010), na lógica de conciliar a rápida industrialização do cinema com o filme colorido, foi desenvolvida na França, pioneiramente em 1905, pela grandiosa produtora *Pathé*, que mecanizou o processo parcialmente, usando uma agulha pantográfica. Este processo - o *Pathécolor* passou a ser adotado comercialmente a partir de 1908 e consistia em pintar cada fotograma delicadamente com agulhas, por isso, somente as mulheres o executavam, pois era um serviço considerado feminino. A oficina *Pathé* era capaz de aplicar até seis diferentes cores numa película em preto e branco.

A aplicação das cores era feita diretamente no filme que tinha a segunda impressão sobre a primeira, de cada lado da película. As duas impressões corriam juntas, uma debaixo de um rolo com a tinta saturada, que aplicava por trás e o aerógrafo<sup>2</sup> pela frente. "Cada aplicação de cor requeria um diferente *stencil* que podia ser reutilizado muitas vezes, daí o processo era mais eficiente do que a pintura a mão." (MISEK, 2010, p.15, tradução nossa).<sup>3</sup>

O resultado da pintura a mão apresenta cores de maneira disforme, oscilante, variando todo momento, como pode ser visto, por exemplo, em *Annabelle Serpentine Dance*. A técnica do *stencil* já resultava em cores blocadas, com as bordas mais definidas, com mais densidade e consistência. Assim, os objetos pintados sobressaíam em relação aos que não receberam tinta, aparentando separar-se deles, do filme preto e branco.

Segundo Misek (2010), é característica marcante dessa fase inicial de colorização o uso de aplicação somente em elementos como figurino, adereços ou outros planejados pela produção. Dubois citado por Misek (2010, p.16, tradução nossa), "aponta que a tendência do uso da cor em figurinos e cenários era adequada à percepção no período de que a cor

<sup>2</sup> Equipamento de pintura que utiliza um compressor para emitir jatos de tinta de maneira controlável, permitindo suavizar ou intensificar a aplicação.

<sup>3</sup> Each extra color required a different stencil, but stencils could be re-used many times, so the process was far more efficient than hand painting.

cinematográfica era uma característica de superfície".<sup>4</sup> Podemos entender que algumas vezes a função da cor poderia ser uma tentativa de tornar os objetos mais próximos do real, ou seja, propiciar o "efeito do real" de Barthes (2004), no qual os objetos inúteis se presentificam pelas semelhança com a realidade, algo visto que pode ser considerado desprovido de sentido, buscando interferir na película, após a filmagem, associações visuais com o que é visto no mundo real, de forma incondicional.

Isto nos faz pensar que a cor aplicada nos elementos os tornavam mais próximos daqueles reais que foram registrados na película, como uma referência, ou qualissigno<sup>5</sup> do objeto presente no mundo real. É como se aqueles elementos coloridos fossem elos com o mundo material e como não seria possível aplicar cores em todos, buscava-se somente os que pudessem ser exequíveis tecnicamente para processo de pintura e ao mesmo tempo mais representativos perante os demais que compunham a cena. Com isso, percebe-se que a imagem passava a ter relevo, deixando sobressair os detalhes que foram coloridos, em relação àqueles que permaneciam sem tratamento na película preto e branco - elementos da natureza como céu, rios, árvores, montanhas, dentre outros. Em relação a esse aspecto da ausência de cores, Arnheim (1957) acreditava que "quem vê um filme, aceita o mundo da tela como fiel à realidade" devido ao fenômeno da "ilusão parcial", que transmite-nos até certo ponto, noção da vida real.

O espectador não fica chocado quando vê uma imagem em que o céu tem a mesma cor do rosto das pessoas, aceita as sombras cinzentas como o vermelho, o branco e o azul da bandeira americana; lábios pretos em vez de vermelhos; cabelos brancos substituindo os loiros, as folhas das árvores, tão escuras como a boca de uma mulher. Por outras palavras, além de transformar o mundo multicolor num mundo preto e branco, todas as propriedades inerentes a cada cor sofreram alterações entre si: aparecem semelhanças, entre objetos, que não existem no mundo real; as coisas apresentam a mesma cor embora, na realidade, não haja relação alguma entre as cores, que até podem ser totalmente diferentes. (ARNHEIN, 1957, p.22).

De acordo com Costa (2011), a impressão da realidade do filme está associada a uma questão de representação. A organização dos elementos e sua estruturação guiam o espectador através do discurso fílmico de forma a fazer sentido conforme as imagens e padrões existentes, experimentados na vida cotidiana. Logo, percebe-se que uma primeira ideia do "efeito de real", através da cor já se apresentava, tomando o conceito de Barthes (2004) como

<sup>4</sup> [...] the tendency for color to be added to costumes and sets was commensurate with the general perception of the period that cinematic color was a surface characteristic.

<sup>5</sup> Relacionada à qualidade do signo que, segundo Aristóteles, é especialmente empregada para denotar caracteres que constituem méritos ou deméritos, segundo Peirce (2010). A brancura só existe se pensarmos no branco, independente de quais forem os objetos brancos. É a qualidade da brancura num sentido mais frouxo, concebido como uma relação com o olho, o branco pelo branco, sem qualquer associação com outro objeto.

empréstimo, mesmo que de forma pontual e limitada nas primeiras buscas da cinematografia. Se observarmos a superfície da imagem, notamos que os objetos coloridos eram poucos, mas se destacavam, denotando certo grau de importância e realce. Isto significa que os realizadores da época planejavam intencionalmente o que deveria ser enfatizado através dos pigmentos, possivelmente buscando torná-los mais destacados. Pressupomos que havia a intenção de aproximar a representação dos aspectos apresentados pela realidade de forma fiel, contudo as condições eram limitadas. Assim, seria cabível pensarmos que havia o propósito de se produzir um filme com fortes indícios do real, o que fortaleceria o efeito do espetáculo. De qualquer modo, já se pronunciavam aqui, alguns índices de que a cor já começava a ser vista pelos produtores como elemento de produção de sentido, e não apenas como adorno. A ênfase pela cor é análoga, na linguagem oral, à elevação do tom da voz para efeito de realce e dar nuance diferente ao sentido produzido.

Nas produções cinematográficas daquela época não predominavam elementos que poderíamos identificá-las ou caracterizá-las ainda como cinema narrativo. Contudo, o que interessava era prender a atenção dos espectadores, e daí, buscava-se com o uso das cores propiciar potencialização do espetáculo. Gunning (1990) chamou essa fase inicial da história do cinema de *Cinema das Atrações*, no qual a experiência visual é que leva à curiosidade e ao prazer do espectador. O termo “atrações” foi cunhado por Eisenstein baseado e fundado na busca de um novo modelo e modo de análise teatral no qual a exibição é confrontada com a absorção da diegese, de acordo com Gunning. A partir do conceito de Gunning (1990), percebermos que o filme colorido passou a ser uma possibilidade de reforçar ainda mais esse aspecto das atrações, estrategicamente, a fim de se destacar pelo visual exótico. “De fato Méliès era um mágico e dizia que as imagens em movimento eram um caminho de enriquecer e engrandecer suas apresentações.” (SCORSESE, 2011, p. 47, tradução nossa).<sup>6</sup> Portanto, entendemos que o elemento cromático poderia ser visto por Méliès como mais uma forma de potencializar o efeito das atrações. *Viagem à Lua* (Méliès, 1902), por exemplo, apesar de possuir aspectos que Gunning considera como precursores da narratividade, observamos que o elemento cromático opera visivelmente como potencializador do espetáculo, atributo do *Cinema das Atrações*.

Misek (2010) aponta que os filmes destacados pelo trabalho de colorização meticulosa foram realizados pela oficina *Pathé*. Um exemplo marcante é o *Le Scarabée d'or* (Chomón,

---

<sup>6</sup> In fact, Méliès was a magician, and he saw moving pictures as a way to enrich and enlarge his stage presentations.

1907), que procurou imitar uma cacofonia de um bombeiro, utilizando-se da técnica de *stencil* em múltiplas camadas.

**Figura 2 - A pintura em stencial em múltiplas camadas no filme *Le Scarabée d'or* (Chomón, 1907)**



**Fonte: (LE SCARABÉE..., 2015)**

Nos Estados Unidos, trabalhos similares com uso da cor podem ser vistos, mas menos espetaculares. *The Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1903), se destaca pela pintura a mão. No filme, tiros e explosões aparecem pintados de vermelho e as roupas em amarelo e roxo.

**Figura 3 - Efeitos produzidos com pintura a mão no filme The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903) - Explosões**



Fonte: (THE GREAT...A, 2015)

**Figura 4 - O destaque do figurino, resultado da pintura a mão - The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903)**



Fonte: (THE GREAT...B, 2015)

Gunning citado por Misek (2010), observa que a aplicação das cores nos filmes no início do cinema aparecem muito mais com o objetivo de reforçar o efeito do espetáculo, mais do que representar o real. George Méliès, segundo Misek, usava as cores em seus filmes pintados a mão e mais tarde, com a técnica de *stencil*, sempre usando a cor de forma relativamente arbitrária, sem preocupar-se com possíveis funções narrativas ou temáticas. Costa (2003) acredita que Méliès buscava, através da pintura em seus filmes, trabalhar numa perspectiva do "irreal", do "fantástico", ou até mesmo de forma "perversa" e "pervertedora".

Isto nos faz reforçar a ideia de que suas intenções estavam mais voltadas para potencializar o efeito do espetáculo.

Os banhos de imersão ou viragens começaram a ser usados em 1904, pelo produtor Sigmund Lubin, na mesma época em que a pintura a mão e a técnica do *stencil* coexistiam, até por volta do ano de 1910, quando a sistema de produção de filmes do modo artesanal passou a ser substituído por formas mais próximas do sistema industrial. Daí, os dois primeiros processos de pintura passaram a ser inaceitáveis pelo seu alto custo. A facilidade do tingimento da película através da imersão em tintas e a menor popularidade do sistema enquanto novidade são apontados por Misek (2010) como os principais fatores de avanço na utilização desta técnica, que foi largamente disseminada em 1910. No início dos anos de 1920, entre 80 a 90 por cento dos filmes eram coloridos com as viragens.

O processo consistia em mergulhar a película revelada em tintas. Ela era absorvida pela emulsão do filme, principalmente pelas áreas mais opacas da imagem, de forma mais ou menos intensa, de acordo com a variação de luz registrada na emulsão, ficando menos coloridas ou mesmo inalteradas na superfícies mais iluminadas. Misek (2010) cita Dubois que resume bem a principal diferença desta com as técnicas anteriores (pintura e *stencil*), chamando as primeiras de "preto & cor" e esta (viragem) de "cor & branco", pois nesta, a cor poderia se fixar nas áreas sombreadas e escuras da película. Contudo, logo foi desenvolvida uma nova forma de mistura no qual preto e branco e cor se combinavam quimicamente, para criar imagens com matizes produzidas pela tinta colorida e os tons eram da fotografia monocromática. Nesse caso, a coloração poderia associar-se tanto ao branco quanto ao preto. O resultado era uma combinação do preto, do branco e da cor, através das tonalidades e do tingimento.

Um exemplo de preto e cor pode ser visto em *Die Abenteuer des Prizen Achmed* (1926), de Lotte Reiniger. Uma fantasia mítica baseada nas *Noites Árabes*, de Reiniger, era uma animação feita através de silhuetas manipuladas por mãos, que toma a forma de teatro de sombras filmado. As figuras pretas se movimentam atravessando a tela sobre fundos coloridos. Cena após cena, o filme altera entre preto e azul, preto e amarelo, preto e verde, preto e laranja, preto e vermelho. Quando tudo é reduzido a blocos sólidos de preto e cor, o resultado é um binário visual. Mas essa binariedade não é entre preto e branco e cor, mas entre preto e cor. Cada presença torna o outro ausente: as bordas das formas pretas definem visualmente e são definidas pelas bordas das formas coloridas. (MISEK, 2010, p. 19, tradução nossa).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> An example of black and color can be seen in Lotte Reiniger's *Die Abenteuer des Achmed* (1926). A mythical fantasy based on *The Arabian Nights*, Reiniger's tinted animation was achieved through the manipulation of hand-cut silhouettes, and takes the form of filmed shadow theater. Pure black figures move across evenly colored backgrounds (Plate 1.6). From scene to scene, the film moves between black and blue, black and yellow, black and green, black and orange, and black and red. When all is reduced to solid blocks of black-

**Figura 5 - A binariedade visual pelas viragens - preto e cores no filme Die Abenteuer des Prizen Achmed (Lotte Reiniger, 1926)**



Fonte: (DIE ABENTEUR..., 2015)

Percebemos que houve diferentes manifestações com o uso cromático no cinema. Primeiramente, com a pintura a mão com paleta, no qual a cor marcava sua presença nos objetos que compunham a cena, em uma ou mais cores. Posteriormente, com as viragens, na superfície da película, na cena como um todo, de forma binária, às vezes presentes nas áreas claras e outras vezes nas áreas mais escuras. Sempre em dois tons, o preto e a cor ou o branco e a cor, permitindo variações de cores para representar ações diferentes, nas várias sequências do filme.

Segundo Misek (2010), entre 1920 e 1930 os diretores buscaram caminhos para que o uso dos matizes fosse menos arbitrário e, assim, trabalhar como elemento na estrutura de significação. O tingimento poderia permitir uma informação narrativa rudimentar, num tipo de efeito apenas indicial, como por exemplo indicar se a cena ocorre à noite, iluminada pela lua - usando a viragem azul ou sob luz artificial - com o uso da viragem amarela, isto é, e ainda não simbólico. As cores representavam de maneira básica, relações simples, sem intencional associações mais complexas. Com essa ideia era permissível pensar também em termos de informação temática, mesmo que fosse ainda de maneira primitiva. O vermelho poderia significar raiva ou calor, em diferentes contextos. Não havia um significado específico e definitivo que pudesse ser atribuído à cor.

O mais complexo uso da cor está presente no *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Considerado um motim bem sucedido a bordo do Potemkin, vemos cenas da bandeira soviética pintada a mão, sendo içada no mastro do navio. É difícil imaginar um uso da cor mais direto simbolicamente: a bandeira é vermelha e Vermelha. Eisenstein aproveita a força da sensibilidade da vermelheza da bandeira para glorificar e obter a sentido de prazer na ascensão do Comunismo. Ainda assim, este inspirador exemplo de cor simbólica, a sensível imediaticidade do vermelho supera tem significado intencional. Sentimos a vermelheza da bandeira mais intensamente do que a Vermelheza pura da cor. (MISEK, 2010, p. 23, grifos do autor, tradução nossa).<sup>8</sup>

**Figura 6 - A bandeira vermelha simbólica em Encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein 1925)**



Fonte: (ENCOURAÇADO..., 2015)

Entendemos a partir deste comentário de Misek (2010) que a sensação do vermelho associada ao sentimento do comunismo ultrapassa a sensação simples de se ver a cor vermelha. Percebe-se que há uma potencialização do sentido quando a cor vermelha parte para o campo do sensível complexificando o sentido, ao simbolizar o partido soviético no qual se convergem vários outros conceitos relacionados e subentendidos. O autor ainda cita Deleuze evidenciando que a cor tende a absorver o referencial na afetividade, diretamente no campo do sensível. E para completar o comentário, reforça que não é coincidência que Peirce, que tem grande influência de Deleuze, inclusive usou o exemplo do vermelho para sua categorização do sentido da primeiraza.

<sup>8</sup> A more complex use of color occurs in Sergei Eisenstein's *The Battleship Potemkin* (1925). Following a successful mutiny aboard the Potemkin, we see a hand-painted shot of a Soviet flag hoisted up the ship's mast (Plate 1.7). It is difficult to imagine a more symbolically direct use of color: the flag is both red e Red. Eisenstein harnesses the sensual power of flag's redness to glorify and elicit a sense of pleasure in the rise of Communism. Yet even in this inspired example of symbolic color, the sensual immediacy of the red overwhelms its intended meaning. We fell the flag's redness more intensely than Redness.

Conforme Misesek (2010) uma minoria de filmes produzidos nessa fase usou a cor no sentido de cumprir funções sutis. O filme *A Rosa Branca* (*The White Rose*, D. W. Griffith, 1923) foi pintado em vermelho com a técnica Handschield<sup>9</sup>, inventada em 1916 pela gravadora Max Handschiegl e parceiro Alvin W. Wyckoff, auxiliados por Loren Taylor. A técnica consistia em imprimir separadamente em películas preto e branco, para cada cor que seria aplicada. Para a impressão, a transferência de corantes era feita em máquinas que banhavam separadamente, ou seja, uma tabela para cada cor. A aplicação se limitava a três cores. Nesse filme de Griffith, a aplicação foi em uma só, apresentando uma coloração avermelhada suave. Apesar da impressão ser internamente na película, o vermelho parece emanar por trás dela.

**Figura 7 - A suavidade da técnica de pintura Handschiegl vista em *A Rosa Branca* (*The White Rose*, D. W. Griffith, 1923)**



Fonte: (A ROSA..., 2015)

Muito embora haja indícios de intencionalidades através do uso de matizes em filmes produzidos nos primórdios do cinema, Costa (2003) acredita que "estas formas primitivas da cor não constituíam um acréscimo mais ou menos eficaz para o espetáculo." Mas, ao mesmo tempo, reconhece que "o cinema mudo tinha estabelecido um verdadeiro código cromático; a cada tonalidade dominante do plano correspondiam certas características da cena (por exemplo, a viragem em azul servia para produzir aquilo que hoje se chamaria o "efeito noite")." (COSTA, 2003, p. 55).

Comparado à pintura com paletas, que se limitava a colorir somente alguns espaços de cada fotograma para se produzir um efeito de reprodução, a viragem em matizes com

---

<sup>9</sup> Dictionary Reverso.

determinadas finalidades estéticas e representativas buscava provocar sensações. Nesse sentido, há de se considerar como um avanço em que a técnica propiciou a introdução para um novo campo, no qual o estímulo ultrapassava o entendimento do plano ou da sequência e foi além, o que possibilitou ingressar no campo da percepção que, anos depois, passou a ser explorado nas produções cinematográficas de forma considerável, numa tendência crescente.

Logo, se esse código cromático era usado como linguagem, com intenções de se criar atmosfera numa sequência no cinema silencioso, é permissível pensarmos que nessa época, o uso das cores estava adquirindo um outro sentido comparado à pintura com paletas. Seria uma transição, provavelmente para uma nova fase, portanto uma evolução do sistema de produção signos visuais na cinematografia. Apesar de autores como Arhein, Aumont, Martin, Antônio Costa, Maria Helena B. e Vaz da Costa, dentre outros considerarem essa fase apenas como primórdios do uso da cor cinema, vimos que a mudança da técnica, alterou significativamente o processo de produção de sentido no cinema. Não podemos olhar para essa mudança somente relacionando-a a questões como economia, relativizando a viabilidade de produção, mas como um marco histórico na articulação com outros signos visuais, um trabalho de semiotização cromática da imagem, mesmo que aparentemente embrionária.

Nesse período compreendido entre o final da Primeira Grande Guerra - 1918 até a crise da Wall Street - 1929, segundo Costa (2003), o cinema atingiu um nível de desenvolvimento definido como “apogeu do cinema mudo”. Hollywood se afirmou como supremacia da produção cinematográfica mundial, nos aspectos de indústria do espetáculo e da linguagem. Seguramente o êxito da Primeira Guerra foi fator decisivo, contudo uma política de desenvolvimento que o autor denomina de formas de “integração vertical”, ou seja, grandes investimentos nos três setores nos quais se articulam a indústria cinematográfica: a produção, a distribuição e a exibição, induzindo a tal resultado. Por outro lado, na Europa, os resultados da guerra não permitiram a revitalização do setor. Produtores de Hollywood passaram a contratar atores e diretores europeus, no entanto, sem garantir resultados esperados.

Costa (2003) determina que o sucesso sobre o plano econômico da “produção hollywoodiana dos anos 20” se baseia em dois fatores, principalmente: o *studio system* e o *star system*. O “studio system” era mais que uma forma de integração entre os diversos setores da produção industrial do cinema, representava a organização de trabalho precisamente metódico que visava a maximização dos lucros com a exploração otimizada dos recursos. Nesse sistema, produtor tinha como subordinados todos os profissionais envolvidos (diretores, atores, roteiristas etc.), através de uma rígida divisão de trabalho. Integrado ao

“studio system”, o foco no estrelismo ou “star system”, que valorizava os atores e pode ser considerado como elemento de promoção do produto cinematográfico. A racionalização do processo produtivo relacionada ao poderio artístico permitia a diferenciação dos produtos produzidos.

E foi nesse período, do meio ao final dos anos de 1920 que o filme tingido desapareceu quase que totalmente do cinema e, contrariamente aos que poderíamos esperar em termos de evolução histórica, a película em preto e branco voltou a ser usada, conforme Mises (2010). Não significa que o interesse pela cor havia terminado. Observamos que a definição dos gêneros cinematográficos atuou com certa dimensão no foco de interesse dos exploradores, já que o estrelismo teve íntima ligação com tal fenômeno. Costa (2003) afirma que o ídolo passou a ser ponto favorável em relação ao público, numa época em que a cultura de massa ampliou as participações dos Estados Unidos em cerca de 80% dos filmes realizados no mundo. A força de atração do mito do cinema e do mito da América repercutiu em muitos países como por exemplo, a figura do Rodolfo Valentino ou a viagem à Europa por Mary Pickford e Douglas Fairbanks, quando foram acolhidos por multidão de mais de trezentas mil pessoas na chegada a Moscou em 1926, conforme Bronlow citado por Costa (2003). Naquela fase - anos 20, o sistema de gêneros estava bem definido como: comédia sentimental, melodrama, drama épico-histórico, “western”, filme de gângster e a “slapstick comedy”, ou comédia pastelão.

Podemos perceber ainda que, nessa outra fase de mudanças do foco da indústria cinematográfica, houve avanço na produção em massa, com investimentos cada vez mais intensos. O preto e branco já havia sido aceito mas, paralelamente, o interesse no uso da cor ainda permanecia mesmo que localizadamente, de forma insistente, com objetivo de aprimorar as técnicas e possibilitar maior eficiência do processo de se produzir imagens em movimento com efeito mais realista. Em 1915 foi inaugurada a Technicolor Inc. por Herbert Kalmus, Daniel Comstock e Burton Wescott e, ao final dos anos 1920, somente Kalmus permaneceu.

Aproveitando-se da “tão celebrada” semelhança do cinema com a realidade, parte da estratégia de *marketing* da Technicolor foi convencer a indústria cinematográfica de que a cor era realmente crucial para a melhoria do realismo e compatível com qualquer filme. A companhia enfatizava que a ausência completa da cor não era natural. O argumento seria de que vemos a realidade em cores; logo, filmes realistas deveriam ser em cores. (COSTA, 2011, p.33, grifos do autor).

## 2.2 Cores processadas na película - novas possibilidades de representação

A película da Technicolor, desde seu aparecimento no cinema até o início dos anos 1950, chegou a ser considerada a melhor com processamento de cores do mundo, após ter passado por alterações e refinamentos, de acordo com Misek (2010). A empresa teve depois de 1928, uma nova tecnologia, que substituía as outras duas anteriores, ou melhor, Technicolor número I e II. Chamada de Technicolor número III, registrava e reproduzia várias tonalidades das cores, que havia sido usada experimentalmente no filme *O Pirata Negro* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1922), chegando contudo, num resultado insatisfatório, devido à problemas técnicos de distorção dos matizes, o que provocou custos adicionais na produção. Contudo, foi uma oportunidade para que os desenvolvedores da tecnologia investissem em um novo produto para solucionar os problemas anteriores, fazendo mudanças radicais, resolvidos com o lançamento do Technicolor número III.

**Figura 8 - As cores distorcidas da Technicolor III no filme *O Pirata Negro* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1922)**



Fonte: (O PIRATA..., 2015)

Todos os processamentos de cores Technicolor se baseavam em um divisor de feixes na câmera, no qual a luz era decomposta na lente em duas ou três matizes separadas, através de diferentes cores de filtros, que permitia expô-las separadamente, em películas preto e branco. Para tanto, dois negativos eram necessários para se registrar as imagens expostas e divididas pelos dois filtros (vermelho-laranja e azul-verde), no caso dos processamentos Technicolor números I, II e III. Misek (2010) assinala que o resultado da reprodução se

limitava a pouco mais de dois terços do espectro da frequência das cores. Poucos anos depois, o Technicolor número IV, lançado em 1932 possuía uma terceira cor, tornando necessário um terceiro negativo para que pudesse registrar a decomposição da luz em três filtros – o vermelho, o verde e o azul. Isso permitia reproduzir completamente todo o espectro de frequência das cores. Os filmes Technicolor tinham suas cores inscritas no negativo através do processo aditivo<sup>10</sup>, contudo, apenas o Technicolor I utilizava o mesmo sistema aditivo na projeção de cores na tela. Nele, a cor era adicionada ao preto e branco na sala de cinema, o que demandava projetores especiais que incluíam os filtros vermelho-laranja e azul-verde. Tal complexidade requeria operadores especializados “com perfil entre um professor universitário e acrobata”(2010, p. 26, tradução nossa)<sup>11</sup>, de acordo com Herbert Kalmus, citado por Misek. Mais tarde, os pesquisadores da Technicolor criaram filmes que tinham as cores impressas neles próprios, o que permitia o uso da convencional luz branca nos projetores. Os filmes Technicolor III e IV, por exemplo, já utilizavam um corante subtrativo<sup>12</sup> no processo de transferência, imprimindo cada corante em cada um dos dois ou três negativos com a imagem e, posteriormente, tornando-as placas de impressão. Ao final, os corantes de cada placa eram adicionados, através de transferência para uma só película, sendo composta por duas ou três camadas.

Technicolor era assim - como pintura a mão e *stencil* – tecnologicamente como um refinamento dos vários processos usados nos primórdios do cinema para adicionar cores ao filme preto e branco. O processo Handschiegl, por exemplo, já tinha sido usado para transferir cores desde 1916 como uma alternativa para o *stencil*. O processo de transferência de cores feito pela Technicolor era diferente pois adicionava corantes em combinações variáveis e precisas, refletindo a frequência das cores captadas pela câmera da mesma marca, ao invés de adicionar corantes uniformemente em toda a gelatina. (MISEK, 2010, p. 26, grifo do autor, tradução nossa).<sup>13</sup>

Technicolor não foi capaz de reproduzir os matizes de forma realmente natural, mas comparada às outras técnicas podemos considerá-la como a melhor técnica vista na época, em termos de processo para transferência de corantes, além de ter sido, historicamente, a

<sup>10</sup> No sistema aditivo, todas as cores são formadas através de combinações em quantidades variáveis do vermelho, do verde e do azul, mais comumente chamado de RGB (Red – Green – Blue).

<sup>11</sup> was a cross between a college professor and a acrobat.

<sup>12</sup> No sistema subtrativo, todas as cores são formadas através de combinações em quantidades variáveis do ciano, do magenta, do amarelo e do preto, mais comumente chamado de CMYK (Cian – Magent – Yellow - Black).

<sup>13</sup> Technicolor was thus – like hand painting and stenciling – technologically still a form a film color, a refinement of the various process used in early cinema to add color dyes to black-and-white prints. The Handschiegl process, for example, had already been using dye-transfer printing since 1916 as an alternative to stenciling. What made Technicolor’s dye-transfer process diferente was the fact that it added dyes in variable and precise combinations, reflecting the color frequencies captured by Technicolor câmera, rather than adding dyes evenly across the gelatine.

transição entre o filme colorizado e a película que passou a receber todas cores de uma só vez, segundo Misek (2010).

Costa (2011) comenta que a Technicolor afirmava que seu produto incrementava o realismo, porém advertia que o uso “exagerado” sairia do natural e poderia “gerar efeitos desagradáveis aos olhos e a mente do espectador”, relacionando à dificuldades perceptivas, ou seja, fadiga da retina. Problemas de edição também eram comuns nos primeiros filmes, pois uma variação mínima entre tons e matizes poderiam alterar o equilíbrio e causar desarmonia visual, de acordo com o comentário de Douglas Fairbanks referindo-se ao filme *O Pirata Negro*, que distraía a atenção e confundia a ação. “Isso provocou um “movimento” contra o uso da cor em filmes.” (COSTA, 2011, p. 33).

A cor passou a ser vista, como menciona Costa (2011) – como algo intrusivo, que poderia desviar o espectador da ação dramática, irritar, cansar, tirar a atenção do espectador ou mesmo obscurecer, confundir a ação e usurpar o funcionamento de elementos importantes na dinâmica do filme. Mas há uma provável explicação para tamanha resistência. O realismo era o que impulsionava o desenvolvimento e inovações das técnicas do cinema da época. Naquele tempo, as pessoas esperavam que as cores nos filmes fossem exatamente iguais às da natureza, o que Costa (2011) justifica ter sido o fracasso nas tentativas de representar as cores reais. Para que o elemento cor fosse assimilado pelas pessoas era necessário tempo, sem contar que, por volta dos anos 1930, o filme em preto e branco tinha seus códigos estabelecidos e o público já estava familiarizado com a ausência das cores nas películas.

Nessa mesma década já era perceptível a separação entre os filmes em preto e branco e em cores. Os dois tipos coexistiam como um tipo de oposição que se desenvolvia gradualmente. A decisão de se produzir o filme em cores deveria ser tomada antes do processo ser iniciado pois, além dos equipamentos, era necessário pensar também na estética do filme, na narrativa e na temática integradas à cor. O primeiro estágio desse tipo de integração ocorreu logo após o lançamento do Technicolor III, de acordo com Misek (2010). Coincidentemente, quando o cinema sonoro aparecia.

### 2.3 O som e a potencialização da narrativa cromática

Se o som permitiu ao cinema potencializar o realismo através do sentido auditivo, a cor e as sensações cromáticas poderiam se completar. Em 1929, dos 18 filmes produzidos com o processamento Technicolor, 14 eram musicais e, em 1930, dos 29 filmes, 25 eram musicais, como mostra Limbacher citado por Misek (2010).

Cor e música tinham sido consideradas historicamente como tendo afinidades naturais e a palavra “cromático” era usada como referência para ambos. Quando Aristóteles afirmou sobre a presença das sete cores primárias, elas poderiam corresponder às sete notas da escala diatônica. Sua classificação sugeria que a harmonia existe na cor tanto quanto na música (KEMP, 1990, p. 286). Similarmente, quando Newton dividiu as infinitas cores do espectro dentro de sete cores “básicas” em sua revisão 1671-2 das “Leituras Ópticas”, ele tentava explicar esta divisão arbitrária para sugerir que a harmonia das cores são “talvez análogas para se corresponderem aos sons” (SHAPIRO, 1994, p. 619). Mais tarde, bastante confiante, Newton comparou as oito fronteiras das sete cores com “os oito comprimentos de um acorde”. (MISEK, 2010, p. 28, grifos dos autores, tradução nossa).<sup>14</sup>

Misek (2010) ainda cita afirmação de Einsenstein que os realizadores de filmes precisam transformar seu trabalho em “uma sinfonia de cor”, reforçando o sentido de que cor e música podem ser conectados sinestesticamente. Acrescenta ainda comentando que nos filmes em cores produzidos entre 1929 e 1930 não se limitaram em usar matizes apenas com a função de informação narrativa, mas o aparecimento da cor significava mudança - da realidade para a fantasia, como motivação cromática. “No musical, a presença da cor dependia da música e sua ausência em outras partes do filme eram explicadas por fatores econômicos não relacionados à narrativa fílmica.”(MISEK, 2010, p. 29, tradução nossa).<sup>15</sup>

Apesar da qualidade de reprodução das cores ter evoluído até então, percebemos que a indústria cinematográfica não estava mais focando no emprego da cor como uma possibilidade de atrair público com imagens que se aproximassem do real, mas buscou explorar tal qualidade nos filmes, como por exemplo a intensificação da beleza feminina.

<sup>14</sup> Color and music have historically been regarded as having a natural affinity, and the word “chromatic” is used with reference to both. When Aristotle asserted the presence of seven primary colors, it was so that they might correspond to the seven notes of the diatonic scale. His classification was a means of suggesting that harmony existed in color as well as music (Kemp 1990: 286). Similarly, when Newton divided the infinity colors of the spectrum into seven “simple” colors in his 1671-2 revision of the “Optical Lectures”, he tentatively explained this arbitrary division by suggesting that color harmonies were “perhaps analogous to the concordance of sounds” (Shapiro 1994: 619). Later, more confidently, Newton likened the eight boundaries of the seven colors to “the eight lengths of a Chord” (1721: 186)

<sup>15</sup> For now, the presence of color within a musical was simply dependent on the presence of singing in it, and its absence in other parts of the film was explained by economic factors unrelated to the film’s narrative.

“Numa época em que o *star system* dominava, a cor servia ao propósito de enfatizar a aparência e a beleza das estrelas femininas”. (COSTA, 2011, p. 35).

Buscombe citado por Costa (2011), aponta que a coincidência da adoção da cor com a introdução do som e o *boom* das produções musicais possibilitaram o emprego cromático de formas não obrigatoriamente fiéis à realidade, principalmente por esta categoria de filmes estar “a serviço do prazer visual”. Conforme os autores há evidências que a cor foi descoberta como um elemento que provocava determinadas relações com a irrealidade, exaltando as fantasias. O que explica a presença em “gêneros não muito realistas” como nos faroestes, fantasias, comédias, desenhos animados e musicais. Seriam consideradas histórias compatíveis com essa associação “que provocava tais problemas perceptivos.” É curioso observar que não houve qualquer decisão consciente para que a adoção da cor nesses gêneros fosse recomendada. Costa (2003) comenta que “registrou-se uma forte resistência, superior à que fora oposta ao cinema sonoro, por parte dos diretores, especialmente atentos aos valores estéticos, que viam limites e obstáculos numa técnica considerada como expediente espetacular e ainda não perfeitamente controlável.” (COSTA, 2003, p. 200).

Costa (2003) ainda aponta que a técnica ainda não era perfeitamente controlável, daí “ocorreu uma espécie de convenção tácita” que determinava que alguns gêneros como filmes épico-históricos, musicais e westerns, principalmente, além dos desenhos animados, comédias e fantasias, fossem rodados em cores.

As pessoas naquele tempo esperavam que a cor nos filmes fosse exatamente igual à cor dada na natureza, e os primeiros filmes coloridos foram, de início, um fracasso completo como representação das “cores reais”. Ademais, por volta dos anos 1930, os códigos realistas estavam bem estabelecidos em preto-e-branco, e a audiência já estava familiarizada com estes. Quando um novo elemento, como a cor, era introduzido pelo aparato cinematográfico, era necessário tempo para ser assimilado. Outro argumento que contraria o uso da cor, e, portanto sua rápida assimilação e expansão foi a associação do seu uso com gêneros “irreais” que exaltavam a “fantasia”. (COSTA, 2011, p. 35, grifos do autor ).

Se a cor no cinema, no início dos anos 1930 passou a ser um elemento do prazer, como reforçam os autores, que possibilitava exaltar a fantasia, podemos afirmar que o desprendimento deste signo em sua relação de representação do mundo real passou a atuar de maneira diferente do empregado, já visto nos filmes produzidos anteriormente. A nova estratégia propiciava abertura para um campo vasto no processo de produção de sentido e significação, tendo em vista as possibilidades infinitas de associações e intenções. É claro que isso era só o começo, sem complexidades. As preocupações se limitavam, de certo modo, buscando muito mais produzir sensações agradáveis relacionadas às imagens coloridas, para

provocar um prazer visual. “Inicialmente, a cor era então usada nos filmes sem qualquer função dramática ou narrativa – mas tão somente para dar certo “glamour” à imagem, produzir um mundo colorido baseado em efeitos agradáveis.” (COSTA, 2011, p. 35).

Para os diretores que se preocupavam com narrativas mais complexas, a cor não acrescentava, provavelmente até pudesse diminuir seu valor, de acordo com a concepção dos diretores da época. Costa (2003) entende que filmes *noir*, dramas psicológicos, dentre outros, foram rodados em preto e branco por muito tempo, com intenção de enfatizar o drama ou o sentido de proximidade com o real. Cores eram vistas como artifícios que, de alguma forma comprometeriam o filme enfraquecendo a qualidade e o resultado desejado, inclusive porque a ausência de cores enquanto código estético já estava assimilada pelo público.

Um exemplo significativo que ilustra bem tal tipo de associação pode ser visto no filme *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Na história, o “mundo real” foi todo filmado em preto e branco, enquanto as cores se relacionam às cenas do “mundo fantástico” e privado de Oz. A cor aqui é vista como um componente para diferenciar os dois mundos, no qual sua ausência é associada ao mundo “real” em oposição ao colorido” que representa o outro mundo, o considerado “fantástico. No filme, a personagem principal, Dorothy é transportada a Oz por um tornado que tem sua raiz na casa dela. As cores no mundo de Oz, segundo Misek (2010), não são uma sinfonia, mas uma cacofonia, devido às características vívidas que colorem espetacularmente a superfície como as estradas de tijolos amarelos, os sapatos vermelhos rubi e a cidade das esmeraldas. O componente é usado para reforço da descrição das imagens e ao mesmo tempo como reforçar o efeito visual. No final, sua aventura termina com ela voando de volta a Kansas, com o auxílio de uma par de chinelos prateados. Percebemos que *O Mágico de Oz* tem o elemento cromático usado ainda como possibilidade de dar sentido ao estado mental da protagonista, uma vez que Dorothy poderia estar simplesmente sonhando quando era transportada para outro mundo onde tudo aparentava ser bem diferente da realidade apresentada na diegese preto e branca.

#### **2.4 Cor e p&b - oposição na produção de sentido do fantástico e do real**

Misek (2010), acredita que *O Mágico de Oz* pode não ter sido o primeiro filme de Hollywood a trabalhar a oposição do preto e branco com as cores, mas foi o mais proeminente. No final dos anos 1920, as cores seriam apenas como um caminho de separação, enquanto no final dos anos 1930 passou a ser usada como oposição. As transições entre o preto e branco e cores nas narrativas funcionavam como delimitação de espaços, no sentido

indicial, movendo-se entre eles ou representando estados de percepção dos personagens. “Um fato interessante é o de que cineastas em certa medida começam a explorar a não associação da cor à realidade. Eles viam na cor um “utensílio” a ser usado para diferenciar , no contexto da linguagem filmica, entre o ‘mundo real’ e o ‘mundo do sonho’.” (COSTA, 2011, p. 36).

**Figura 9 - O mundo fantástico em cores no filme O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)**



Fonte: (O MÁGICO...B, 2015)

**Figura 10 - O mundo real diegético p&b no filme O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)**



Fonte: (O MÁGICO...A, 2015)

Burch (1969) refere-se a esse tipo de oposição como forma de organizar dialeticamente características espaciais e temporais dos *raccords*<sup>16</sup>, relacionando dois espaços ou planos entre si, através da plasticidade. Para o autor, tais alternâncias, sendo inclusive de tons ou contrastes, podem também “ser erigidas em estruturas autônomas, sem sincronia com as estruturas narrativas, estabelecendo assim um tipo de dialética complexa ao nível do plano e da mudança de plano.” (BURCH, 1969, p.77). Conforme Burch, a aplicação do método da oposição desempenha papel dentro de uma estrutura dialética que privilegia um dos polos, de acordo com os parâmetros apresentados, de modo raro ou único. Obviamente, considerando os avanços da tecnológicos e o desenvolvimento da técnicas e da linguagem, o uso cromático se sofisticou, como por exemplo em *Céu e Inferno* (Tengoku to Jigoku, Akira Kurosawa, 1963). No filme surgem dois planos, de repente, para mostrar uma coluna de fumaça vermelha que, indicialmente, marca a terceira parte da história, na qual ocorre uma caçada em Tóquio para prender o raptor, em estilo bastante diferente das duas partes anteriores.

---

<sup>16</sup> Raccord é elemento que faz a conexão entre formas apresentadas nas imagens e sons, conectando o tempo e espaço com o propósito de estabelecer relações e, assim, entendimento da lógica na montagem das cenas.

Figura 11 - A sequência da fumaça vermelha na narrativa em p&b do filme Céu e Inferno (High and Low / Tengoku to jigoku, Akira Kurosawa, 1963)



Fonte: (CÉU E..., 2015)

Burch (1969) ainda cita *Cléo das 5 às 7* (Cléo de 5 às 7, Agnès Varda, 1962), que introduz uma cena em cores, nos créditos, numa ação de apresentação da história que há uma leitura de cartas, que antecede a uma sequência em preto e branco.

**Figura 12 - Montagem com fragmentos de cenas da sequência inicial em cores, na abertura do filme Cléo de 5 às 7**



Fonte: (CLÉO DE..., 2015)

**Figura 13 - O preto e branco presente na narrativa após os créditos, no filme Cléo de 5 às 7**



Fonte: (CLÉO DE..., 2015)

No filme *O Mágico de Oz*, o uso das cores representa o sonho, enquanto o preto e branco os momentos nos quais a personagem está acordada. Foi uma forma que se tornou uma referência para outras produções que se seguiram como *Irene* (Herbert Wilcox, 1940), *The Blue Bird* (Walter Lang, 1940) e mais tarde em *The Sand Castle* (Jerome Hill, 1960). De modo semelhante, contudo em aspectos opostos de representação, em *Asas do Desejo* (Der

Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987) o diretor utilizou anos mais tarde, o p&b para o contexto dos anjos, índice do eterno, de figuras imortais, ou mesmo fantasiosas e a cor para os humanos, no qual se apresenta como a “dura” realidade dos seres vivos, de carne e osso. Neste filme essa aplicação indicial já se adequava a outro tipo de interpretação, tendo em vista as mudanças ocorridas que permitiram tal entendimento, parte do repertório absorvido ao longo dos anos pelos espectadores do cinema. Curiosamente, o mesmo esquema foi também repetido na refilmagem estadunidense *Cidade dos Anjos* (City of Angels, Brad Silberling, 1998).

**Figura 14 - A cor representa a fantasia em Irene (Herbert Wilcox, 1940)**



Fonte: (IRENE...A, 2015)

**Figura 15 - A realidade diegética em preto e branco no filme Irene (Herbert Wilcox, 1940)**



Fonte: (IRENE...B, 2015)

**Figura 16 - O sonho em cores no filme O Pássaro Azul (The Blue Bird, Walter Lang, 1940)**



Fonte: (O PÁSSARO...A, 2015)

**Figura 17 - A realidade da diegese em preto e branco - O Pássaro Azul (The Blue Bird, Walter Lang, 1940)**



Fonte: (O PÁSSARO...B, 2015)

**Figura 18 - As cores aplicadas para a fantasia em *The Sand Castle* (Jerome Hill, 1960)**



Fonte: (THE SAND...A, 2015)

**Figura 19 - O preto e branco para a realidade em *The Sand Castle* (Jerome Hill, 1960)**

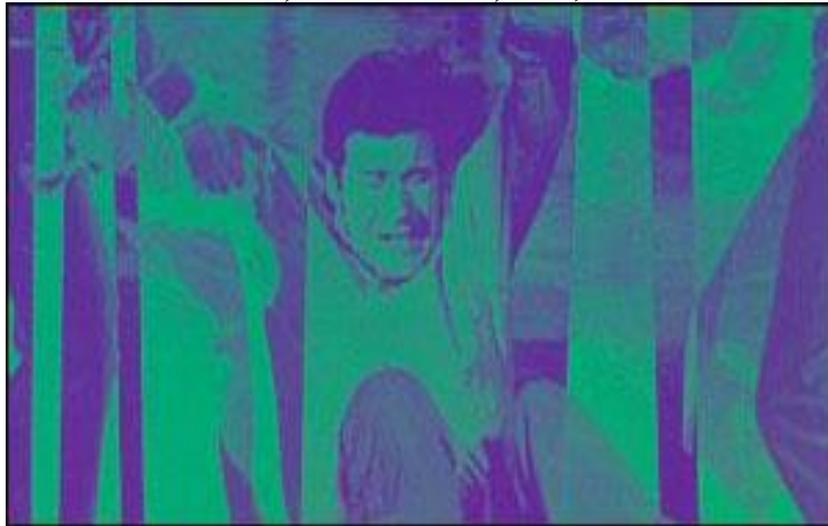


Fonte: (THE SAND...B, 2015)

Retomando a questão abordada por Misek (2010), o autor identifica a presença da oposição em conceitos aplicados às narrativas, além de *acordado / sonhando*, mais quatro formas. A segunda é *sanidade / insanidade*, através da instabilidade mental do personagem e demonstrada com a distorção da percepção e movimento das cores, nas alucinações. Em *Paixões que Alucinam* (Shock Corridor, Samuel Fuller, 1963), as memórias, os sonhos e desilusões dos pacientes de uma clínica de tratamento de doenças mentais são mostrados com imagens de locais exóticos. O protagonista, um repórter investigativo que se coloca no lugar

de um internado para descobrir um assassino, perde gradativamente sua sanidade. Numa determinada sequência, a personagem passa por uma alucinação tempestiva no corredor da enfermaria, pontuada por cores em cascata, que tem seu espectro quase psicodélica, em tomadas caóticas como uma evocação da visão distorcida e metafórica do que acontece na sua mente.

**Figura 20 - Momentos insanos em cores no filme Paixões que Alucinam (Shock Corridor, Samuel Fuller, 1963)**



Fonte: (PAIXÕES..., 2015)

*Vida / arte* é considerado por Misek (2010), o terceiro tipo de oposição apresentado, no qual as cores são associadas de forma clara com a pintura. O melodrama de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray, de Albert Lewin, 1945), é um exemplo. Percebe-se que há uma conexão histórica da cor com a pintura, como uma parábola estética, representada em apenas duas inserções, quando é mostrado o retrato de Dorian envelhecido artificialmente.

**Figura 21 - A realidade diegética em p&b no filme O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945)**



Fonte: (O RETRATO...A, 2015)

**Figura 22 - As cores para representar a arte no filme O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945)**



Fonte: (O RETRATO...B, 2015)

A quarta oposição é identificada como *céu / terra*. O filme *Neste Mundo e no Outro* (A Matter of Life and Death, de Michael Powell, 1946) é a história de um piloto de guerra que miraculosamente sobrevive a um acidente aéreo e, inesperadamente, passa a ter experiências no céu e na terra. A representação dos lugares é invertida em relação ao modelo estabelecido em *O Mágico de Oz*. Aqui se tem as cenas do céu em preto e branco e da terra em cores para

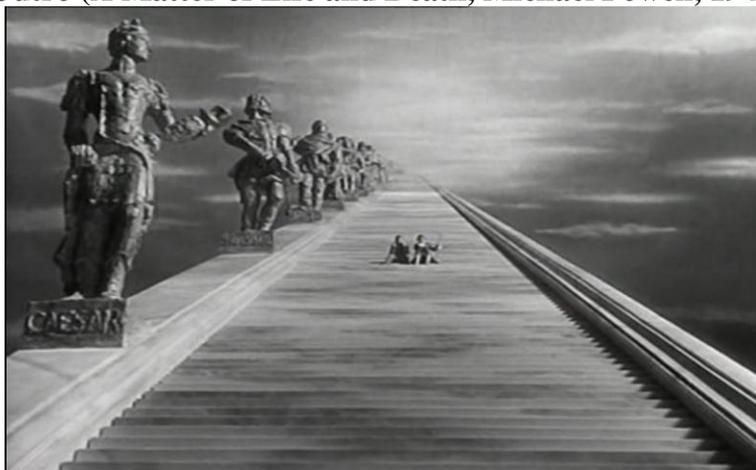
referenciar a realidade. E a cena mais marcante do filme é a transição do plano de detalhe de uma rosa em cores para o preto e branco. Para o autor, tal oposição nesse filme é marcada pela descoloração da flor que se torna monocromática (p&b) ao representar a transição da vida material para a espiritual - “como o *blush* em *The White Rose*, de Griffith (1923), as cores são intrínsecas às coisas vivas e exclusivas delas, não apenas vemos o céu em preto e branco, ele é em preto e branco - “há carência de Technicolor lá em cima!” Um anjo declara.” (MISEK, 2010, p.33, grifo do autor, tradução nossa).<sup>17</sup>

**Figura 23 - A oposição invertida - as cores para a vida terrena, real, no filme Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946)**



Fonte: (NESTE MUNDO...A, 2015)

**Figura 24 - O céu em p&b representando a vida pós-morte, no filme Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946)**



Fonte: (NESTE MUNDO...B, 2015)

<sup>17</sup> Like the blush in *The White Rose*, color is intrinsic to living objects. It is not just that we see Heaven in black-and-white, Heaven *is* black-and-white: “One is starved for Technicolor up there!” an angel declares.

**Figura 25 - A transição entre os dois mundos - Neste Mundo e no Outro (A Matter of Life and Death, Michael Powell, 1946)**



Fonte: (NESTE MUNDO...C, 2015)

O quinto e último tipo de oposição discutida por Misek (2010) é o *passado / presente*. Raramente vemos um filme que remete a coisas que irão acontecer, ou seja, o futuro. *Flashforwards*<sup>18</sup> são poucos, o mais comum é termos narrativas que trabalham com o tempo no presente e no passado com o tratamento da oposição. Em *Bom dia Tristeza* (Bonjour Tristesse, de Otto Preminger, 1958), um homem e uma mulher se encontram por acaso em um bar de jazz. Daí, relembram suas histórias do verão idílico que passaram na Côte d'Azur no ano anterior, antes de acontecer o suicídio de um amigo em comum. As cores foram usadas no *flashback*<sup>19</sup> para evocar a sensualidade intensa daquele dia de festa para os personagens enquanto foi usado o preto e branco para as cenas do bar. Segundo Misek (2010), mais uma vez as cores foram drenadas da essência da vida.

<sup>18</sup> Imagens que remetem a um futuro próximo ou não, relacionado à história diegeticamente apresentada no presente.

<sup>19</sup> Sequência da narrativa que remete a um passado próximo ou não, relacionado à história diegeticamente apresentada no presente, na forma de lembrança de algum personagem.

**Figura 26 - O passado em cores no filme Bom dia Tristeza (Bonjour Tristesse, Otto Preminger, 1958)**



Fonte: (BOM DIA...A, 2015)

**Figura 27 - O presente diegético em p&b no filme Bom dia Tristeza (Bonjour Tristesse, Otto Preminger, 1958)**



Fonte: (BOM DIA...B, 2015)

Tal uso reflete claramente as preferências de se usar o preto e branco como representação no século XX. Espaços urbanos modernos de concreto em cinzas e os espaços

do campo em cores “naturais”. Isto pode explicar, segundo o autor, a predominância do p&b nos filmes melodramáticos com crimes. Contrastadamente, os filmes do pós-guerra, que buscavam recuperar a inocência foram idealizados e filmados em cores.

São estes princípios de orientação das várias oposições que podem se manifestar através da binariedade, como o movimento entre realidade e imaginário, sumarizado por Dubois, citado por Misek (2010). Todos estes exemplos usaram o p&b para dar sentido na narrativa e significar proximidade do tempo e espaço, o aqui e agora em termos de percepção do personagem. As produções demonstram que a cor era usada com o propósito de dar sentido oposto ao p&b. Ambos foram codificados, a partir do uso: a cor, tendenciosamente, índice de estados alterados em contraposição ao preto e branco, esteticamente, indicador de estado normal. Podemos dizer que criou-se até certo ponto um paradigma dominante, contudo temos o exemplo do filme *Neste Mundo e no Outro*, que divergia da aplicação que predominava, como uma forma subversiva, mas que não provocou mudanças no uso deste tipo híbrido, segundo Misek (2010) na produção hollywoodiana da época.

Mas esse tipo de alternância pode ser vista também em produções europeias como é o caso de *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, Resnais, 1955). No filme há contraposição das cenas feitas nos campos de extermínio nazistas revisitados no presente, com imagens em cores e sequências em p&b, de sequências montadas com material da época. Conforme Costa (2003), vemos a função temporal do uso cromático, no qual esse contraponto transforma “a inquietante *realidade* documentada de modo assombroso pelo preto e branco” e a “pasteurizada *irrealidade* das luzes e das cores desses lugares transformados em museus”.

**Figura 28 - A irrealidade nas luzes e cores em Noite e Neblina (Nuit et brouillard, Resnais, 1955)**



Fonte: (NOITE E...A, 2015)

**Figura 29 - A inquietante realidade em preto e branco no filme Noite e Neblina (Nuit et brouillard, Resnais, 1955)**



Fonte: (NOITE E...B, 2015)

Tomando tais discussões denominadas por seus respectivos autores como “dialética codificável” de Burch (1969), “oposições” de Misek (2010) ou “contraposições” de Costa (2003), observamos que denotam o mesmo caráter de contraste por oposição. Percebemos que trata-se de um tipo de estratégia comum, apesar de não ser predominante na maioria dos filmes naquela fase histórica do cinema, mas quando utilizada, buscava-se reforçar o efeito indicial das polaridades, para a construção de sentido da narrativa, através do recurso cromático.

Por todas estas oposições temporais e espaciais intrigantes, a motivação narrativa não se tornou um meio comum de explicar a presença de cor em um filme. Apesar do crescimento excepcional de produções com uso das cores nos anos do pós-guerra, os híbridos cromáticos foram raros ao longo dos anos 1940 e 1950. Até certo ponto, isto não é surpreendente; relativamente poucos filmes são estruturados em torno de movimentos narrativos entre estados opostos. Ao exigir que as transições entre preto e branco e em cores signifiquem explicitamente transições narrativas, o paradigma das oposições feitas com o hibridismo cromático, torna-se ainda menos provável. Mas se a motivação narrativa não foi o suficiente para dar uma razão à cor, quais eram as alternativas? (MISEK, 2010, p. 34, tradução nossa)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> For all these intriguing temporal and spatial oppositions, narrative motivation did not become a common means of explaining the presence of color in a film. Despite exceptional growth in color output in the post-war years, chromatic hybrids remained rare throughout the 1940s and 1950s. To a degree, this is not surprising; relatively few films are structured around narrative movements between opposed states. By demanding that transitions between black-and-white and color explicitly signify narrative transitions, the paradigm of opposition made chromatic hybridity less likely. But if narrative motivation was not enough to provide color with a *raison d'être*, what were the alternatives?

## 2.5 Technicolor - novos processos de significação com a cor

Bordwell citado por Misek (2010) acredita que uma das chaves que caracteriza os filmes de Hollywood é a motivação. Para o autor, a motivação explica o que é apresentado como elementos que constroem a narrativa. São destacados por ele, três aspectos de motivação clássica dos filmes hollywoodianos: o composicional, o realístico e o intertextual.

A motivação composicional na narrativa refere-se aos elementos que permitem a história fluir. A motivação narrativa mais comum é a da casualidade psicológica. A personagem tem certo objetivo e faz de tudo para alcançá-lo. Na maioria das narrativas de Hollywood, imagens e sons trabalham com finalidade de possibilitar explicações, a fim de se resolver questões relacionadas à casualidade psicológica. Um exemplo é o *flashback*, como elemento formal da narrativa, que faz o personagem lembrar situações, voltando ao passado e retardando os acontecimentos. Daí, o retorno das lembranças é convertido em motivação, sendo direcionada a atenção através de suas ações na história.

A motivação realística refere-se à organização dos elementos no filme para ordenar e aumentar a plausibilidade. Isto significa que se a história acontece em Londres, no século XIX, o cenário, o figurino, os objetos de cena, enfim tudo deve ser caracterizado e contextualizado conforme a realidade da época representada.

A motivação pela intertextualidade ocorre quando um elemento do filme é usado particularmente para causar uma reação específica, mas que já foi usada similarmente em outro filme. A motivação mais comum é a genérica. Podemos observar num musical, por exemplo, quando um personagem, repentinamente, começa a cantar e só faz isso, porque trata-se de um musical.

Segundo Misek (2010), todas as três formas de motivação desempenharam papel fundamental para se pensar em como foi usada a cor nos filmes hollywoodianos. A tecnologia básica e a estética comum era produzir em preto e branco, portanto, no período inicial de uso da cor, não se podia considerá-la como motivacional. Não se tomava o elemento como possibilidade motivacional em seu uso, relacionado-o à questões narrativas. O autor acredita que, somente com a produção dos musicais em Technicolor, temos um marco cromático de transição na história do cinema, no qual são incluídos dois filmes: *The King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930) e *Madame Satã* (Madam Satan, Cecil B. DeMille, 1930). Enfim, a cor passou a ter presença na composição narrativa, de forma a ser valorizada na construção do processo de significação.

Após a divisão tripartite de Bordwell, as duas alternativas restantes foram motivação realística e motivação genérica. De meados até o final da década de 1930 e em toda a década de 1940, um conflito despercebido acontecia sobre qual a motivação que iria dominar. De um lado estava a Technicolor e de outro estavam os estúdios de Hollywood. Foi um conflito típico de Hollywood sobre a forma de uso estético da cor que durou quase 20 anos. (MISEK, 2010, p.35, tradução nossa).<sup>21</sup>

**Figura 30 - A cor do realismo em *The King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930)**



Fonte: (THE KING...A, 2015)

**Figura 31 - A presença do p&b no filme *The King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930)**



Fonte: (THE KING...B, 2015)

<sup>21</sup>Following Bordwell's tripartite division, the two remaining alternatives were realistic motivation and generic motivation. In the mid - to late 1930s and throughout the 1940s a covert conflict took place over which motivation would dominate. On one side was Technicolor and the other side were the Hollywood studios. It was a conflict that shaped classical Hollywood's color aesthetics for almost 20 years.

**Figura 32 - Cores em destaque no cartaz de divulgação do filme Madame Satã (Madam Satan, Cecil B. DeMille, 1930)**



Fonte: (MADAME..., 2015)

Misek (2010) aponta para uma busca de expansão da Technicolor para atender à demanda que surgia entre 1929 e 1930, o que resultou numa redução da qualidade de impressão do filme. Coincidentemente aconteceu, na mesma época, a Grande Depressão, que causou também um repentino colapso na procura deste tipo de película. Nos primeiros meses de 1931 houve uma queda significativa da produção da Technicolor forçando seu encolhimento e caindo de 1200 para 230 filmes produzidos com a técnica, o que demonstrava estagnação para o padrão hollywoodiano. Em 1932 a Technicolor propôs um acordo com a Disney, que passou a ter exclusividade de acesso à tecnologia por dois anos. O filme *Flores e Árvores* (*Flowers and trees*, Burt Guillet, 1932) foi o primeiro dos *Cartoons Silly Symphonies* que se popularizou, permitindo experimentar as cores em muitas produções, de forma despreocupada com a reprodução fiel ou natural.

**Figura 33 - O primeiro filme que se experimentou as cores Technicolor sem a preocupação com a fidelidade - Flores e Árvores (Flowers and trees, Burt Guillet, 1932)**



Fonte: (FLORES E..., 2015)

Costa (2011) afirma que a “moldura não-realista” do uso da cor no caso Disney foi importante para posterior desenvolvimento estético relacionado à técnica. A cor dos desenhos animados da Disney passou a assumir um novo status, já se apresentando mais vivas e atraentes. Kalmus, diretor da Technicolor, inclusive tomava-os como exemplos para convencer a adoção da cor pelos principais estúdios, tendo em vista o custo que se dobrava, se comparado aos filmes em p&b.

E se a cor estava relacionada à representação da fantasia, Kracauer citado por Costa (2011) explica que os desenhos animados da Disney não “sustentam a verdade”, mas são retratos do “não real”, ou seja, buscam intensificar a impressão, através dos desenhos que se assemelham às imagens do real, como se fossem filmadas na natureza. Os efeitos produzidos pelas animações em cores fazem o espectador ser absorvido pelo espetáculo, sem pensar na maneira como tudo foi criado e produzido.

A partir da discussão de Costa (2011) baseada em Kracauer, podemos perceber que a cor nos desenhos da Disney assumia nova complexidade em relação às semioses, a estabelecer possibilidades com o uso cromático pela sua variedade de cores, se comparados à outras produções com o uso da tecnologia Technicolor. Neste aspecto, os matizes enquanto qualissignos presentes nos objetos representados da imagem, podem intensificar ainda mais o significado no processo de produção de sentido, mesmo não sendo ícones puros. A relação icônica, no sentido de relação por parecência, se faz a partir das cores, que funcionam como uma espécie de agenciadoras na representação, nesse processo de construção de sentido. Os

desenhistas procuravam reproduzir os movimentos dos animais e o comportamento das coisas da natureza como, por exemplo, o vento nas árvores, os efeitos da gravidade, dentre outros, com maior fidelidade. Logo, o elemento cor incluído e associado a tais objetos passa a reforçar a intencionalidade de se aproximar do real pela fantasia, mesmo que não haja intenção de se igualar, mas de se assemelhar às referências do real e provocar tal sensação em quem estiver assistindo à cena.

A parceria Technicolor e Disney durou quase vinte anos, com aprimoramentos no processo técnico do filme em cores até se estabelecer como fornecedor confiável em Hollywood e tornar-se referência. Para que isso fosse possível, a empresa teve que deslocar a percepção do preto e branco como índice de realidade, para um novo conceito com o filme em cores. Contudo, muitos produtores e diretores não acreditavam ser possível usar as cores com intenção “realística”. Paul Nash, artista da pintura vorticista<sup>22</sup>, citado por Misek (2010), resume bem a perspectiva dos primeiros diretores que usaram as cores, “Eles são como crianças novamente na creche. Eles receberam uma caixa de tintas e ficam um bom tempo colocando-as de qualquer jeito e em qualquer lugar.” (NASH apud MISEK, 2010, p.35, tradução nossa).<sup>23</sup> Isso nos faz lembrar os primórdios do uso da cor no cinema com os filmes *serpentine dance*, de meados dos anos 1890.

A Technicolor teve competidores entre os anos 1930 e 1940 e eram o Cinecolor e o Magnacolor. Com qualidade inferior, utilizavam o processamento de duas cores e atendiam o mercado de filmes B. A empresa líder, contudo, condicionava uma série de ações para a realização de uma produção como a compra de pacotes e produtos. A câmera era alugada pela Technicolor, o operador contratado pela empresa, utilizava-se filmes especiais preto e branco (Eastman Kodak), além de maquiagem especial da Max Factor e dos laboratórios próprios, responsáveis pela impressão das películas. A Technicolor ainda prestava consultoria, feita pela ex-mulher de Kalmus, Natalie Kalmus que publicou um artigo em 1935 expondo a *lei de ênfase*<sup>24</sup>, na qual visava estrategicamente a expansão da marca, usando a *consciência da cor* para orientar e valorizar o seu uso, no sentido de proporcionar mais realismo, através da cor “natural”. A intenção era associar Technicolor ao conceito de futuro.

A motivação para o uso do filme em cores da Technicolor, segundo a *lei da ênfase* estava relacionada ao fator realístico, assim como a possibilidade de cada faixa cromática

---

<sup>22</sup> Vorticismo - movimento de arte na Inglaterra iniciado em 1913 por Wyndham Lewis combinando as técnicas do cubismo que tinha preocupação com os problemas futuros relacionados às máquinas. (VORTICISM...,2015).

<sup>23</sup> They are like the children in the nurse's again. They have been given a box of paints and they are having a fine time laying it on thick anywhere they can.

<sup>24</sup> Ver anexos A e B - *Consciência da cor* artigo publicado em 1935, por Natalie Kalmus.

funcionar como motivação narrativa, prescritivamente. Para Kalmus citado por Misek (2010) se havia algo sem importância na imagem, ela não deveria ser enfatizada, ou seja, a área de um quadro não deveria ter o vermelho, caso a vermelheza não fosse relevante narrativamente. Isto poderia desviar a atenção, deixando outras partes relevantes do quadro menos atrativas. Além disso, a empresa sugeria a possibilidade de associar temáticas a tal uso, como o vermelho relacionado ao amor, tendo assim as cores funcionando como chaves para diferentes emoções e estados de humor. O que a Technicolor buscava era incorporar o uso dos matizes através da *consciência da cor* como elemento motivacional na narrativa cinematográfica.

Contudo, havia resistência quanto à opção de uso dos filmes Technicolor e aqueles que aderiram à “lei” interpretaram de maneiras diferentes da proposta inicial. Scott Higgins citado por Misek (2010) sugere pensarmos numa tipologia baseada em três fases estéticas relacionadas:

O primeiro foi um uso "demostrativo" de cor, tipificado por *Becky Sharp*, como espetáculo de experimentação e de auto-reflexão. O segundo foi um "modo comedido", tipificado pelo de Richard Boleslawski em *O Jardim de Alá* (1936), que minimizou o destaque da cor, restringindo-a a transições e momentos de ênfase. O terceiro foi um "modo assertivo", tipificado por William Wellman *A Star is Born* (1937), que permitiu ter a cor sustentando sua presença de forma mais proeminente dentro de filmes. (MISEK, 2010, p. 37, tradução nossa).<sup>25</sup>

*Vaidade e Beleza* (Becky Sharp, Rouben Mamoulian, 1935) foi o primeiro filme produzido pelo sistema de três cores da Technicolor e pode ser considerado como um exemplo de uso da cores no sentido de provocar uma “atmosfera afetiva”, segundo Costa (2011). A cena em questão foi construída com planos nos quais as cores “fluem” desde cores frias e sóbrias até as mais “excitantes como o laranja e o vermelho. A intenção do diretor foi produzir um “clímax emocional”, mesmo desrespeitando a lógica das ações, sem a preocupação de ser fiel à realidade. A sequência se passa num baile em Bruxelas, às vésperas da *Batalha de Waterloo*. Estão presentes Wellington, seus oficiais e muitos civis. Logo após a chegada do mensageiro que informa secretamente sobre a chegada de Napoleão a Wellington, a notícia se espalha, provocando movimentação no salão e gerando pânico. A fuga das pessoas seguiu a ordem cromática planejada pelo diretor, independente da lógica, na qual os oficiais com suas capas escarlates saíam antes e não por último.

---

<sup>25</sup> The first was a "demonstrational" use of color, typified by Becky Sharp, which indulged in experimentation and self-reflexivity. The second was a "restrained mode", typified by Richard Boleslawski's *The Garden of Allah* (1936), which minimized prominent color, restricting it to transitions and moments of emphasis. The third was an "assertive mode", typified by William Wellman's *A Star is Born* (1937), which allowed color a more sustained and prominent presence within films.

**Figura 34 - A película subtrativa (CMYK) - Vaidade e Beleza (Becky Sharp, Rouben Mamoulian, 1935)**



Fonte: (VAIDADE E..., 2015)

Retomando a questão, a Technicolor e seu processo de cor estava condenada a falhar. Primeiramente no que se refere aos resultados, que passavam pouco do fator realístico, devido à reprodução das cores em tonalidades diferentes das reais. Um exemplo que demonstra tal questão foi apontada por Norman Mailer (1959), jornalista e escritor (inclusive de filmes) estadunidense, que escreveu sobre cenas noturnas de guerra do filme *A Morte tem seu Preço* (*The Naked and the Dead*, Raoul Walsh, 1958) como algo “irreal como um filme Technicolor”. Para se ter uma ideia, em 1940 somente 4% dos filmes produzidos nos Estados Unidos eram coloridos, de acordo com Costa (2011). Misek (2010) aponta a presença da marca com destaque, contudo deixou de atingir seu objetivo de ser despercebida, no que se refere ao fator relacionado à fidelidade dos matizes. Uma possível explicação que justifica o uso do Technicolor, na década de 1940, nas produções de musicais, *westerns*, romances tradicionais, fantasias e comédias, enquanto que cinejornais, documentários, filmes de guerra, *noir* e policiais eram filmados em p&b.

**Figura 35 - A baixa fidelidade das cores vista em A Morte tem seu Preço (The Naked and the Dead, Raoul Walsh, 1958).**



Fonte: (A MORTE..., 2015)

O segundo fator se relaciona à maneira com a qual a Technicolor lidava com o mercado de produção em Hollywood. Além de fornecer o serviço e suprimentos, a empresa interferia diretamente em questões de como o produto deveria ser usado. Isto significava enfrentar batalhas e combates reativos. Mas nem tudo aparentava tanto rigor, no sentido de interferir sempre ou em todas as produções. Michael Powell aproveitou-se da situação das limitações relacionadas à comunicação entre Londres e a sede da Technicolor em Los Angeles, para produzir seus filmes *Narciso Negro* (Black Narcissus, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1947) e *Os Sapatinhos Vermelhos* (The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), sem tantas imposições, possibilitando trabalhar com as cores fora dos padrões impostos pela empresa e enfatizando a expressividade enquanto autor, conforme suas próprias intenções.

Um bom exemplo do uso da cor com propósitos dramáticos é dado em *Narciso Negro* (Black Narcissus, Michael Powell, 1947). Na sequência em que uma freira decide deixar a igreja, de início ela aparece em seu hábito e sem qualquer maquiagem. No momento seguinte, ela abre a porta abruptamente e aparece vestida em vermelho e com a face maquiada. (COSTA, 2011, p. 43).

**Figura 36 - As cores usadas fora das recomendações feitas pela Technicolor no filme Narciso Negro (Black Narcissus, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1947)**



Fonte: (NARCISO..., 2015)

**Figura 37 - A expressividade além das imposições da Technicolor presentes no filme Os Sapatinhos Vermelhos (The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948)**



Fonte: (OS SAPATINHOS..., 2015)

O último obstáculo para a Technicolor foi decorrente de sua posição monopolizadora e que forçava, ainda, os produtores a aceitar condições do seu pacote de forma impositiva, provocando mal estar junto ao mercado de concorrentes, que não tinham estruturas equiparadas à líder. Contudo, tal situação durou até 1948, quando a empresa se viu obrigada a abrir suas patentes a despeito de uma regra antitruste<sup>26</sup>. Conseqüentemente, nos anos que se

<sup>26</sup> As políticas antitruste de diversos países têm como base a teoria neoclássica dos mercados, segundo a qual o

seguiram, a empresa acumulou estoques de películas para filmagem em cores subtrativas 35 mm. É época em que a Kodak liberou o filme Eastmancolor tipo 5248, desenvolvido para captação em luz artificial. A divulgação desta nova tecnologia no *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, segundo Hanson & Kisner, citados por Misek (2010), reorganizou a indústria cinematográfica, devido a praticidade de se captar, em uma só película, imagens em cores. O último Technicolor filmado em *three-strip*<sup>27</sup> foi *Sangue de Mestiço* (Foxfire, Joseph Pevney, 1954), coincidentemente, empresas como Kodak, DuPont, Agfa, Ferrania, Gevaert, Ansco e Fuji também tinham estoques de filmes subtrativos 35 mm, o que demonstrava queda nas vendas desse tipo de película.

**Figura 38 - O último filme feito em Technicolor de três tiras- Sangue de Mestiço (Foxfire, Joseph Pevney, 1954)**



Fonte: (SANGUE DE..., 2015)

Nesse contexto, a technicolor teve de se reestruturar, simplificando o sistema e desenvolvendo novos processos de transferência para se desfazer de seus estoques. Procurou prolongar sua força com o slogan “Color by Technicolor”, estrategicamente e viu-se o conceito da *lei da ênfase* resistir, mesmo que residualmente. Era preciso demonstrar a importância de se usar a cor com intenção narrativa, o que ainda chegou a encorajar alguns diretores de Hollywood. Muitos realizadores de filmes, apesar da influência residual, passaram a usar a cor, como um tipo de aplicação diferente e livre no uso desse elemento.

---

objetivo da política antitruste consiste em evitar que as condutas empresariais impeçam a livre ação das forças de mercado, limitando a concorrência através do abuso de poder de mercado ou de posições dominantes. (POSSAS; FAGUNDES; PONDÉ, 2015).

<sup>27</sup> Três tiras

Podemos citar diretores como Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Max Ophüls, Alfred Hitchcock e, principalmente, Douglas Sirk, conforme Richard Misek (2010).

No filme *Tudo que o céu permite* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955), as cores amarelo, laranja e vermelho e seus tons preenchem as cenas de outono na Nova Inglaterra, além de buscar associar aos personagens ou cenas, dependendo do significado que se pretendia produzir. De acordo com Costa (2011),

Em *Tudo que o Céu Permite*, a cor foi claramente usada de modo a ilustrar a dualidade entre dois mundos emocionais, contrastantes entre si, e que são apresentados dentro do texto fílmico: o mundo frio, solitário, repressivo e opressivo de uma sociedade decadente e conservadora, e a liberdade calorosa, esperançosa e emocional e a satisfação sexual descoberta no amor (heterossexual). Sirk representou o primeiro universo usando as cores azul e branco e o último, as cores laranja e marrom. Essas cores também se tornam estreitamente relacionadas ao diálogo estabelecido ao longo do filme. Notaremos que Sirk se utiliza das cores frias e quentes de um modo bastante eficiente para “marcar” esses dois mundos distintos. (COSTA, 2011, p.74, grifo do autor).

No filme, as cores mudam de uma sequência a outra de acordo com o estado de humor, podendo estar expressas através do figurino, cenário, iluminação, inclusive estabelecendo certa conexão com a música. Segundo Costa (2011), a cor é integrada à narrativa, podendo mudar de acordo com o curso de um diálogo, como por exemplo quando a personagem Ron (homem mais novo) e Cary (uma viúva) conversam em pé, em frente à janela, sobre os problemas causados pela oposição dos filhos e amigos de Cary ao seu relacionamento. À medida em que o diálogo se torna tenso, a cor de fundo se torna fria com o azul.

**Figura 39 - O reforço do sentido narrativo pelo uso das cores no filme *Tudo que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955)**



Fonte: (TUDO QUE..., 2015)

*Ivan o Terrível - parte II* (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, Serguei Enseinstein, 1946), por exemplo, mostra através das cores, o estado de delírio psicológico de Ivan, na cena do banquete, em uma demonstração clara de aplicação da hibridação cromática. Tal recurso permitia ao diretor propiciar entendimento nas operações das separações de tempo e espaço, seja pelo contraste ou pela oposição, mas acima de tudo, criando condições claras para a produção de sentido.

**Figura 40 - O delírio psicológico representado pelas cores em Ivan o Terrível - parte II (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, Serguei Enseinstein, 1946)**



Fonte: (IVAN O..., 2015)

Douglas Sirk, dinamarquês, foi um diretor que trabalhou as narrativas do melodrama de forma relevante. Neste gênero, observamos articulações narrativas tomando referências em áreas sensíveis de conflitos comuns, típicas de relações familiares, mas Sirk apresenta essas questões de modo elaborado e exagerado. Sirk não só é considerado competente em ilustrar bem tais conflitos, mas fazia uso da cor e de outros elementos e técnicas, no sentido de criar um “estilo refinado”, com sensualidade e emoção. A manipulação desses elementos e técnicas, segundo Costa (2011), consegue envolver o espectador através do uso cromático nas cenas como um destacador nas imagens, possibilitando uma espécie de “cumplicidade” entre personagens específicas, estabelecendo relação de identificação significativa para o cinema clássico de Hollywood.

Hitchcock, diretor inglês, intensificou e transcendeu a *lei da ênfase* como Sirk, mas buscando uma linha de caráter psicológico. Em *Um Corpo que Cai* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), um marido ciumento contrata um policial aposentado Scotty (James Stewart) para seguir sua bela esposa Madeleine (Kim Novak). A cor vermelha já está presente

logo quando começa a investigação, nas paredes de um restaurante luxuoso. Scotty já começa a ter surtos momentâneos e o vermelho intenso que aparece, excede a narrativa, segundo Misek (2010), evocando algo que demonstra uma corrida de sangue para Scotty, uma vez que excede os seus deveres como detetive particular. A vermelhidão queima diretamente nossas retinas e gera um efeito extremamente sensual, principalmente para os adolescentes da época, reafirma Misek (2010).

**Figura 41 - O contraste pelas cores no reforço dramático no filme Um Corpo que Cai (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)**



Fonte: (UM CORPO..., 2015)

Para Costa (2011) as cores foram dispostas no filme de forma a produzir contrastes. Temos cenas em ambientes internos com marrons, laranjas e amarelos, enquanto nos externos com verdes e azuis. Tais presenças podem ser percebidas no interior dos apartamentos com o marrom suave, laranjas e amarelos. Quando Scotty leva Madeleine para seu apartamento, por exemplo, após a tentativa de suicídio dela, o fogo da lareira em laranja, provoca forte efeito. O verde é predominante nas cenas externas, como na cena do museu de arte que Madeleine frequenta ou mesmo na floresta de Redwood. O contraste pelas cores ainda é reforçado, como na sequência em que Scotty segue Madeleine por passagens sombrias até uma loja de floricultura, na qual flores e brilhantes e vermelhas estabelecem a diferença entre os “mundos”.

É importante lembrarmos que Hollywood recebeu contribuição de influências heterogêneas nesse período, determinado pela emigração de diretores europeus, o que elevou este polo de produção cinematográfica a uma espécie de busca pela perfeição, de acordo com Costa (2003). Segundo o mesmo autor, a principal influência foi exercida no investimento relacionado ao gênero, fazendo sobressair, principalmente, o melodrama e a comédia.

Contudo, podemos pensar que tal presença de diretores ainda tenha atuado como impulsionador para o refinamento de estilos, o que indiretamente propiciou o uso mais sofisticado das técnicas cinematográficas, no enredamento das narrativas, no qual os matizes devem estar incluídos, enquanto componentes de articulações complexas. Daí, o uso da cor parece ter ultrapassado o critério estabelecido pela Technicolor para se definir no aspecto de recurso para a construção de sentido na narrativa de forma mais autoral e menos pré-determinada, seguindo a *lei da ênfase*.

Misek (2010) aponta para uma queda temporária na produção de filmes em cores em 1957 e 1958, mas retomada como tendência. Enquanto no início do Technicolor a cor era vista como componente de motivação de caráter genérico, com intencionalidade mais associada ao poder de potencializar o espetáculo de maneira geral, com o passar dos anos passa a adquirir posição de motivação realística, inclusive como a forma comum de se produzir cinema. No início dos anos 1960, as produções *Os Assassinos* (The Killers, de Don Siegel, 1964) e *À Queima Roupa* (Point Blank, John Boorman, 1967), com a temática do *noir*, percebia-se que o p&b não teria mais vida longa. A propagação do uso desse tipo de filme foi motivado pela capacidade de transmitir certo “realismo” e ganhou *status* em Hollywood dos anos 1960. Isso demonstrava ser o ápice do processo da ênfase cromática, que combinando tecnologia, fatores econômicos e ideológicos, favoreceram a completude da transição do preto e branco para o filme em cores. Vemos que a cor no cinema hollywoodiano se apresenta menos como marca de expressão para se apresentar mais como índice do real.

Esta mudança pode ser vista nas páginas do guia *American Cinematographer*, um barômetro das preocupações estéticas de Hollywood. Desde o final dos anos 1950, as referências para o uso da cor se tornaram menos frequentes. Novas preocupações incluíam o uso de equipamentos de iluminação disponíveis, uso de câmera na mão e como filmar para a televisão. (MISEK, 2010, p.44, tradução nossa)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> This change can see in the pages of *American Cinematographer*, a barometer of Hollywood’s aesthetic preoccupations. From the late 1950’s, references to color became less frequent. New preoccupations included the use of available light, handheld camerawork, and how to shoot for television.

**Figura 42 - O realismo pelas cores no filme Os Assassinos (The Killers, Don Siegel, 1964)**



Fonte: (OS ASSASSINOS..., 2015)

**Figura 43 - A cor realística no filme À Queima Roupa (Point Blanc, John Boorman, 1967)**



Fonte: (A QUEIMA..., 2015)

Demorou décadas, mas a produção em cores ficou mais simplificada, permitindo produzir filmes com orçamentos mais baixos, com matizes mais acurados e naturais, como consequência de aprimoramento das películas e mudou-se a percepção relacionada ao preto e branco, de acordo com Gorham Kindem (1979) citado por Misek (2010). Por muitos anos, o p&b foi associado à realidade e a cor ao espetáculo, mas o contínuo e reforçado uso da película em cores alterou a percepção, gradualmente, mudando o padrão realístico, que passou a ser o colorido.

## 2.6 Cor e outras manifestações do cinema extra-hollywoodiano

Se por um lado, o cinema hollywoodiano se tornava referência mundial, “reconquistando a primazia econômica e estética” de acordo com Costa (2003), por outro ocorriam outros movimentos na Europa que buscavam romper com o cinema tradicional como a *Nouvelle Vague*, o cinema direto canadense, dos Estados Unidos e da França, o cinema novo alemão, o cinema novo brasileiro, o neo-realismo italiano e até as experiências *underground* estadunidense, por exemplo. Percebemos que no Cinema Moderno, como Costa (2003) denomina é caracterizado pela “recusa da tradição” e “busca do novo”. Seriam possibilidades de mudanças em que experiências de vanguarda anteriores, levam à formas de expressões que reforçaram tendências paralelas da literatura, das artes plásticas e figurativas.

A *Nouvelle Vague* foi marcada pela estreia de diretores de nova geração que começaram ocupar-se escrevendo artigos e ensaios na revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por Bazin e Doniol-Valcroze em 1951. Costa (2003) comenta que a câmera era utilizada pelos cineastas com a mesma simplicidade que um romancista usa a caneta, de forma espontânea, imediata e com baixo custo. “A política dos autores tornou-se palavra de ordem do grupo.” (COSTA, 2003, p. 117). O curioso é que a própria “política dos autores” tinha dedicado a alguns diretores hollywoodianos, numa certa mediação entre o modelo de Hollywood e outros. Percebemos que essa produção estadunidense teve muitos espectadores, inclusive formados pelos autores da nova geração, em muitos países, que tomaram-na como referência para traçar possibilidades com o uso da cor, percursos alternativos, chegando até mesmo a negá-la.

E as várias produções pelo mundo, na qual há forte presença autoral, podemos identificar as mais variadas intencionalidades, não só na Europa, mas em outros países, como no Japão. Segundo Misek (2010) “cor era usada” realisticamente (por exemplo, por Rohmer), simbolicamente (Bergman), graficamente (Godard) e sensualmente (Chytilová) e era enfatizada (Suzuki) e suprimida (Antonioni). Sem dúvida, expressões distintas de autores diretores que proporcionaram experiências diversas, além das prescritas pelas intencionalidades apresentadas pela Technicolor.

Devemos lembrar que as cores foram muito utilizadas no cinema europeu, não só desde a criação do *stencil* pela empresa Pathé, da França, em 1905, mas pelas várias tecnologias que se desenvolveram naquele país pelos sistemas aditivos Thomsoncolor e Rouxcolor, extintos nos anos 1940; o Agfacolor alemã, que tinha uma subsidiária nos Estados Unidos, a Ansco, que competiu com a Technicolor; Ferrania-color italiana nos anos 1950; a

japonesa Fujicolor, desde 1955; e a soviética Sovcolor, subsidiária da Agfa, por longo período, de acordo com Misek (2010).

Se realizadores europeus tinham a possibilidade de produzir filmes em cores na década 1960, devido ao acesso à tecnologia, facilitadas por custos mais baixos e pela praticidade das novas películas, também eram recomendadas pela *Society of Motion Picture and Television Engineers* (SMPTE) and *American Society of Cinematographers*, ambos em publicações mensais no *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* e no *American Cinematographer*. Ao mesmo tempo, os cineastas se colocavam em posição livre de influências, demonstrando inclusive, aplicar as cores em seus filmes das maneiras mais diversas, conforme suas concepções subjetivas para expressar suas ideias.

Com a introdução do filme *Eastman Color*, da Eastman Kodak nos anos 1960, esta companhia expandiu suas operações para atender também as demandas de produções televisivas. Juntamente à German Agfa-color, a empresa desenvolveu um processo mais simples que consistia em uma película que juntava as três cores em uma só, ou seja, “um pacote de três em um”, de acordo com Neale (2006), citado por Misek (2010). Com isso, a tecnologia Technicolor se tornou coisa do passado, uma vez que a maioria dos estúdios passou a adotar, em dois ou três anos, o negativo Eastman Color, se ploriferando em marcas como WarnerColor, Ansco Color, TruColor, De Luxe dentre outras. O lançamento em 1962 do filme Eastman Kodak 5251, especificamente, foi significativo no processo de reprodução das cores, conforme Misek (2010).

Ao mesmo tempo em que a tecnologia das cores avançava, filmar em cores na Europa era, de certa forma, uma raridade. Os diretores da *Nouvelle Vague* francesa optavam trabalhar, na maioria da vezes, com películas 35mm em p&b. Enquanto este tipo de filme tinha sido quase totalmente abolido das produções nos Estados Unidos, o preto e branco se tornava referência para a estética das produções europeias de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Eric Rohmer, mesmo tendo trabalhado com película em cores, além de muitos outros diretores. Contudo, quando se filmava usando cor, os diretores trabalhavam o elemento independentemente de orientações ou influências hollywoodianas. Sob outro ponto de vista, Alain Bergala, citado por Misek (2010), sugere que diretores da *Nouvelle Vague* francesa traçaram caminhos variados, porém foram, essencialmente, respostas ao modelo clássico hollywoodiano. O autor acredita que há verdade nisso, uma vez que muitos dos cineastas dos anos 1960, incluindo Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard e François Truffaut tinham sido cinéfilos e escreveram, regularmente por um tempo, para a *Cahiers du cinéma*, sobre as novidades de Hollywood na década de 1950.

Estes artigos incluem recorrentes críticas do que *Des Esseintes*, protagonista da estética da novela *À Rebours*, de J. K. Huysmans referem a "esses burgueses insensíveis óticos à pompa e a glória da limpidez e das cores brilhantes (1968: 29)". O que Rohmer chama de motivação realística da cor era um obituário escrito em antecipação à morte da lei da ênfase, de Natalie Kalmus. Jean-Luc Godard também rejeita explicitamente a lei da ênfase em um comentário sobre o filme *Hot Blood*, de Nicholas Ray (1956) e celebra a violência cromática iconoclasta, sugerindo que se repreendessem, de forma convincente, aqueles que acreditassem que as cores deveriam ser "suaves" ("doux") (1998a: 98). (MISEK, 2010, p. 56, grifos do autor, tradução nossa).<sup>29</sup>

O *Nouvelle Vague* expressou, segundo Misek (2010), uma relação ambivalente pelos escritores dos anos 1950 que, mais tarde, demonstraram certa contradição em suas práticas como diretores. Um exemplo foi Godard, dirigiu seu primeiro filme em cores num tipo de elaboração semelhante ao que era visto nos musicais de Hollywood da década 1950, ou seja, movido por um tipo de ênfase semelhante à *consciência da cor*. Ao mesmo tempo havia produções do cinema de arte em cores, sem qualquer referência nas produções hollywoodianas, inclusive, Thomas Elsaesser, citado por Misek (2010) observa a existência de compulsão, em relação à produção estadunidense.

Contudo, mesmo que houvesse demonstração de resistência a qualquer influência, o que aparentemente se mostrava desnecessária, ou ao contrário, surgimento de alguma espécie de tensão no nível de questionamento sobre as produções cinematográficas estadunidenses, sem dúvida aquele contexto foi decisivo, no sentido de impulsionar reflexões sobre formas de expressão na qual a autoria ganhou força e propiciou novas maneiras de se pensar e fazer filmes. Daí, podemos entender que, nesse período, a experiência com as cores foi colocada em segundo plano, principalmente na Europa, contudo permitiu outros avanços da técnica e colaborou para desenvolvimento de novas possibilidades do campo, que ainda estavam por acontecer. Percebemos que, por não haver uma consciência no uso das cores, como já se via em Hollywood, os filmes da *Nouvelle Vague* possuem distintas funções e usos desse elemento na narrativa.

A *Colecionadora* (La Collectionneuse, Eric Rohmer, 1967), por exemplo, tem suas cores naturais, predominantemente. Uma exceção é o título, que se apresenta em cores berrantes. Segundo Misek (2010), percebemos variações de intensidades dos matizes ao longo

---

<sup>29</sup> These articles included recurrent critiques of what *Des Esseintes*, aesthete protagonist of J. K. Huysman's novel *À Rebours*, refers to as "those bourgeois optics that are insensible to the pomp and glory of the clear, bright colours" (1968: 29). Rohmer's call for realistically motivated color, was an obituary written in anticipation of the death of Natalie Kalmus's law of emphasis. Jean-Luc Godard also explicitly rejected the law of emphasis: in a review of Nicholas Ray's *Hot Blood* (1956), he celebrated the film's iconoclastic chromatic violence, suggesting that it provided a compelling rebuke to those who believed colors should be "soft" ("doux") (1998 a: 98).

do filme, o que denota certa despreocupação com o elemento "cor" na narrativa. As imagens do campo fora da vila, por exemplo, na qual há flores amarelas, resultam em excessiva presença do amarelo. Em outro momento, a cor é natural e se torna menos presente e abundante. É visível que a fotografia foi feita sem os devidos cuidados, ou mesmo no que se refere ao *design*, produção e figurino, com pouca diversificação na composição das imagens dos planos narrativos. Vimos que, repetidas vezes o filme registra a mesma locação, em horários diferentes, destacando as mais variadas condições de iluminação. As paredes brancas vistas em uma rua oscilam do laranja intenso, no meio da tarde, ao cinza à noite. A cor seria vista como um produto da luz natural e a questão da iluminação era o ponto central das atenções. Para o autor, a preocupação com a iluminação antecipou, inclusive, uma perspectiva adotada mais tarde, nos anos 1970 pelas produções em Hollywood.

**Figura 44 - A iluminação se destacando sobre as cores em A Colecionadora (La Collectionneuse, Eric Rohmer, 1967) - Horário 1**



Fonte: (A COLEZIONADORA...A, 2015)

**Figura 45 - As diferentes mudanças da luz em A Colecionadora (La Collectionneuse, Eric Rohmer, 1967) - Horário 2**



Fonte: (A COLECIONADORA...B, 2105)

O musical *O Guarda-chuvas do Amor* (Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964), a cor pode ser percebida como um aditivo artificial. Sua presença no filme se destaca como pintura, impressa e colorida em matizes sintéticos. Nesse sentido, o excesso cromático usado nos filmes musicais hollywoodianos dos anos 1950 como, por exemplo, *Sinfonia de Paris* (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951) se estende ao cenário e objetos de cena. No musical de Demy, o ambiente da loja de guarda-chuvas, há predominância do rosa nas paredes, com guarda-chuvas coloridos nas paredes ou apoiados em móveis. Vemos ainda a presença das cores em pequenas áreas no desencadear das cenas, contudo, percebemos que sempre, o figurino dos personagens atuam com os cenários e locações, em contraste ou em combinação. Percebemos que os encontros do casal Emery e Guy Foucher (Nino Castelnuovo) têm nas cores elemento potencializador do clima proposto pela narrativa, propiciando reforço do sentido diegético. Em muitos momentos a cor pode ser entendida no sentido de contrastar, possivelmente para provocar sensação de destaque do casal perante o espaço presente, como visto no encontro noturno, no qual o amarelo da roupa de Emery se destaca diante do cenário. Outras vezes, a imagem busca projetar os sentimentos a partir do cenário, em posição de reforço do sentimento da personagem, por exemplo, quando lê a carta próxima à janela, vestida de branco, em cenário da mesma cor e olhando a neve cair, ou mesmo o uso do marrom nas roupas, para identificar a tristeza na despedida que acontece na estação de trem.

**Figura 46 - A potencialização do sentido narrativo no filme *O Guarda-chuva do Amor* (*Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964)**



Fonte: (O GUARDA-CHUVAS..., 2015)

**Figura 47 - A referência de cores nos musicais estadunidenses – o uso em *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951)**



Fonte: (SINFONIA DE..., 2015)

Percebemos que vemos no musical *O Guarda-chuva do Amor* o uso cromático de forma alinhada ao pensamento e a prática, conforme as orientações da *lei da ênfase*, proposta em Hollywood, pela Technicolor. Entretanto, podemos identificar uma outra maneira de se trabalhar as cores na narrativa, como é o caso de *Uma Mulher é uma Mulher* (*Une Femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961), filmado em Eastman Color, da Eastman Kodak. Misk (2010) aponta que, neste filme de Godard esse artifício é manifestado de maneira contida. Ele se restringe a usar uma limitada paleta de cores primárias, ou seja, o vermelho, o azul, o amarelo e o verde com menos frequência. Logo nos primeiros minutos, o vermelho do guarda-chuva de Angela (Anna Karina), a faz destacar-se no ambiente cinza das cenas externas, até entrar em uma lanchonete e pedir um café negro. O ambiente interno também é neutro, em tons amarelados. Ao sair, voltando para as ruas, vemos que sua calça também é

vermelha. A maioria das cores estão presentes nos adereços como flores amarelas, o vermelho no guarda-chuva e no figurino, como calça vermelha, ou o terno azul, por exemplo. No filme, as ruas de Paris têm sempre o cinza, pontuado com presença de vermelho, amarelo e o azul em objetos ou figurino, em uma espécie de deslocamento em alguns momentos, como na livraria quando observa livros e revistas ou mesmo nos cortes em que, vestida de azul, que remete a musicais estadunidenses, ou no céu azul, quando é chamada por uma amiga que quer lhe contar algo, mas naquele momento Angela não se interessa em saber, ela sai e fecha sua porta.

**Figura 48 - Tentativa de se fazer diferente uso das cores em Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961)**



Fonte: (UMA MULHER...A, 2015)

**Figura 49 - O vermelho em destaque, associado ao feminino em Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961)**



Fonte: (UMA MULHER...B, 2015)

**Figura 50 - Múltiplas cores na livraria no filme Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961)**



Fonte: (UMA MULHER...C, 2015)

**Figura 51 - Estilo musical estadunidense - Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une femme, Jean Luc Godard, 1961)**



Fonte: (UMA MULHER...D, 2015)

Apesar de possibilitar interpretações relacionadas a associações prescritivas para a produção de sentido da *consciência da cor*, Misek (2010) sugere que Godard não trabalha as cores com funcionalidade, mas como caminhos. Segundo um artigo publicado em 1976 por Edward Branigan, citado por Misek (2010), isto significa que foram os matizes usados sem a obrigação de representar estados psicológicos das personagens, como categoria simbólica ou de comentário, ou seja, não na perspectiva de formas “emocionais”, mas sim “intelectuais”. Entretanto, Sharits, apontado também por Misek (2010), interpreta as cores no filme de Godard como temáticas, pois enfatizam as emoções das personagens, assim como propõe a *lei da ênfase*.

Para Costa (2011), nos filmes de Godard a cor não tem a função de enfatizar e nem representar estados psicológicos dos personagens ou mesmo de responder a exigências do drama. Não há finalidade de aperfeiçoar o “efeito do real” ou da verossimilhança, mas busca-

se romper um tipo de organização da “cor cinematográfica”, ou melhor, das formas prescritivas, diferentemente da forma estabelecida pela *consciência da cor*.

Em *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965) já faz outro tipo de jogada, como é mostrada na cena em que Jean-Paul Belmondo está ao lado do diretor veterano Samuel Fuller e as cores se alternam entre o vermelho, o azul e o verde, sendo sustentadas por alguns minutos. Conforme Misek (2010), aqui as cores e o p&b se desconectam da diegese de maneira absoluta. E Costa (2011) ainda completa comentando sobre os muitos filmes do autor: “a cor não é utilizada por Godard com uma função específica na narrativa – ou, pelo menos, qualquer função convencional -, mas está integrada e inserida em seu contexto de modo a adquirir seu próprio valor e significado no contexto mais amplo.” (COSTA, 2011, p. 83).

**Figura 52 - A alternância de cores na cena com Belmond com Fuller - O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965)**



Fonte: (O DEMÔNIO...A, 2015)

**Figura 53 - O Vermelho, o azul e verde no filme O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965)**



Fonte: (O DEMÔNIO...B, 2015)

Daí, fica claro porque tais tratamentos desse elemento narrativo podem ser vistos de maneira contraditória, dependendo do ponto de vista do intérprete. Como a própria *lei da ênfase* já possibilita pensarmos em formas de leituras relativamente diferentes, vemos que a cor pode se associar a outros elementos da narrativa, conseqüentemente permitindo entendimentos e interpretações sem uma perspectiva de imposição ou convenção, independentemente de uma anterioridade ao estado diegético. Contudo, é permissível identificar possível presença do caráter funcional, como tipo de tratamento de cores dados aos filmes de Hollywood em *Uma Mulher é uma Mulher*. Perceptível principalmente, quando se infere a força atrativa do vermelho com a intencionalidade de se produzir o efeito da luxúria, ou do azul como dominante. Um exemplo é a presença de Jerry que veste um casaco azul e gravata vermelha, além de dirigir um carro esporte vermelho. Temos a composição de ambas as cores, do azul e do vermelho, que se parece bastante com a aplicações ditadas pela Technicolor, através da *Consciência da cor*, de Natalie Kalmus, com a qual se buscava no componente, enfatizar as emoções das personagens.

A explicação de Misek (2010) para justificar certa aplicação das cores no modo enfático se deve a ocupação de Hollywood no imaginário europeu no contexto pós Segunda Grande Guerra. Thomas Elsaesser citado pelo mesmo autor, observa que os produtores europeus tinham sido influenciados por pensamentos estadunidenses, mesmo que tivessem compulsões divergentes. “Por exemplo, posteriormente, Godard usou o vermelho, o branco e o azul como manifestação política, referenciando ao passado da França e ao presente soviético.” (MISEK, 2010, p. 57, tradução nossa).<sup>30</sup>

O uso cromático nas narrativas de cineastas de outros países da Europa, da União Soviética ou Japão apresentavam-se como manifestações diferentes. Podemos dizer que tinham características peculiares, relacionadas às respectivas culturas, contudo tinham perceptível caráter indicial. No filme em p&b *Céu e Inferno* (*Tengoku to Jigoku*, Akira Kurosawa, 1963), o sequestrador de um rico industrial recebe o pagamento em uma maleta que, quando queimada, libera uma fumaça vermelha (pintada a mão - ver figura 11). Daí, os detetives a localizam em uma região mais pobre da cidade. Se a fumaça estivesse em um filme em cores, o efeito de destaque não seria tão significativo.

Em seu primeiro filme em cores, *Deserto Vermelho - Dilema de uma Vida* (*Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964) mostra o colapso mental da dona de casa e mãe Giuliana (Monica Vitti), entediada e claustrofóbica com a cidade acinzentada e poluída pelas

---

<sup>30</sup> For example, Godard's later uses of red, White, and blue are overtly political, referencing both French past and Soviet presente.

indústrias no pós-guerra. O verde natural foi eliminado, buscando mostrar a beleza dos cinzas e do preto, às vezes mostrando áreas amarelas ou rosas de forma pálida. Para Antonioni, o importante é que as cores sejam expressivas, a partir da ideia do diretor, que reforçam a maneira de representar o caos do mundo, de acordo com Misek (2010).

**Figura 54 - A cidade acinzentada do filme *Deserto Vermelho - Dilema de uma Vida (Il Deserto Rosso)*, Michelangelo Antonioni, 1964**



Fonte: (DESERTO...A, 2015)

**Figura 55 - A presença do amarelo pálido no filme *Deserto Vermelho - Dilema de uma Vida (Il Deserto Rosso)*, Michelangelo Antonioni, 1964**



Fonte: (DESERTO...B, 2015)

*Andrei Rublev* (Andrey Rublyov, Andrei Tarkovskiy, 1966) foi a primeira tentativa do diretor em inserir a cor em um filme preto e branco. O filme apresenta a oposição através das cores e do p&b. O preto e branco representa a realidade da vida de Rublev sob o ponto de vista externo, enquanto as cores se apresentam na transformação de sua arte da pintura como sua vida interior. Para Misek (2010), a oposição trabalha inversamente, ou seja, depois da

ficcionalidade interna ou intradieética, podemos ver com o efeito da transformação, da transição para a vida real do artista, o p&b que é a referência para realidade na diegese.

**Figura 56 - Composição de quatro planos de detalhe em cores que representam a vida interior de Andrei Rublev (Andrey Rublyov, Andrei Tarkovsky, 1966)**



Fonte: (ANDREI...,A, 2015)

**Figura 57 - A realidade da vida na representação em preto e branco - Andrei Rublev (Andrey Rublyov, Andrei Tarkovsky, 1966)**



Fonte: (ANDREI...B, 2015)

Podemos citar também o uso híbrido do p&b e das cores em filmes como *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), *Diary of a Shinjuku Thief* (Shinjuku dorobô nikki, Nagisa Oshima, 1968) e *If...* (Anderson, 1968). Aparentemente, as sequências cromáticas ou do preto e branco são usados aleatoriamente, porém, segundo Misek (2010), há correlação, com a motivação percebida nos filmes clássicos de Hollywood, que foi referência para novas percepções, incluindo a coexistência da presença e da ausência cromática, que pode explicar a aplicabilidade do p&b para representar cenas relacionadas à realidade e as cores para arte, sonhos, *flashbacks* etc. Esta forma de uso nos remete, principalmente, ao *O Mágico de Oz* ou mesmo ao *Ivan o Terrível, Parte II*, quando as cores buscam expressar a o estado de delírio psicológico de Ivan.

**Figura 58 - A relidade em p&b no filme Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)**



Fonte: (TEOREMA...A, 2015)

**Figura 59 - As cores para representar o estado para a arte em Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)**



Fonte: (TEOREMA...B, 2015)

**Figura 60 - O p&b representando a realidade no filme Diary of a Shinjuku Thief  
(Shinjuku dorobô nikki, Nagisa Oshima, 1968)**



**Fonte: (DIARY OF...A, 2015)**

**Figura 61 - As cores dando um sentido de fantasia no filme Diary of a Shinjuku Thief  
(Shinjuku dorobô nikki, Nagisa Oshima, 1968)**



**Fonte: (DIARY OF...B, 2015)**

**Figura 62 - O preto e branco associado à realidade em If... (Lindsay Anderson, 1968)**



Fonte: (IF...A, 2015)

**Figura 63 - As cores associadas à liberdade em If... (Lindsay Anderson, 1968)**



Fonte: (IF...B, 2015)

O clima político daquela época de reivindicações, dos movimentos por mais liberdade em 1968, pode ser tomado também como propiciador, dentre uma série de reações, para a consolidação do cinema autoral, que reforçava a ideia de reforço ao estilo, à renovação. Paralelamente, o cinema hollywoodiano e outros modelos serviam como possibilidade de mediação para traçar percursos alternativos, pensados como formatos a serem contestados, sob determinados aspectos, conforme Costa (2003).

A partir daí podemos perceber que o cinema de Hollywood exerceu certa hegemonia em termos de linguagem cinematográfica, principalmente porque tais manifestações de autoria surgiram como resposta ou rejeição ao modo motivacional de uso das cores que se tornava paradigma. Além disso, no contexto dos anos 1960 as cores eram usadas no cinema como norma. Filmar em p&b poderia ser considerado divergência de tal norma. Misek (2010)

denomina tal mudança como reversão de polaridades conotativas. O padrão passou a ser o filme cromático, que era percebido como o “aqui e agora”, não mais o preto e branco.

Marcado como um período de convulsões político-culturais do anos 1960, podemos apontar o cinema moderno, conforme Costa (2003), como fase de desenvolvimento notável como terreno fértil de diversidades nas produções. Época em que a “política dos autores” já havia não só se dedicado a alguns autores hollywoodianos como Hitchcock, Minelli, Hawks, mas inclusive mediado pelo modelo de Hollywood para o desenvolvimento de outros, antagonistas ou de negação, possibilitando, sobretudo, traçar percursos alternativos na expansão da instituição cinematográfica, através de manifestações de renovação em diferentes latitudes.

Apesar de tal situação se prolongar até meados da década seguinte, na segunda metade da década de 1970, o cinema passa por uma crise estrutural, que diz respeito a todo o sistema, diferentemente das anteriores que poderiam ser classificadas como conjunturais. Segundo Costa (2003), naquele período “se difunde nas publicações cinematográficas a lúgubre temática de *morte do cinema*.” (COSTA, 2003, p. 133). A venda nas bilheterias caiu significativamente nos Estados Unidos. Dos 4 bilhões e meio de espectadores de 1946, o número caiu para 948 milhões em 1976, o que representa 78% de queda. A redução foi sentida em todos os países do mundo, em intensidades diversas.

Ao mesmo tempo em que ocorria o fenômeno da queda, com diminuição do número de filmes produzidos e de fechamento de salas, por outro lado, “o consumo do filme de televisão aumenta de modo vertiginoso.” (COSTA, 2003, p. 133). Casetti citado por Costa (2003) caracteriza tal situação como uma “desinstitucionalização”, devido a três causas principais. A primeira seria o “fim de um sistema de produção estruturado” sobre o produto médio, que se baseava na referência das produções de filmes dos níveis A e B, autorais que buscavam novos modos de se produzir, fora dos padrões conhecidos; a segunda “a desarticulação e a desagregação da produção” que propiciavam a identidade própria, novos formatos e linguagens; e por último, “a queda da capacidade do cinema de reunir um público mais vasto e heterogêneo”, devido à fragmentação e dispersão relacionada à fruição, com os interesses cada vez mais definidos, por exemplo, a criação dos cineclubes, a apreciação dos *cultmovies*, pornográficos, dos filmes de televisão etc.

Torna-se importante lembrarmos que com a conversão da TV em p&b para a TV em cores na década de 1960, a adoção do filme cromático passou a ser comum, tanto em programas quanto nos telejornais, o que fez expandir o mercado que antes estava direcionado apenas ao cinema. “Sem dúvida, a televisão teve um impacto tremendo sobre a indústria

cinematográfica vigente.”(COSTA, 2011, p. 117). Sob este aspecto, o mercado de filmes em cores passou a expandir seus negócios direcionando, também, atenção para um novo mercado.

Fica claro que, nos anos seguintes o cinema que se via modernizado estava bastante diferente do que se apresentava no passado. As transformações ocorriam também em Hollywood, desde a queda do monopólio da Technicolor, determinada pela aplicação da lei antitruste de 1948, até se chegar à concorrência com a televisão. A transição foi uma renovação necessária não só das estruturas de produção, mas também de seus conteúdos. Costa (2003) aponta que em Hollywood também passaram a adotar uma espécie de “política dos autores”, análoga à *Nouvelle Vague*. Foi nos anos 1970 que as produções independentes e o *underground*<sup>31</sup> novaiorquino de baixo orçamento ganharam crédito para distribuição pelas grandes, como a Columbia. O filme *Sem Destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), por exemplo, custou 400 mil dólares e rendeu 19 milhões à distribuição.

Para compreender um fenômeno desse tipo, que sintetizamos como a fórmula “dos *auteurs* aos *block busters*”, é preciso ter em conta as modificações que ocorrem a nível da economia cinematográfica americana. Se, por um lado, as *majors*<sup>32</sup> compreendem a necessidade de renovação temática e formal, apoiando-se sobre maior flexibilidade dos sistemas de produção independente, por outro lado, promovem uma rigorosa reestruturação. (COSTA, 2003, p. 137, grifo do autor).

**Figura 64 - As cores nos filmes de baixo orçamento - Sem Destino (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969)**



Fonte: (SEM DESTINO..., 2015)

<sup>31</sup>Conhecido como “No Wave”, o movimento surgiu em meados da década de 1970 no Lower East Side, em Nova York, através do cinema. Filmados em Super 8 e estrelados por figuras emblemáticas da música e das artes, o movimento durou até 1987. (UOL..., 2014).

<sup>32</sup>Maiores distribuidoras.

E foi nessa época em que a sociedade de produtores independentes, como a de Roger Corman, foi integrada ao circuito de distribuição das *majors*, permitindo a estreia de diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Monte Hellman, dentre outros. Havia a necessidade de não só propiciar renovação temática e formal, conforme Costa (2003), mas apoiando-se sobre maior flexibilidade nos sistemas de produção independente, e assim, promover uma rigorosa reestruturação.

De acordo com estudo de Degend, citado por Costa (2003), alguns pontos relacionados à nova política, adotada na segunda metade da década de 1970 merecem ser frisados. Primeiro a queda - de 306 filmes produzidos pelas *majors* em 1970 para 210 em 1976; em seguida, o rigor no controle de toda a cadeia de produção desde a definição do tema, incluindo a publicidade e o marketing; a presença da TV e outros meios, cada vez mais relacionados à tecnologia; por último, a integração crescente das *majors* em um complexo arranjo de investimentos interligados.

Como resultado, Hollywood desenvolveu um sistema de distribuição no exterior que se transformou em sinônimo de supremacia mundial, conquistando na década de 1970, metade da bilheteria mundial, conforme Costa (2003).

O ciclo “diversificação / apropriação / nova diversificação” é o caminho para melhor compreensão da história tecnológica e estética do cinema, de acordo com Cook citada por Costa (2011). Segundo a autora, a introdução de uma nova tecnologia na indústria cinematográfica está relacionada a uma questão de “expansão”, no que diz respeito à ampliação de mercado ou à “economia defensiva”, usada estrategicamente como defesa em relação aos concorrentes. Como exemplo, ela apresenta o som como fator impulsionador, que abriu novas oportunidades para a adoção de outras inovações como a cor, a profundidade de campo e o cinemascópio<sup>33</sup> (Cinemascope).

A transição dos filmes preto e branco para as cores ainda estava no percurso e não havia sido finalizada. Segundo Misek (2010), por várias razões, realizadores continuaram a usar a película p&b mesmo depois dos anos 1970. Podemos citar exemplos como *A Última Sessão de Cinema* (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971) e *Lua de Papel* (Paper Moon, Peter Bogdanovic, 1973), ambos do mesmo diretor, que intencionava reproduzir as técnicas fotográficas dos filmes das décadas passadas, *Manhattan* (1979), *Memórias* (Stardust

---

<sup>33</sup> Denominada inicialmente de Anamorphoscope, este sistema de filmagem e projeção com lente hiperangular, foi criada em 1927 pelo físico francês Henri Chrétien, no qual registrava o campo visual quase em dobro. Na captação, a imagem ficava comprimida lateralmente, mas na projeção era expandida para compensar e devolver as normais proporções. Foi adquirida pela 20th Century Fox e usada largamente entre 1953 e 1967. O primeiro filme produzido comercialmente com o sistema foi o filme *O Manto Sagrado* (The Robe, Henry Koster, 1953) (WHAT IS..., 2013).

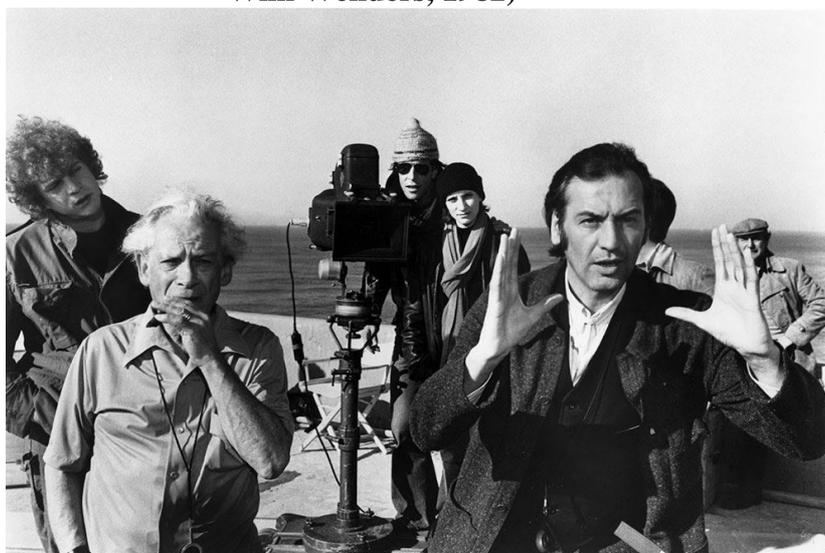
*Memories*, 1980), *Broadway Danny Rose* (1983), de Woody Allen, em um preto e branco elegante e sofisticado, além de outros por motivos diferentes como *O Touro indomável* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980), ou mesmo filmes significativos de Wim Wenders como *Alice e Cidade* (1974), *No Decurso do Tempo* (*Kings of the Road*, 1976) e *O Estado Das Coisas* (*Der Stand Der Dinge*, 1982), de acordo com Costa (2003).

**Figura 65 - O uso do p&b como opção - O Touro indomável (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980)**



Fonte: (O TOURO..., 2015)

**Figura 66 - O uso do p&b como opção - O Estado Das Coisas (Der Stand Der Dinge, Wim Wenders, 1982)**



Fonte: (O ESTADO..., 2015)

## 2.7 Novos meios, novas narrativas, novos significados para as cores

No período em que a televisão adquiriu representatividade como meio, ainda em meados dos anos 1960, a tecnologia de produção de películas facilitava seu uso para o jornalismo, por exemplo, com o filme 16 mm da Eastman Kodak, com a banda magnética de áudio incorporada. E, devido à facilidade de filmagem e revelação, Misek (2010) aponta que os filmes jornalísticos televisivos não conseguiam representar o “aqui”, da espacialidade do espectador, mas poderiam chegar o mais perto que um filme pode representar seu “agora”, em sua temporalidade. As notícias passaram a ser vistas em cores, tornando-se referência para o presente, enquanto o p&b para o passado.

“O filme preto e branco era uma relíquia tecnológica.” (MISEK, 2010, p. 85, tradução nossa).<sup>34</sup> Daí, o uso do p&b podia ser entendido, inicialmente, como referência do passado. Além disso, as emissoras de televisão indexavam tais imagens como acontecimentos já ocorridos, o que reforçava ainda mais tal representatividade. Até mesmo a publicidade ganhou força nesse sentido, afinal as cores podem fornecer mais efeitos persuasivos e até estimular o consumo. Para Misek (2010), a cor é um estímulo sensorial e, comparada à uma imagem de suco de laranja ou o azul de um detergente desprovidas de cor, não provocariam o mesmo efeito. “A abstração perceptiva da realidade torna menos capaz de induzir ao desejo sensual, um fato que explica o porquê da pornografia e dos alimentos serem mostrados raramente em preto e branco.” (MISEK, 2010, p. 87, tradução nossa).<sup>35</sup>

O p&b foi codificado como passado nas imagens. Metz citado por Misek (2010), acredita que não há códigos puros no cinema e, devido ao largo uso deste código, tal conotação não escapou no cinema e nem na televisão. Em *A Escolha de Sofia* (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982), Sophie uma sobrevivente do Holocausto interpretada por Meryl Streep é assombrada por suas memórias traumáticas das experiências vividas no campo de concentração. Tais lembranças ocorrem quando, em leve *zoom*, seu rosto se aproxima e corta para as imagens em p&b, que representam suas experiências, mais do que um simples passado documentado. Misek (2010) considera tal recurso puramente como um código, uma vez que as imagens em preto e branco implicam em uma autenticidade histórica, repletas de veracidade.

---

<sup>34</sup> Black-and-white film was a technological relic.

<sup>35</sup> Its abstraction of perceptual reality makes it less able to induce sensual desire, a fact that explains why pornography and cookery shows are rarely black-and-white.

**Figura 67 - O presente narrativo em cores no filme A Escolha de Sofia (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982)**



Fonte: (A ESCOLHA...A, 2015)

**Figura 68 - O passado narrativo traumático em p&b no filme A Escolha de Sofia (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982)**



Fonte: (A ESCOLHA...B, 2015)

Apesar da cor ser o padrão na época, em um filme produzido em preto e branco, ter cenas em cores poderiam reforçar o efeito melodramático intencionalmente, conforme Costa (2011) afirma: “a introdução de uma pequena passagem de uma imagem colorida em um filme preto-e-branco pode ampliar o valor e o significado de uma cena em particular dentro do filme (como por exemplo, em *O Selvagem da Motocicleta* (Rumble Fish, Francis Ford Coppola, 1983). “ (COSTA, 2011, p. 45). A cena é com os dois irmãos olhando os peixes Beta no aquário, que se apresentam nas cores azul e vermelha e conversando sobre como os peixes se agredem quando presos no aquário. Eles deveriam estar soltos, nadando livremente no rio, talvez assim não brigassem. Podemos interpretar as cores como um reforço das diferenças não assumidas no âmbito social, que limita a liberdade das pessoas e acaba

provocando a violência. *O Selvagem da Motocicleta*, filmado em preto e branco teve a inserção com o uso da cor usada de forma breve, mesmo que os processos ainda não estivessem bem desenvolvidos. Apesar de considerado oneroso na época, ampliava o valor e significado de uma cena específica dentro do filme, possibilitando intensificar ou potencializar o efeito melodramático, de acordo com Costa (2011).

**Figura 69 - Detalhes em cores nos peixes do filme O Selvagem da Motocicleta (Rumble Fish, Francis Ford Coppola, 1983)**



Fonte: (O SELVAGEM..., 2015)

A relação entre o p&b e as cores, para Misek (2010) passava por uma fase que era sentida uma necessidade “emergente” de mudar para uma nova forma, no sentido de reorientação do paradigma clássico da oposição cromática de Hollywood. Nos filmes híbridos de 1930 e 1940, a ausência de cor nos *flashbacks* objetivava representar o “aqui e agora”, enquanto a presença apontava para fantasias, sonhos, memórias etc. Como observado anteriormente, ocorreu uma inversão, no princípio dos anos 1970, passando as cores serem adotadas como a norma e o p&b como divergência.

Mais tarde, quando o preto e branco havia sido estabelecido como clichê, um movimento em direção à fragmentação narrativa e temporal passou a ser experimentada em filmes como *Short Cuts – Cenas da Vida* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993) e *Tempos de Violência* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994). O aumento da complexidade da narrativa é vista na década de 1990, principalmente na fotografia, através da iluminação, o que provocava algum destaque para as cores.

**Figura 70 - O destaque para a iluminação em Short Cuts - Cenas da Vida (Short Cuts, Robert Altman, 1993)**



Fonte: (SHORT CUTS..., 2015)

**Figura 71 - O destaque para a iluminação em Tempos de Violência (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994)**



Fonte: (PULP FICTION...A, 2015)

Mas o preto e branco não foi deixado de lado. Um filme que merece atenção de um tipo de tratamento da narrativa através do uso do p&b nos *flashbacks* é *Amnésia* (Memento, Christopher Nolan, 2000). Nolan desafia o uso convencional do preto e branco e das cores, desconectando temporariamente as duas linhas do tempo que formam narrativa. Na primeira, Leonard Shelby (Guy Pearce) tenta descobrir o assassino de sua esposa pelas ruas de Los Angeles. A segunda acontece em um quarto de motel, em cenas curtas tentando juntar os fragmentos de evidências. O diretor usa as cores para a primeira linha e o preto e branco para a segunda linha do tempo. A narrativa flui separadamente. Tal segregação pela cor demonstra ser mais ambígua do que aparenta no início. A tela preta é usada para separar as linhas do

tempo enquanto as conexões são feitas pela voz em *over*<sup>36</sup>. Para Misek (2010), Nolan faz no filme uma brilhante inversão que só é revelada ao final, quando mostra que as cenas em p&b são anteriores a tudo na história.

**Figura 72 - O presente diegético em cores no filme *Amnésia (Memento, Christopher Nolan, 2000)***



Fonte: (AMNÉSIA...A, 2015)

**Figura 73 - O passado diegético em p&b no filme *Amnésia (Memento, Christopher Nolan, 2000)***



Fonte: (AMNÉSIA...B, 2015)

Após diversos avanços da tecnologia do cinema, a introdução do digital possibilitou transformações significativas em todos os âmbitos, desde a pré-produção até a pós-produção, incluindo não só processos relacionados à imagem, mas também ao som. A transição do analógico para o digital teve início no fim da década de 1980, com a mixagem sonora passando de analógica para digital, seguida da edição não-linear de filme e fita, no início dos anos 1990 e após os anos 1990, da filmagem analógica para a digital. De maneira crescente, o uso de recursos do processo eletrônico é percebido quando a tecnologia passa a estar cada vez mais presente em todas as fases de uma produção. É “difícil definir a área em que se está se

<sup>36</sup> Voz meta-diegética. É a voz do pensamento, aquela que está além, no sentido do espaço/tempo da ação.

realizando a integração entre tecnologias cinematográficas eletrônicas e prever os efeitos que tais integrações produzem ou produzirão no futuro.” (COSTA, 2003, p.147).

Percebemos que, após o advento da televisão, técnicas que foram experimentadas nesse meio, passaram a ser de alguma maneira, adotadas e ou adaptadas no cinema em fases como a de projeto, filmagem e montagem. Podemos, por exemplo, lembrar das primeiras experiências com a tecnologia da imagem eletrônica analógica relacionadas à cor, com o filme *O Mistério de Oberwald* (Il Misterio di Oberwald, Antonioni, 1980). O diretor experimentou as possibilidades de manipulação eletrônica da cor, a começar pelo uso de câmeras eletrônicas. A montagem, também eletrônica pode não ter alcançado resultados satisfatórios, pela perda da definição da imagem, contudo, Antonioni citado por Costa (2003), afirmou ter obtido “efeitos proibidos no cinema”, como “um modo novo de se fazer cinema”, usando “a cor como meio narrativo poético”, intervindo sobre as várias tonalidades e possibilitar relacionadas à narrativa, possibilitando reações interpretativas nos espectadores com maior grau de subjetividade.

**Figura 74 - Experimentos com a manipulação eletrônica da cor em O Mistério de Oberwald (Il Misterio di Oberwald, Antonioni, 1980) - Variação 1**



Fonte: (O MISTÉRIO...A, 2015)

**Figura 75 - Experimentos com a manipulação eletrônica da cor em O Mistério de Oberwald (Il Misterio di Oberwald, Antonioni, 1980) - Variação 2**



Fonte: (O MISTÉRIO...B, 2015)

Apesar da experiência de Antonioni ter sido pioneira, por usar a captação eletrônica, que ainda tinha muito o que melhorar em termos técnicos, percebemos que alguns diretores continuavam a busca por intensificações com o uso da **cor narrativa**. Identificamos avanços técnicos poucos anos depois, principalmente na área da montagem e tratamento das cores, ou seja, na pós-produção com significativo passo na era digital, quando a Pixar introduziu o processador digital de imagens, no filme *A Rosa Púrpura do Cairo* (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985), conforme Peacock (2010). Contudo, a pós-produção teve, na década de 1990, os maiores avanços. Segundo Misek (2013), o *Digital Intermediate (DI)*, é uma fase da pós-produção no qual o filme (negativo) é convertido para o sistema digital (para a edição, aplicação de efeitos visuais) foi o principal sistema que permitiu trabalhar com a manipulação de cor no sentido de influenciar a estética com a cor digital. Este sistema, composto por equipamentos digitais, possibilita que o diretor do filme obtenha correções ou alterações na gradação das cores, a partir das primárias<sup>37</sup>, de forma isolada, seja qual for o matiz. O resultado é uma imensa gama de tratamentos cromáticos, criados a partir de objetivos intencionais propostos pelo diretor do filme. Desde que foi desenvolvido, o *DI* permanece como termo padrão para descrever os processos que se relacionam à tecnologia da pós-produção. Foram muitos os equipamentos lançados com a tecnologia digital, mas se tornam obsoletos rapidamente, devido aos novos lançamentos que superam os anteriores.

<sup>37</sup> As cores primárias na imagem eletrônica são o vermelho, o verde e o azul (RGB - iniciais em inglês - *red, green, blue*). A partir da combinação de um ou mais destas cores consideradas puras é possível obter todas as outras da escala de cores.

**Figura 76 - O tratamento digital de cores da Pixar no filme A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985)**



Fonte: (A ROSA....., 2015)

Misek aponta o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, lançado em 1987 como “fronteira histórica entre o cinema analógico e o digital”.

O filme mistura cenas coloridas e em preto-e-branco numa proporção quase igual, fornecendo dois pontos de vista distintos – o preto-e-branco mostra a cidade e seus habitantes observados pelos anjos; a cor mostra a cidade vivenciada pelos seres humanos. Os anjos não conhecem cor, paladar, olfato ou tato; uma óbvia maneira cinematográfica de expressar sua falta de sensações físicas é usar as luzes e sombras puras do preto-e-branco. Já nos são negados olfato e tato pelo fato de estarmos assistindo a um filme, e agora a cor também nos é negada ao vermos Berlim da perspectiva dos anjos. Nesse sentido, o hibridismo cromático de *Asas do desejo* pode ser visto como uma elaboração da estratégia formal usada em “Neste mundo e no outro” (*A Matter of Life and Death*, 1946), de Michael Powell, no qual o mundo físico dos sentidos é retratado em cores, ao passo que o mundo incorpóreo do pós-vida é retratado em preto-e-branco. (MISEK, 2013, p. 2).

**Figura 77 - A vida dos anjos em p&b no filme Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)**



Fonte: (ASAS DO...A, 2015)

**Figura 78 - A vida dos humanos em cores no filme Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)**



Fonte: (ASAS DO...B, 2015)

Misek (2013) comenta que o filme usa o preto e branco e as cores na perspectiva de enfatizar o significado político das cores. Um exemplo é a principal transição, na fronteira entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental, justapondo o cinza de Berlim Oriental com “o pluralismo cromático da democracia capitalista, tipificada pelo grafite no Muro.” (MISEK, 2013, p. 4). Para o autor, a oposição cromática pode, metaforicamente, sugerir a Guerra Fria e, a coexistência dos filmes em p&b e em cores no pós-guerra, mascarou o maneira com a qual a cor se tornava hegemônica. Um exemplo que podemos tomar como ilustrativo seria quando Wenders mostra em seu filme imagens em preto e branco e em cores no final da Segunda Guerra, na qual o p&b são de filmagens do exército soviético e as imagens em cores (Kodachrome) feitas pelos soldados estadunidenses. O autor acredita que as

imagens dos soviéticos parecem mais realistas, pela ausência das cores, contudo tais imagens foram encenações do exército, após as hostilidades e a cena do hasteamento da bandeira soviética no Parlamento Alemão foi refeita mais de trinta vezes, de acordo com Raskin, citado por Misek (2013).

Em *Asas do Desejo*, anjos vagam por Berlim ouvindo e catalogando os pensamentos das pessoas que vivem na cidade. Os seres humanos vivem no mundo em cores enquanto os anjos a desconhecem, assim como não experimentam outros sentidos e sensações humanas como o paladar, olfato ou tato. Na perspectiva dos anjos, o espectador se projeta numa posição equivalente à vivida pelos anjos, distante do mundo como vê, ou seja em cores. É interessante observar que em 1987, o uso do p&b já era considerado bastante incomum.

O anjo Damiel, interpretado por Bruno Ganz, faz a opção de se tornar humano e sua transformação é feita a partir da mudança do p&b para as cores. O comentário de David Batchelor, apresentado por Misek (2013) é em relação ao assombro de Damiel, quando fica imerso num mundo de cores, após se tornar mortal. O vermelho visto no sangue que sai de sua cabeça evoca a transição entre os dois mundos. Mudança considerada por Misek (2013) com conexão no sentido não só do espaço, mas inclusive do tempo. O preto e branco está em consonância com o atemporal e a transição marca não só a mudança de um corpo, mas as cores fazem a transição para o contemporâneo, no qual Damiel se torna mortal. Agora, além do corpo, passa a ter um tempo humano.

Os efeitos visuais analógicos do filme foram alcançados através de complexos processos em laboratório. As técnicas utilizadas eram limitadas, mas já apontavam para formas de se trabalhar com a cor tematicamente como as dualidades cromáticas. Misek (2013) considera o filme *Asas do Desejo*, de Wenders como a fronteira entre analógico e o digital que, em poucos anos passaria a ser obsoleta e tornar possível, trabalhar de maneira bem mais detalhada, com a tecnologia do “Digital Intermediate” - *DI*. Apesar de termos referências da pintura de objetos com paletas nos primórdios do cinema, Wenders somou a cor a um elemento específico da cena em preto e branco, com função específica em termos de significação, apontando para uma perspectiva de uso da cor que, mais tarde, a tecnologia digital propiciou total controle.

## 2.8 A cor digital, emulações e novos sentidos

A tecnologia digital do *DI* consiste em possibilitar a manipulação das cores através do *pixel*, que é a unidade básica das imagens. As imagens digitais são compostas por milhares de *pixels*, ou seja, todos os pontos do quadro que formam o *frame*<sup>38</sup>.

Um pixel é definido como uma unidade de informação cromática mapeada num local específico da tela. Cada pixel se constitui de três subpixels: vermelho, verde e azul. Cada subpixel tem um único valor numérico. No espaço em cores de um computador doméstico de 24 bits, o valor numérico de cada subpixel é, portanto, superior a dezesseis milhões. (MISEK, 2013, p.18)

Misek (2013) mostra o quanto podemos ter as combinações quantitativas, a partir de valores numéricos que representam, digitalmente, mais de dezesseis milhões de possibilidades combinatórias, para termos uma vasta gama de cores e tons, desde o branco, passando por todas as cores, até se chegar ao preto absoluto.

Aristóteles, Newton, Goethe, Wittgenstein, dentre outros filósofos e cientistas que estudaram a cor, expressavam a incerteza de considerar o preto e branco como cores. Essa incerteza se desfaz com o avanço tecnológico da cor digital que define o branco, o preto e o cinza como valores de cores RGB. Tudo que se refere às cores ou ausência delas está compreendido no espaço digital das cores. Nos 24 bits, quando os valores de um pixel estão em seus máximos, por exemplo, representados pelo R255 G255 B255, temos o branco. Ao contrário, quando estão no R0 G0 B0, temos o preto. A posição intermediária é o cinza, no R125 G125 B125. Para Misek (2013) temos tais diferenças como quantitativas e não como qualitativas, ou seja, determinadas pelas quantidades nas misturas.

Se antes os diretores precisavam controlar as cores na “frente da lente” como um desafio logístico envolvendo maquiagem, cenografia, figurino, direção de arte e continuidade, agora passam a fazer outras importantes decisões cromáticas no roteiro ou *storyboard* já pensando na pós-produção. Após a filmagem, o diretor só poderia recorrer ao chamado *colour timing*. Os ajustes mais comuns eram os relacionados à exposição e não às cores, o que permitia realçar, por exemplo, detalhes escondidos num negativo superexposto.

*Colour timing* ocorre quando os negativos de um filme passavam por uma impressora ótica, que produzia uma camada interpositiva. Durante esse processo, a luz branca da impressora ótica podia ser decomposta em luz vermelha, verde e azul. Ao ajustar a quantidade relativa de cada cor primária a que o negativo era exposto –

<sup>38</sup> Unidade da imagem eletrônica e digital. Cada segundo é composto por 30 frames, enquanto que, na película cinematográfica, 24 fotogramas compõem 1(um) segundo.

ou seja, ajustando o período a que ele era exposto a cada cor primária – um técnico podia alterar a quantidade relativa de vermelho, verde e azul na imagem. O processo envolvia uma complexa atividade de dosagem. Por exemplo, diminuir o valor do vermelho numa imagem implicava em remover os vermelhos por toda a imagem, de modo que os amarelos também iriam parecer mais azuis. (MISEK, 2013, p. 7, grifos do autor).

Mas foi o telecine, que mais tarde possibilitou a manipulação mais precisa das cores. Desenvolvido inicialmente para a transmissão televisiva de material produzido em película, as primeiras máquinas eram projetores acoplados a uma câmera de vídeo. Mais tarde, com a TV em cores, as máquinas passaram a transferir filmes inteiros através da decomposição da luz em vermelhos, verdes e azuis em espelhos para serem captadas por fotorreceptores para transformar em sinais RGB. Mesmo com os valores de iluminação em sensor de sinal separado, ainda assim, os ajustes do *colour timing* manipulavam as cores, baseadas no RGB, com pouco mais de melhoria. Em 1989, com o equipamento Ursa, o telecine digital permitia traduzir a luz em código. Com ele, as alterações em seus sensores digitais ficavam restritos ao controle geral da imagem. O vermelho, o verde e o azul eram interdependentes. O lançamento do corretor “da Vinci”, em 1993 já permitia o ajuste das cores secundárias, além da manipulação individual, sem que houvesse alteração das demais como ocorria na tecnologia anterior. O “da Vinci” ainda possibilitava “selecionar e alterar cores com base na saturação de pixels ou nos valores da iluminação, e assim isolar campos de cores bem específicos - apenas o azul por exemplo.” (MISEK, 2013, p. 9). E, somando a tais ajustes, em 1996, o “Power Windows” agregado ao sistema passou a permitir acompanhar os movimentos feitos com a câmera na filmagem, através de máscaras animadas, manipular cores, tons, brilho e contraste de forma conjunta. No mesmo ano, o lançamento do “Spirit DataCine” da Philips tornou possível a transferência em tempo real na qualidade 2K<sup>39</sup> em alta qualidade.

Mas televisão, em especial a propaganda foi a primeira a utilizar tais recursos técnicos. Misek justifica que a limitação do processamento em imagens sobrecarregava menos o sistema dos computadores da época pelo tamanho da imagem, principalmente se comparado ao formato do cinema, que eram necessários milhares de pixels a mais. Outro motivo, segundo o autor seria que os comerciais para TV raramente ultrapassam os 90 segundos, enquanto os filmes de 90 minutos exigiriam muito espaço em disco rígido. Por último, se compararmos os orçamentos, na publicidade o investimento é proporcionalmente muito maior e o interesse dos clientes em diferenciar seus produtos diante a concorrência, provavelmente, encorajou o setor cinematográfico em tais experiências.

---

<sup>39</sup> 2K é o formato de definição da imagem a partir do número de linhas horizontais e verticais, com resolução de 2048 x 1080 pixels.

A propagação da tecnologia para o cinema foi lenta. *Branca de Neve e os Sete Anões* (Snow White and the Seven Dwarfs, Walt Disney, 1937), foi o primeiro experimento em *DI*, no Cinesite<sup>40</sup>, que envolvia 15 terabytes de dados limitando salvar em pequenas partes por vez. Daí, durante os anos 1990, o uso do *DI* se restringiu a sequências dos efeitos visuais. De acordo com Misek (2013), até meados dos anos 1990, “uma maneira de responder à digitalidade era incorporar elementos dela em seus filmes” como títulos, sequências animadas etc. Entretanto, para o autor, havia uma outra maneira que era a emulação da cor digital, através da técnica química, incluindo a retenção da prata na película, o que adicionava mais densidade em áreas com maior exposição.

**Figura 79 - O primeiro experimento com o *DI* para tratamento de cores - Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs, Walt Disney, 1937)**



Fonte: (BRANCA DE..., 2015)

O efeito resulta em aspectos visuais mais contrastados, como pode ser visto em aplicações da técnica química em filmes como *Seven: Os Sete Crimes Capitais* (Seven, David Fincher, 1995) e *Jogos Trapaças e dois Canos Fumegantes* (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, Guy Ritchie, 1998) e a dessaturação extrema pela alto nível de retenção de prata presente em *O Resgate do Soldado Ryan* (Save Private Ryan, Steven Spielberg, 1998).

---

<sup>40</sup> Novas instalações de pós-produção da Kodak na época.

**Figura 80 - O tratamento de cores pelo processamento químico no filme Seven: Os Sete Crimes Capitais (Seven, David Fincher, 1995)**



Fonte: (SEVEN..., 2015)

**Figura 81 - O tratamento de cores pelo processamento químico no filme Jogos Trapaças e dois Canos Fumegantes (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, Guy Ritchie, 1998)**



Fonte: (JOGOS TRAPAÇAS..., 2015)

**Figura 82 - O processo químico de dessaturação pela retenção de prata no filme O Resgate do Soldado Ryan (Save Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)**



Fonte: (O RESGATE..., 2015)

Outro tipo de emulação o da cor digital foi usando a ótica. *Matrix* (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999), tem a digitalidade como tema e a história trata-se de esforços dos

humanos do mundo “real” em luta com o digital da Matrix, que é “simulado”. As cenas que se passam internamente, na Matrix, são predominante verdes e se contrastam com as que representam o lado de fora, com um azul frio e pálido da “realidade”. O interessante é observar que os verdes do filme não são digitais, não passaram pelo DI e foram conseguidos através da iluminação com filtros, sendo acentuadas pelo processo do *colour timing*.

**Figura 83 - A emulação da cor digital através filtros óticos pelo processo do *colour timing* em *Matrix* (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999)**



Fonte: (MATRIX...A, 2015)

O “falso digital”, alcançado no uso de recursos sem interferências digitais, pode ser vista também, segundo Misek (2013) de um forma diferente em *Cypher* (Vincenzo Natali, 2002), com a dessaturação simulando efeito digital. Ao invés de usar técnicas químicas, a cor de superfície é suprimida com o figurino, cenário e objetos de cena que tendem para o branco ou para o preto. Assim como nos filmes da Technicolor os diretores contavam com a ajuda da Max Factor na maquiagem, em *Cypher* as técnicas apesar de diferentes, buscaram evocar tal processo, insinuando a dessaturação como resultado de gradação digital, assim como afirma Misek (2013), “o filme do fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000 imitaram a cor digital dos comerciais de televisão de meados dos anos 1990; os comerciais de meados dos anos 1990, por sua vez, tiraram muitos de seus termos de referência visual do uso da cor de filme, de superfície e ótica feito pelo cinema.” (MISEK, 2013, p. 13).

Seja pela dessaturação, monocor ou coloração pontual existe uma genealogia, segundo Misek (2013). A capa vermelha da garotinha do filme *A Lista de Schindler* (Schindler’s List, Steven Spielberg (1994), por exemplo é um alusão a outros anteriores como o peixe vermelho em *O Selvagem da Motocicleta*, de Coppola (1983), a fumaça vermelha no *Céu e Inferno*, de Kurosawa (1963), ou mesmo da bandeira vermelha de *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein (1925) ou das nuances vermelhas de *A Rosa Branca*, de Griffith (1923).

**Figura 84 - A coloração pontual no filme A Lista de Schindler (Schindler's List, Steven Spielberg (1994)**



Fonte: (A LISTA..., 2015)

Mas em 1998, o filme *A Vida em Preto e Branco* (Pleasantville, Gary Ross, 1998) demonstrou ser um grande efeito visual com o uso das cores. Em seu 113 minutos de filme, a tecnologia digital foi usada no processo para remover as cores de maneira seletiva. É visto como pioneiro em usar a tecnologia *DI* que estava preparada, tornando possível atender à produção cinematográfica com processamento e memória em terabytes adequados. Na história, dois irmãos adolescentes, David e Jennifer compram um controle remoto mágico que os transportam para um antigo show de televisão *A Vida em Preto e Branco*, gravado numa cidade com o mesmo nome. A cor se infiltra na diegese, na qual as personagens recebem a cor aos poucos, fisicamente em seus corpos, como índice de mudanças.

Trata-se também de uma metáfora da transição dos Estados Unidos do autoritarismo modernista da Guerra Fria para o pluralismo social pós-modernista. A cor acompanha a liberação social e sexual: a primeira cor em Pleasantville é o vermelho de uma rosa, os primeiros personagens a receber cor são os casais que dirigem até a Lover's Lane e fazem sexo. Claro, essas transições motivadas pela composição também são uma oportunidade para o diretor explorar o conceito de um filme em que a cor gradualmente substitui o preto-e-branco. No final do filme, a conversão para a cor do último velho guarda conservador de Pleasantville coincide com a própria transição do filme para a cor. Logo depois, vemos uma placa na vitrine de uma loja fazendo propaganda de televisões em cores. A tecnologia do filme e a sua narrativa são metáforas uma da outra. (MISEK, 2013, p. 14)

**Figura 85 - O pioneirismo do DI no tratamento de cores em *A Vida em Preto e Branco* (Pleasantville, Gary Ross, 1998)**



Fonte: (A VIDA..., 2015)

**Figura 86 - Formas de marcar a presença da cor narrativa em *A Vida em Preto e Branco* (Pleasantville, Gary Ross, 1998)**



Fonte: (A VIDA..., 2015)

*E Lá Meu Irmão, Cadê Você?* (O Brother, Where Art Thou?, Joel Coen; Ethan Coen, 2000). As imagens dessaturadas evocam fotografias antigas, para simbolizar a perda de nossa memória cultural. Foram usados os mesmos recursos de *A Vida em Preto e Branco*, assim como as mesmas instalações e profissionais coloristas para se chegar ao que se pretendia

inicialmente. Foram experimentadas técnicas de retenção de prata e cópias híbridas combinado interpositivos em cores e em preto e branco, que não satisfizeram os irmãos Coen. Este é um exemplo que Misek (2013) denomina de “analogico falso”, no qual se busca com a tecnologia digital, a aproximação com filmes antigos.

**Figura 87 - A dessaturação como perda da memória no filme *E Aí Meu Irmão, Cadê Você?* (*O Brother, Where Art Thou?*, Joel Coen; Ethan Coen, 2000)**



Fonte: (E AÍ..., 2015)

Podemos citar outros exemplos do “analogico falso” como no filme *O Aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004). Misek (2013) chama o processo de emular o efeito visual cromático da Technicolor de “remediação”. Na pós-produção, buscou-se tratar as cores para que produzissem resultados visuais assim como aquelas filmadas nos processos de duas e três tiras ou faixas do Technicolor. Portanto, Scorsese optou por alterar os matizes de acordo com a fase histórica representada na história, ou seja, entre os anos 1920 e 1930. Enfim, o tratamento dado às cores na pós-produção emula o efeito visual dos filmes da Technicolor, respectivamente, representando assim cada uma das épocas na narrativa. Já *Planeta Terror* (*Planet Terror*, Robert Rodriguez, 2007) busca a remediação dos vermelhos pálidos de cópias das películas Eastman dos anos 1970, que desbotavam relativamente em pouco tempo.

**Figura 88 - A emulação do analógico falso no filme O Aviador (The Aviator, Martin Scorsese, 2004)**



Fonte: (O AVIADOR...A, 2015)

A mistura cromática pode ser vista em seu uso mais sofisticado tecnicamente, com certo grau de exagero, apresentando-se com coloração mais desbotada e contornos dos detalhes esfumados, no filme *Capitão Sky e o Mundo de Amanhã* (Sky Captain and The World of Tomorrow, Kerry Conran, 2004). Segundo Misek (2013), o filme demonstra ser um pastiche retrô-techno dos suspenses dos anos 1940, mas sua cor digital se apresenta mais como futurista do que retrô. A filmagem toda foi realizada em fundo azul para, posteriormente, serem incorporadas nas composições, os cenários e outros elementos. A cor funciona tecnicamente como amenizador das diferenças dos elementos compostos na imagem, equalizadas no processo de tratamento. Inspirado na tecnologia Technicolor, o filme até inclui um trecho de *O Mágico de Oz*, de Victor Fleming (1939).

**Figura 89 - O tratamento digital funcionando como amenizador na composição das imagens no filme Capitão Sky e o Mundo de Amanhã (Sky Captain and The World of Tomorrow, Kerry Conran, 2004)**



Fonte: (CAPITÃO SKY..., 2015)

Visualmente muito diferente, *Sin City: A Cidade do Pecado* (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005), com contraste definido, o que Misek (2013) considera que “reproduz a tinta preta no papel branco de sua fonte”. Neste filme os atores foram todos

filmados em tela verde para depois serem aplicados nos cenários. O próprio *graphic novel* serviu de *storyboard* para os diretores. E para o co-diretor Rodriguez, citado por Misek (2013), no mundo gráfico você pode fazer truques e por isso queria fazer no cinema também. A cor foi transformada em preto e branco e a nova, adicionada de maneira seletiva. As novas eram outras, diferentes daquelas removidas. A intenção de Rodriguez, abordado no texto de Misek (2013) foi usar as “cores individuais como armas” quando mostra alguém espancado. “É como um *close* de cor, porque tudo o que você realmente vê é o vermelho, e pensa “nossa, ele levou mesmo uma surra.” (FISHER apud MISEK, 2013, p. 20-21).

Mesmo que essas cores pulem em cima de nós como assassinos, e mesmo que Sin City traga à mente os debates da Renascença sobre disegno e colore (com efeito, a palavra “cartoon” é derivada de cartone, desenho preparatório em italiano), não há distinção tecnológica aqui entre cores e pretos e brancos. Tudo é cor digital. (MISEK, 2013, p. 21).

**Figura 90 - A potencialização do sentido pela presença isolada da cor no filme Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005)**



Fonte: (SIN CITY...A, 2015)

O filme *300* (Zack Snyder, 2006) também iniciou o processo com a filmagem em fundo azul e na pós-produção receber todo o tratamento e estética de revista em quadrinhos. Foi na pós-produção que se fez o trabalho de superexpor destaques, sombras e dessaturar as cores, assim como determinar a cor principal - o amarelo, e a secundária - o azul.

**Figura 91 - A pós-produção para tratamento de cores a fim de reforçar o sentido diegético bem como das ações do filme - 300 (Zack Snyder, 2006)**



Fonte: (300..., 2015)

Sob a ótica de infindáveis possibilidades relacionadas à facilidade de manipulação, podemos pensar na cor digital como um signo que pode se manifestar conforme intenções de um agente e em detrimento de determinados contextos para a produção de sentido na narrativa fílmica, como no filme *Herói* (Ying xiong, Zang Yimou, 2002). Misek (2013) observa que a transformação das folhas amarelas de outono em vermelhas é como se as árvores absorvessem o sangue do perdedor. Em termos de efeito, assemelha-se à bandeira vermelha no filme *O Encouraçado Potemkin*, no sentido de extrapolar a vermelheza do vermelho, direcionando a uma interpretação que aqui se relaciona ao resultado da ação, mais do que simplesmente usar a cor vermelha. Do ponto de vista tecnológico é como se o vermelho já estivesse latente no amarelo. A cor digital é imaterial, formada de valores numéricos variáveis e passível de transformações. “No espaço digital, todas as cores carregam a possibilidade de todas as outras cores dentro de si. A cor digital é ela mesma uma variável.” (MISEK, 2013, p. 25).

**Figura 92 - As mutações da cor digital no filme Herói (Ying xiong, Zang Yimou, 2002)**



Fonte: (HERÓI..., 2015)

Ao longo da história da cor no cinema, percebemos que a oposição ainda se faz presente, desde seus primeiros usos com o tingimento, assim como o destaque de elementos da cena nos primórdios da cinematografia. Os avanços técnicos e as experiências estéticas do cinema contribuíram para as viradas vistas em alguns momentos, como afirma Misek (2013), “na Hollywood clássica, preto-e-branco significava o estado espaço-temporal padrão e a cor, o espaço alterado. Na Hollywood pós-clássica, a cor se tornou o estado padrão e o preto-e-branco o estado alterado. Na Hollywood contemporânea, a cor realista é o estado padrão e a cor digital é o estado alterado.” (MISEK, 2013, p. 34).

Podemos verificar que, apesar de ser possível gerar ou manipular as cores com o digital, “ainda existe em continuidade com a cor analógica”, como acredita Misek (2013). A partir das afirmações dos autores, percebemos que as incontáveis combinações de efeitos cromáticos podem ser usadas para delineamento do espaço e do tempo na narrativa. A fim de se construir sentido, o uso cromático diegético ou não, se faz a partir das condições contextuais, nas quais a tecnologia possibilita a exploração de novos campos, sem contudo, abdicar-se dos conhecimentos e experiências prévias relacionadas à cinematografia.

Percebemos até aqui que o uso da cor na contemporaneidade não afasta a possibilidade de ser usada como elemento potencializador do efeito do espetáculo, como no *Cinema das Atrações*, presente nas obras de Méliès e de muitos outros realizadores. O uso dos matizes incrementa essa característica, provavelmente reforçando o “efeito de real” de Barthes ou direcionando para o campo da fantasia. Seja qual for a intencionalidade, atua no campo do sensível.

Notamos que a tecnologia favoreceu avanços nesses aspectos visuais e tendo o espectador como alvo. Ao explorar os recursos tecnológicos, como o tratamento de cores emulando efeitos cromáticos, Scorsese dirigiu *A Invenção de Hugo Cabret* inspirado na história real da vida de Méliès, criando cenários realísticos, com profundidade e emoção nas atuações. Neste contexto, buscou trabalhar a cor com provável função narrativa, visando provocar nos espectadores contemporâneos reações semelhantes, mas com as devidas proporções, àquelas que observamos na fase inicial do *Cinema das Atrações*, como discutida por Gunning.

Em todos esses anos de cinema nos quais vimos as mais variadas tecnologias, entendemos que os realizadores articularam a cor com outros elementos da narrativa, através de diversos modos de representação, como uma espécie de código, às vezes de maneira já estabelecida, o que nos leva a investigar mais a fundo como tais atribuições se deram no nível da narratologia, para compreendermos as possíveis imbricações relacionadas à interpretação.

E, ao verificarmos o histórico do diretor Scorsese e sua preocupação com a reprodução das cores relacionadas à narrativa, vemos como fundamentais no processo de análise a compreensão das possíveis articulações. O filme *A Invenção de Hugo Cabret* retoma não só a história de um grande realizador na história do cinema, respeitando muitos dos aspectos históricos, mas vai além, provoca-nos reflexões quanto ao uso intencional de matizes, talvez recuperando uma tradição presente no início, no *Cinema das Atrações*, de uma maneira mais complexa, explorando recursos mais sofisticados da narratividade, no qual a cor assume função operadora no sistema de produção de sentido.

### **3 CORES, ARTICULAÇÕES E SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA**

Ao mirarmos nossos olhares para a imagem na tela do cinema, buscando compreender o que se passa na história, construímos o entendimento a partir dos elementos apresentados, das partes que a compõem, desde as personagens e suas ações, até o figurino, os sons, o cenário, os objetos etc. Pode ser que muitos espectadores não observem atentamente os detalhes todo o tempo, mas eles estão lá para serem vistos, sentidos. Em uma grande produção hollywoodiana nada fica visível ou audível por acaso, basta lembrarmos da trajetória do cinema em todos esses anos e o quanto houve de avanços nas técnicas, seja pela eficiência nos processos de produção ou pela busca em sofisticar a expressividade através da linguagem

Logo, tomando como referência o que é visual, devemos olhar para todos os elementos como um conjunto, formando o que podemos chamar de uma espécie de textualidade imagética que, assim como palavras juntas que são usadas para expressar algo, dar sentido e produzir significado. Desse modo, os elementos de uma cena se agrupam e se complementam, com determinado fim, com intenções previstas em um suposto roteiro escrito previamente, o qual inclusive, teve seu início com o uso de termos, que juntos, formaram frases em articulação com determinadas intenções. Posteriormente, na fase de produção, tais combinações são traduzidas intersemioticamente, conforme Peirce (2010), com propósitos de produzir sentido e compreensão na forma de expressão audiovisual, numa estrutura passível de interpretação.

Transformar texto em imagens, tomando a tradução intersemiótica, é apenas um dos vários processos de tradução em que o filme passa, até a sua exibição, quando podemos observar e constatar uma série de investimentos semânticos que foram usados para construir uma narrativa mais expressiva e significativa, como discutiremos a seguir, sob os pontos de vista de teóricos como Aumont, Martin e Metz. É a partir dessas combinações que podemos perceber que as cores passam não só a integrar esse sistema semântico de uma possível textualidade imagética, mas interagem através de relações, às vezes nada convencionais, funcionando como provável potencializador da expressividade e produção de sentido.

Desde as primeiras aplicações da cor nas imagens do cinema até as formas mais sofisticadas com o uso da tecnologia digital, observamos que os avanços da técnica permitiram complexificar as possibilidades de expressão. Observamos usos desse elemento com funções narrativas diversas, mais do que um simples componente da imagem no nível de representação primária. O emprego das cores no cinema foi capaz de ultrapassar essas

condições básicas de associação à natureza ou ao mundo das coisas materiais como a vemos. Basta tomarmos como exemplo o sangue. Entendemos que o sangue é sempre vermelho, mas no cinema podemos recriar tal conexão ou mesmo criar uma nova. Optar por trabalhar com o sangue na cor amarela como em *Sin City: A Cidade do Pecado* (Sin City, Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005) com a intenção de se criar uma nova relação semiótica, gerou novo sentido naquela narrativa específica, dando ao sangue possibilidades de significação mais complexas do que simplesmente mostrar o fluido em si, mesmo que fosse vermelho. Baseado na *graphic novel* com o mesmo nome, a história em quadrinhos - HQ já apontava para a presença pontuada da cor combinada com as imagens em p&b, que só foi possível ser transferida para o cinema com o desenvolvimento da tecnologia digital.

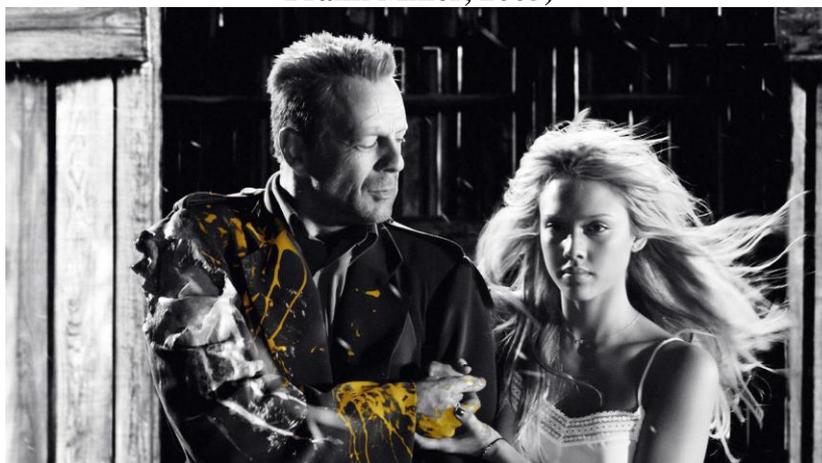
Como vimos no capítulo anterior, o uso cromático já se apresentava com imensa gama de possibilidades de expressão, em vários contextos históricos do cinema e o desenvolvimento das tecnologias que propiciaram usos mais rebuscados, enquanto recursos de linguagem, com possibilidades amplas de exploração, na complexificação das semioses narrativas.

**Figura 93 - O amarelo do assassino (That Yellow Bastard) em Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005)**



Fonte: (SIN CITY...B, 2015)

**Figura 94 - A presença do sangue amarelo representando a vitória na luta contra Aquele Bastardo Amarelo em Sin City: A Cidade do Pecado (Sin City, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005)**



Fonte: (SIN CITY...C, 2015)

Vimos diversas formas expressivas da cor anteriormente e, neste capítulo que se segue, discutiremos como este elemento pode ser usado na articulação com outros, no processo de significação, buscando possíveis explicações a partir da compreensão dos princípios da interpretação, baseado na Teoria da interpretação de Ricoeur (1976) e autores como Metz, Aumont, Martin dentre outros, revendo as articulações, com base nas teorias do cinema, consideradas como processos para a construção de sentido e significação. Isso nos permite, ainda, associar tais conceitos com o uso cromático, funcionando como orientação, não só para entender aspectos relacionados ao ponto de vista do espectador enquanto leitor, mas principalmente, para compreender o uso da cor enquanto código identificável em uma estrutura que se apresenta narrativa.

### **3.1 Codificação da cor narrativa e uma teoria da Interpretação**

A narração fílmica se realiza por imagens, segundo Metz (2012), num sistema de transformações temporais, em sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos na qual a instância narradora se faz por meio de significantes mostrados ao espectador. Este, por sua vez, leva algum tempo para entendimento e compreensão, diferentemente da imagem somente, que por si é, em princípio um *punctum temporis*, ou um ponto, um fragmento do tempo, um registro de um instante.

Metz (2012) discute, a partir de Mitry, sobre os processos de participação do espectador ao ser exposto à imagem do cinema, buscando explicações possíveis do “estado fílmico”, no qual há certo desligamento do mundo real para se ligar numa outra realidade.

Esta “transferência de realidade” implica num tipo de relação em que o espetáculo projetado, parecido com o mundo real é um fenômeno que provoca atividades *afetiva, perceptiva e intelectual*. E são essas atividades que podemos tomar como referências para pensarmos como a cor, enquanto elemento narrativo pode ser articulado em tais processos, para assegurar compreensão do que se apresenta no filme.

De acordo com Greimas, citado por Metz (2012), a presença de dois termos - tomando “termos” como fragmentos, palavras, imagens - e da relação que os conecta é que define uma estrutura mínima de qualquer significação. Para que esta estrutura seja identificada como tal, pressupõe-se a percepção. Isto significa que há percepção dos termos e de sua relação percebida pelo espectador, permitindo que uma história seja apresentada em sequência temporal.

Segundo Aumont (2013) “a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador.” (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2013, p. 107). Os autores demonstram que os elementos da narrativa fílmica estão organizados e ordenados conforme algumas exigências, pela organização que propicia a leitura ou entendimento das ações, a coerência nas combinações dos elementos e a ordem da narrativa que a faz funcionar.

Primeiramente, para que o filme seja compreendido, exige-se uma espécie de “gramática”, no sentido de forma de organização, que visa estabelecer o primeiro nível de leitura, reconhecendo os objetos e as ações mostradas, sob o aspecto de denotação.

Em segundo lugar, o conjunto da narrativa deve estar coerente internamente, o que pode depender de fatores muito diversos das escolhas do diretor, como o estilo adotado, as leis do gênero e a época na qual é produzida. Notamos que a cor teve, ao longo da história do cinema, aplicações diferentes, como apresentadas no capítulo anterior, o que denota uma coerência articulada conforme padrões estabelecidos pelo gênero, por exemplo, em combinação com novas formas de expressão específicas, propostas subjetivamente pelo diretor, a partir de suas preferências pessoais.

O terceiro e último ponto seria a ordem da narrativa e do seu ritmo que são estabelecidos com o propósito de funcionar como encaminhamento para o entendimento ou leitura imposta ao espectador. O termo “imposição” usado pelos autores, nos leva a crer que a arranjo de tudo o que compõe o filme, em formato audiovisual é organizado metodicamente, a fim de fechar a narrativa, como sistema que busca não dar muito espaço a interpretações. Obviamente, nem todos os filmes pretendem ter suas narrativas fechadas, contudo, o

“discurso fechado”, permite encadear melhor as sequências, as relações entre a trilha sonora e as imagens, de acordo com Aumont (2013).

Temos com a cor, a partir dos dois primeiros pontos demonstrados por Aumont, possíveis associações com um ou mais elementos da narrativa, a fim de propiciar conexões, sem necessariamente, ter um significado único, podendo variar conforme as propostas de cada filme. Conforme as conexões apresentadas no percurso da história, o espectador entende as relações estabelecidas que podem ser diferentes em função das intencionalidades demonstradas. Tomando o último fator estruturante da organização, percebemos o quanto as cores foram intencionalmente aplicadas em vários filmes desde os primórdios, quando se usava o processo de tingimento nos anos 1920, para se criar atmosfera como, por exemplo, o “efeito noite”, demonstrado por Costa (2003). É importante lembramos que tal elemento objetivava separar o filme em partes, permitindo o espectador deslocar-se na narrativa em muitos lugares, identificar estados psicológicos diferentes das personagens ou mesmo a temporalidade com a qual se relacionava, uma vez que o estado emocional das personagens poderia mudar durante a história.

Para se pensar numa análise estrutural, segundo Metz (2012), devemos admitir que há uma “espécie de fenomenologia do objeto” que permitiu, num estágio anterior, dar sentido e fixar limites entre o que é a narrativa e o resto do mundo. A narração tem início e fim, apesar de alguns tipos deixarem em suspenso o final, usando a construção em abismo, para produzir um efeito que se assemelha a um parafuso sem fim, apesar de sempre haver a última imagem do filme. Portanto, a narração é uma sequência temporal. Aumont (2013) ainda completa expondo:

a narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Essa definição implica pelo menos duas coisas: a narração coloca em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Esta, portanto, não remete a pessoas físicas, a indivíduos. (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2013, p. 110).

Martin (2013) ainda coloca que a realidade apresentada na tela não é *neutra* totalmente, “mas sempre um *signo* de algo mais, num certo grau.” (MARTIN, 2013, p. 18, grifo do autor). Uma dialética proposta por este autor entre significado<sup>41</sup> - significante<sup>42</sup> que gera uma ambiguidade na relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica e determinando

<sup>41</sup> Maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (MARTIN, 2013, p. 18).

<sup>42</sup> Forma de representação veiculada

uma relação filme - espectador que pode ser desde uma opacidade, produzindo um sentido rico, ou até uma clareza ingênua representado pelos signos implícitos.

Os diretores de filmes produzidos pela *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo, buscavam expressar, através das cores, associações que não estavam tão explícitas ou em acordo com os usos mais comuns, vistos nas produções hollywoodianas da *lei da ênfase*, apesar de suas influências. As intenções eram, possivelmente, gerar mais abertura nos processos de interpretação nos espectadores. Um exemplo é o filme *Uma Mulher é uma Mulher* (*Unne Femme est Unne Femme*, Jean-Luc Godard, 1961), já comentado no capítulo anterior.

Martin (2013) considera uma das características fundamentais da “expressão cinematográfica”, a constatação de que há aproximação da linguagem fílmica com a linguagem poética, ou melhor, que ambas permitem leituras ricas, com múltiplas significações potenciais.

E podemos pensar que a linguagem fílmica comum, tornando-se um *meio* que não contém mais seu *fim* em si mesmo – porque se limita a ser um simples veículo de sentimentos ou ideias –, constitui uma espécie de doença infantil do cinema reduzido a apresentar um catálogo de receitas, procedimentos e truques linguísticos pretensamente produtores de “significados estáveis e universais.” (MARTIN, 2013, p. 18, grifo do autor).

Sem dúvida, do ponto de vista estético, o tipo de “filme fechado” não pode ser considerado sob perspectiva artística, pois as possibilidades de interpretação ficam reduzidas, mas como afirma Aumont (2013), também não é possível abrir demais para a produção de significados, pois pode-se perder assim o sentido da narrativa.

Ao estudarmos os avanços da técnica no uso das cores na cinematografia, percebemos que em diversos momentos históricos, as cores funcionaram como elementos capazes de serem agrupados com outros, não só na potencialização do efeito espetáculo, mas numa direção que apontava para ser considerado um recurso sofisticado para a produção de sentido. Neste aspecto podemos perceber que o uso cromático teve uma função de reforço da ideia de linguagem poética, na qual os estímulos visuais em combinação com outros elementos narrativos progressivamente se complexificaram, associando a técnica à estética. Podemos retomar um exemplo já comentado, o filme *Asas do Desejo*, no qual o Wim Wenders expressa características que sinalizam para sua autoria com estilo, apresentado nas escolhas para definir o mundo dos humanos e dos anjos.

Entendemos que uma situação narrativa é modulada segundo determinações nos atos ou das partes do filme com a estrutura, composta normalmente pela apresentação, confrontação e resolução. E a maneira com a qual as personagens se apresentam, seus conflitos, a tensão dramática, cenários, figurinos, enfim, como foi montada a estrutura, permite que identifiquemos, a partir das intenções declaradas ou supostas nas ações apresentadas, analisar ou explicar a história. Jullier e Marie (2009) colocam que

O termo “estilo” deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e em sons; compreende a escolha dos autores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta etc. Tudo é importante em matéria de estilo: a abertura da objetiva e a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do travelling e o vaso de flores embaixo à esquerda. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 20, grifo do autor).

Podemos ir além desta justificativa apresentada pelos autores. É permissível tomar tais ferramentas de análise para observarmos as relações dos objetos e ações que compõem a imagem, o contexto da história, e conseqüentemente, assumindo posições de elementos da linguagem audiovisual, para possibilitar explicação e compreensão no nível da interpretação. Tomando a *Teoria da Interpretação* de Ricoeur (1976), partimos da problematização de Platão que conclui em *Teeteto e o Sofista* que “uma palavra por si mesma não é verdadeira nem falsa, embora uma combinação de palavras possa significar alguma coisa e, no entanto, nada apreende.” (RICOEUR, 1976, p.13). Daí, o autor pontua que o suporte do paradoxo é a frase e não a palavra. O entrelaçamento de um nome e de um verbo constituem a primeira unidade da linguagem e do pensamento.

A partir deste raciocínio percebemos que, se a cor por si somente, não consegue significar nada, a combinação com outros elementos de uma cena é que torna possível lhe dar sentido e produzir significados. No caso, a cena passa a ter uma função aproximada de uma frase, no sentido de associar signos e gerar significação. Para Aristóteles, citado por Ricoeur (1976), um nome tem um significado e um verbo outro, além deste ainda indicar o tempo. A conjunção produz um elo predicativo, que se pode chamar de *logos* ou discurso, comportando sinteticamente como duplo ato de afirmação e negação ou um código linguístico com estrutura específica a cada um dos sistemas linguísticos. Claro que palavras podem representar cores, contudo, podemos entender que as cores no filme funcionam como códigos que reforçam ou reafirmam características de uma personagem e ação, espaço e tempo, por exemplo, seguindo uma coerência relacional com aspectos de um sistema específico, cultural e codificado a partir de indicações previamente estabelecidas, muitas vezes. Logo, de acordo

com as proposições da narrativa, as cores podem produzir sentidos mais complexos do que uma só palavra poderia representar.

A predominância de um tom específico de cor ou mesmo a ausência – como o p&b, pode ser um índice temporal, no qual a narrativa conduz o espectador a entender que tal mudança produz um efeito de *flashback*, por exemplo. Podemos tomar a relação do p&b com as cores no paradigma da oposição apresentada por Misek (2010), na qual se usava no cinema, imagens sem cores para identificar um passado narrativo, principalmente entre os anos 1930 e 1940 e que mais tarde, no princípio dos anos 1970, sofreu uma inversão nesse tipo de divergência em termos indiciais. Provavelmente, a facilidade de acesso à película em cores da Eastman, o crescimento das produções televisivas e a expansão do cinema hollywoodiano que visava a exportação, contribuíram para relacionar o presente das imagens com as cores.

Entretanto, a opção por criar novas associações, desconectadas de uma possível codificação prescritiva, fica sob responsabilidade do diretor ou mesmo indicação do roteirista, em seguir a lógica, na busca de aspectos identificáveis em objetos já apresentados no discurso e representados com uma designação cromática referenciada no mundo real ou não. No processo de construção de uma narrativa, uma das funções do diretor, em especial daqueles que atuam como autores, seria “encaminhar os meios os meios disponíveis para alcançar um objetivo comunicativo e expressivo.”(COSTA, 2003, p.163). Seguindo essa premissa, o diretor e/ou autor se mostra aquele profissional quem faz a tradução do roteiro para propiciar a criação de todas as condições, em termos de concepção da realização, na prática da execução das ações nas quais se estruturam todos os códigos de maneira expressiva e clara, por se tratar de uma “mensagem”.

Ricouer (1976) discute sobre os conceitos de código e de mensagem baseados em Saussure. Segundo o autor, o código está no tempo como um conjunto de elementos contemporâneos, isto é, como um sistema sincrônico, além de ser anônimo e não intentado por alguém, em uma comunidade linguística, especificamente. Se pensarmos nas cores, isoladamente, enquanto códigos a serem aplicados na imagem cinematográfica, percebemos que podem exercer inúmeras combinações e associações em suas relações ao conjunto de sistemas na composição da imagem fílmica, mas o verde por si só é apenas o verde, sem existência substancial, como afirma Saussure citado por Ricouer (1976).

Para esclarecemos, basta observarmos o uso dos matizes em filmes diferentes como por exemplo, a presença da tonalidade verde nas cenas dos filmes *Pulp Fiction: Tempos de Violência* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) e *Matrix* (The Matrix, Andy e Larry

Wachowski, 1999). Assim como as formas diversas de mostração, tal tonalidade esverdeada pode remeter a signifiça es também distintas, devido às diferentes intencionalidades. No primeiro, a banaliza o e a frieza com que são tratadas a violência nas cenas. O verde estava presente nos cenários como adereço expressivo da espacialidade. Por outro lado, o verde do filme *Matrix* remete à cor das placas de circuitos integrados, do verde da tela de fósforo, da tecnologia, assim, conseqüentemente,   vida no interior da Matrix, onde as pessoas vivem e têm suas mentes interconectadas e totalmente subordinadas a uma grande máquina, um computador descomunal que funciona num sofisticado sistema digital em rede com diversas máquinas, no qual os seres humanos vivem subordinados, sem ao menos terem a ideia de tal aprisionamento.

**Figura 95 - A presença do verde no cenário do filme Tempos de Violência (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994)**



Fonte: (TEMPOS DE...B, 2015)

**Figura 96 - O verde da imagem representando o mundo digital no filme Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999)**



Fonte: (MATRIX...B, 2015)

Neste aspecto, queremos dizer que, assim como no sistema linguístico, a mensagem   intencionada, intentada por alguém. No cinema, as regras do sistema são estabelecidas de

forma flexível, sob este aspecto, em combinações que podem ser únicas em princípio, o que nos permite dizer que não há formalidade para o uso das cores em termos de especificidades ou prescrições exatas. Nas possíveis associações dos vários elementos da composição da narrativa com o uso cromático é que se estabelecem as relações e critérios nas semioses do filme. A cor pode representar ou sugerir determinadas produções de sentidos quando, anteriormente, dentro da temporalidade fílmica houve uma conexão relacional com o emprego específico antecedente. Daí, uma tonalidade pode ser “lida” como relacionada a determinada circunstância temporal ou mesmo espacial da diegese.

### 3.2 Cor imagem, cor descritiva e cor narrativa

Segundo Bernardet em Metz (2012), “[...] os códigos nos parecem constituir realidades mais complexas, mais desdobradas, mais sutis -, e portanto mais *compatíveis*, por assim dizer, com a riqueza das mensagens.” (BERNARDET apud METZ, 2012, p. 65, grifo do autor). Metz acreditava que a mensagem, ao se tornar mais complexa, “passa por fora do código” que, por sua vez, pode mudar ou desaparecer a qualquer momento, sem qualquer tipo de controle. Contudo não é o que estamos presenciando na contemporaneidade. O que vemos é exatamente o contrário quando se trata da cor como código. Percebemos no percurso da história do cinema que, cada vez mais, há complexidade em associações cromáticas, mesmo quando são apropriadas referências de uso e motivações vistas em filmes do passado como padrões de significação.

Tal complexidade pode ser pensada, principalmente se tomarmos questões do próprio autor, como *discurso fílmico* e *discurso imagético*, discutidas por Metz (2012). A explicação da primeira expressão, entendemos que se relaciona ao conjunto narrativo, como totalidade, enquanto a segunda se encontra em núcleo mais específico, que poderíamos identificar unicamente nas imagens em movimento, comuns ao cinema, ou seja, significa que imagens sequenciadas são uma linguagem. O *discurso imagético* é considerado complexo, por ser aberto e difícil de codificar, por ter sua base a imagem, que não possui distanciamento entre significado e significante, que são entregues diretamente ao espectador. “No cinema a distância é por demais curta. O significante é uma imagem, o significado é o que representa a imagem.” (METZ, 2012, p. 80).

Daí podemos ver, saindo do específico para o mais amplo, tomando a presença da cor no filme, enquanto elemento inicialmente do *discurso imagético*, que podemos nomear e adotar como uma possível unidade codificante, não como uma palavra ou fonema, mas como

partícula articuladora na produção de sentido e significação, um mecanismo que permite orientar o funcionamento de um sistema polissêmico, no caso, o discurso fílmico ou narrativa cinematográfica.

Uma cor por si só e isolada pode não ter significado, mas em articulação com outros elementos numa sequência de imagens tende a gerar ideia associativa, independente de ser destacada ou não, possibilitando produzir sentidos diferentes, que dependem da forma com a qual é apresentada ou trabalhada no processo de construção da narrativa. E a partir da conexão entre cor, enquanto unidade, aplicada a um segundo elemento que pode ser um objeto, seja um espaço, fase da história, personagem ou qualquer outro, é estabelecido um registro de codificação, que repetido, permite reforçar e formalizar uma ideia ou ação e leva à associação direta e imediata nas imagens apresentadas a seguir, na qual o matiz é reapresentado.

Se buscarmos as possibilidades da narração cinematográfica de Metz (2012), na qual demonstra como se estabelece relações de espaço e tempo através dos significantes e significados, observamos que a narração tem como uma de suas funções “transpor um tempo para outro tempo”, o que diferencia a narração da descrição. E tomando as aplicações do elemento cromático ao longo dos avanços técnicos, percebemos que, na história do cinema, este componente esteve presente atuando desde a forma de significação natural, de certa maneira representando arbitrariamente significantes da própria imagem, ou mesmo sendo codificada, para assumir funções mais específicas e complexas, conforme as intencionalidades propostas pelas narrativas.

O exemplo da narração cinematográfica ilustra facilmente estas três possibilidades: o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaço -> significante-espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaço -> significante-tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo -> significante-tempo). (METZ, 2012, p. 32, grifos do autor).

A partir da proposta de Metz (2012), observamos que tais conceitos podem ser tomados para o estudo do elemento cromático na cinematografia, permitindo desdobramentos de modos a permitir aplicabilidade de tais definições associadas ao uso da cor. Assim, propomos três tipos de possibilidades baseadas em tal explicação de Metz (2012): a cor imagem, a cor descritiva e a **cor narrativa**.

**A cor imagem ou imagem cor**, representada por si própria, como a tela branca vista em *Ensaio sobre a Cegueira* (Blindless, Fernando Meireles, 2008) se vista isoladamente, o

branco, no caso específico, ocupando toda a tela; **a cor descritiva**, na qual funciona como representante na mostraçã, presente na maioria dos filmes que registram um ambiente em que a cor faz parte sem relaçaõ direta com a açã, ser visível sem se conectar a um sentido especificamente criado numa diegese e, por fim, a **cor narrativa**, aquela que se apresenta com função diretamente associada à açã ou à personagem, ao tempo ou espaço, que enriquece a dinâmica, em termos dramáticos. Para este exemplo podemos recorrer a vários filmes, desde o uso do tingimento para dar tom, criar atmosfera às sequências que eram determinantes em termos de espaço e tempo, até filmes como *Matrix* (1999), *O Aviador* (2004) dentre vários outros, que têm no uso cromático funções expressivas diferentes. Mas não podemos deixar de considerar que até a **cor imagem** do plano, por ser usada como um índice codificado conforme intencionalidade e material expressivo, está carregada de sentido dramático, mesmo que não tenha sido mostrada anteriormente na diegese ou esteja relacionada especificamente ao cinema, contanto que esteja montada numa narrativa. Entretanto, sua repetiçã dividindo ou não a presença nos planos que se seguem com uma personagem, espaço ou outros elementos possibilita criar a conexã, mesmo que seja através dos “entre cortes”, como no filme *Amnésia*, que gera a ideia de passagem relacionada à temporalidade e à espacialidade.

**Figura 97 - A expressividade pela emulação do filme Technicolor em O Aviador (The Aviator, Martin Scorsese, 2004)**



**Fonte: (O AVIADOR...B, 2015)**

Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013), ao discutirem sobre os códigos do cinema, explicam que estão ligados diretamente a algum tipo de material da expressã e existem dois tipos denominados de códigos específicos e não específicos do cinema. O primeiro diz respeito aos vinculados diretamente à natureza da forma ou particular da linguagem

cinematográfica. “O material da expressão próprio do cinema é a imagem mecânica, que se move, múltipla e colocada em sequência. À medida em que se avança nos traços particulares dessa linguagem, acentua-se o grau de especificidade do código.” (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2013, p. 197). Os códigos não específicos estão relacionados àqueles que podem ter uma especificidade múltipla, como observa Louis Hjelmslev que, citado pelos mesmos autores, considera “um material de conteúdo coextensivo à totalidade do tecido semântico, ao universo social do sentido; são constituídas de códigos de manifestação universal.” (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2013, p. 199).

Partindo desta discussão dos autores, podemos perceber que a presença e uso da cor no cinema pode ser considerada um tipo de código intermediário. Isto porque seu uso e aplicação estão vinculados, de alguma maneira, à tecnologia, ou seja, dependentes das possibilidades e limitações da técnica. Assim, toma aspectos de material de expressão que se relaciona diretamente com a produção de imagem e da natureza do filme, com seus aspectos relativos ao cinema, especificamente. Por outro lado vemos que as possibilidades de uso da cor enquanto código não é somente desta linguagem, pois pode existir em outras zonas semânticas da visualidade, de forma ilimitada. O filme se apresenta então, com características que se originaram das artes como do teatro, da pintura, da fotografia, da literatura, dentre outras, mas que agora possui outras próprias, associadas unicamente à produção cinematográfica, claramente identificadas pela experiência do cinema ao longo dos anos.

O código de cores intervém em todas as linguagens em que o significante pode ser “colorido”: o código dos trajes, a fotografia etc. Num determinado filme, esse código é submetido às características dos espectros e dos valores da película utilizada; os do *technicolor* dos anos 50 e do *eastmancolor* dos anos 70 são muito diferentes. (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2013, p. 198, grifos dos autores).

Entretanto, com a aplicação do *Digital Intermediate* - *DI*, percebemos que o código de cores passa a ter caráter híbrido, no sentido que a tecnologia digital permite ao produtor, reproduzir por semelhança, emulando qualquer tipo de resultado visível em filmes do passado cinematográfico, ou melhor, buscando referências dentro do cinema, característica definidora dos códigos específicos. Ao mesmo tempo, não específicos devido a extensa presença das cores, seus usos e manifestações num horizonte que se vê cada vez mais ampliado pela disseminação do digital na contemporaneidade, seja em vídeos da internet, produções amadoras, tratamento de cores usados na publicidade, filtros do Instagram, referências de telejornais etc. Em 2004, por exemplo, o diretor Martin Scorsese usou em *O Aviador* (*The*

*Aviator*) o *DI*, com a intenção de recriar o tipo de imagem produzida com o processo Technicolor, um formato usado no fim dos anos 1920 até meados da década de 1940, que reproduzia as cores com características peculiares. Scorsese demonstra ter buscado potencializar, através das imagens, o efeito da atmosfera com o clima diegético cromatizado, através de iconicidades ou traços visuais semelhantes àqueles produzidos nas cores e texturas de filmes daquela época, o que permitiu reforçar a ideia de representação do momento histórico que ocorre o drama.<sup>43</sup>

Vemos que muitos dos filmes ainda adotam perspectivas semelhantes com o uso ou a presença da cor, enquanto índice de temporalidade ou espacialidade, como tínhamos em narrativas do passado. Contudo, a complexidade desse código cromático em termos de semantizações viáveis, permite-nos pensar em inúmeras e possíveis formas de combinações entre os elementos narrativos a fim de se criar uma coerência no processo de significação. Retomando Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013) quando discutem sobre a organização pela composição dos elementos da narrativa fílmica baseada numa espécie de “gramática” e que busca coerência, vimos que a interpretação ocorre pelas relações, de certa maneira recíprocas, no sistema em que a cor se manifesta, devido a algum tipo de ação no discurso imagético e/ou fílmico.

Segundo Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013) a linguagem cinematográfica é heterogênea em sua configuração a qual se constitui por materiais de expressão e dependem da ordem do sistemático, nos quais os códigos, também sistemáticos, mesmo sendo gerais, podem ser particulares, tornando-o singulares. E provavelmente seja exatamente esta singularidade que afeta os sentidos do espectador, que tem na presença cromática a provocação do sentido visual, transformando o conjunto de materiais co-presentes, a fim de apreender o discurso imagético e produzir a própria significação.

A imagem é sempre-logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade perceptiva o espetáculo significado do qual ela é o significante; assim ela é suficientemente o que ela mostra para não ter que *significá-lo*, se se tomar o termo no sentido de *signum facere*, fabricar especialmente um signo. Muitas características opõem a imagem fílmica à forma preferida que tomam os signos – arbitrária, convencional, codificada. Isso decorre de que logo de início a imagem não indica senão ela própria, ela é a pseudopresença do que ela mesma contém. (METZ, 2012, p. 93-94, grifos do autor).

Daí, podemos buscar tais formas dos signos, derivando para desdobramentos especificamente relacionados à aplicação cromática no cinema. O que é mostrado numa

---

<sup>43</sup> (History of color correction..., 2015).

imagem, como os componentes presentes, provocam o espectador a produzir relacionamentos por associação ou oposição, que tornam possível o entendimento no processo de construção de sentido para a compreensão da ação apresentada. Se observarmos qualquer filme em cores, podemos identificar o elemento cromático enquanto signo capaz de expressar representação, assim como afirma Metz (2012), no âmbito de fabricação de sentido, tomando formas conforme os indícios vistos na própria imagem. Contudo, pressupomos que a imagem apresentada tenha conteúdo referenciado, mesmo que singelamente, no nível icônico de correspondência no mundo real, por exemplo. Mas segundo o autor, é permissível pensar que uma combinação com elementos totalmente novos e desconhecidos, ainda assim, possibilita produzir algum sentido, uma vez que a imagem pode ser signo dela própria. Podemos assistir a um acidente de trem que invade uma estação, que ocorre na história narrada, sem que tenha acontecido realmente, como na *A Invenção de Hugo Cabret* (Hugo, Martin Scorsese, 2011). A imagem existiu somente na tela, representa uma situação ficcional, sendo assim, considerada signo dela mesma, e ainda, uma ação inexistente, quase que totalmente produzida com efeitos visuais de computação gráfica e em tonalidades de cores diferentes das vistas por nossos olhos.

### **3.3 Formas de uso cromático na representação fílmica**

Metz (2012) apresenta três formas com as quais desdobramos em aplicações com o uso cromático nas representações fílmicas: a *forma arbitrária*, a *convencional* e a *codificada*. Suponhamos que num filme uma paisagem é mostrada, com seus componentes nas cores comuns, como o azul do céu, os variados tons de verde das copas das árvores, os tons que variam entre o verde mais próximo e o azulado das montanhas mais afastadas. Enfim, as imagens foram registradas pura e simplesmente, da forma que a vemos, ou seja, naturalmente. Assim como as paisagens do *Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001). Neste caso temos o uso cromático, que podemos classificá-la como tipo de *forma arbitrária* de acordo com Metz (2012), sob o aspecto de estar conforme as regras da natureza, uma vez que a reprodução reflete a maneira esperada, tal como a cor se apresenta na realidade aos nossos olhos.

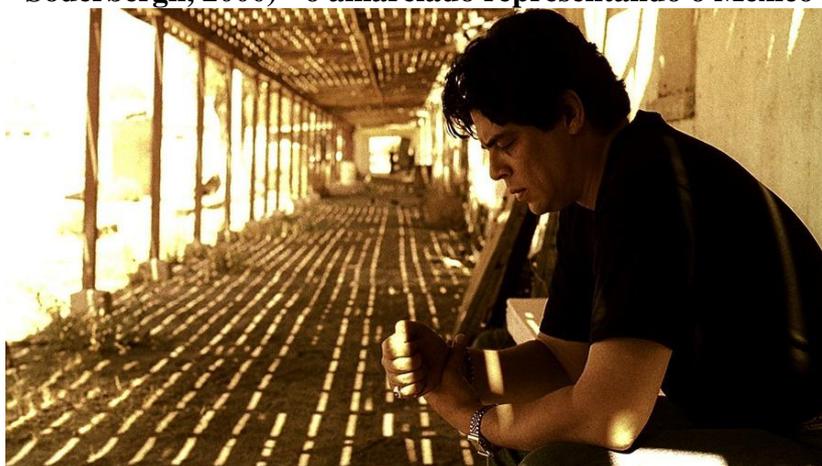
**Figura 98 - A forma arbitrária do uso cromático numa cena do filme Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)**



Fonte: (SENHOR DOS..., 2015)

A cor pode enquanto signo pode ainda atuar de *forma convencional*. Um bom exemplo é o filme *Traffic* (Traffic, Steven Soderbergh, 2000), no qual temos claramente a demarcação dos territórios através de diferentes tonalidades de cores, na qual predominam o amarelado e o azulado. Em suma, o filme trata da questão do tráfico de drogas do México para os Estados Unidos. Em todas as cenas que as ações acontecem no México, há presença do tom amarelado, enquanto as que ocorrem nos EUA o tom azulado é predominante. Podemos perceber que as espacialidades são definidas neste filme conforme as diferenças de tons, algo semelhante ao que era feito nas primeiras películas que eram tratadas com o tingimento. O amarelado para identificar o calor, o clima árido e quente do México, onde acontecem as ações mais violentas decorrentes do tráfico e o azulado, nos Estados Unidos, quando as personagens e suas tramas correlacionadas às drogas, assim como dos agentes facilitadores na entrada do território norteamericano e o envolvimento de infiltrados na cúpula do poder do estado. A cor opera neste filme como demarcadora de espaços, o que nos permite cunhar um termo que se adequa a esse tipo de articulação - a **espacialidade cromática**. É visível que são lugares diferentes e tais discrepâncias são potencializadas pelo uso cromático planejado como convenção e apresentado desde o início da narrativa como índices que conduzem para tal interpretação.

**Figura 99 - A forma convencional do uso da cor no filme Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, 2000) - o amarelado representando o México**



Fonte: (TRAFFIC...A, 2015)

**Figura 100 - A forma convencional do uso da cor no filme Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, 2000) – o azulado representando EUA**



Fonte: (TRAFFIC...B, 2015)

O terceiro modo que o signo cor pode assumir é a *forma codificada*, segundo Metz (2012). Pensar no termo “convencional” sem assumir um processo de codificação precedente é algo difícil, para não dizer impossível. Contudo, creio que o autor teve a intenção, neste caso, de refletir sobre a forma mais sofisticada de atribuição das cores num sentido mais simbólico, criando novas possibilidades de significação. Vemos que a cor prescritiva pode ser usada opostamente ao modelo indicado, por exemplo. Por que não fazer um filme de suspense com cores suaves e claras? Foi assim que *O Bebê de Rosemary* (Rosemary’s Baby, Roman Polanski, 1969) conseguiu ser extremamente provocador. As cores da narrativa se mostram contrárias à maneira convencional ou prescritiva. O clima da história fica ainda mais tenso pelo contraste sentido na oposição entre a leveza cromática do cenário e figurino com a tensão vista na atuação das personagens ao verem o “bebê demônio”, que não é apresentado ao espectador em nenhuma cena. A combinação demonstrou ser perfeita, pois foi capaz de

amplificar o efeito pretendido de tensão dramática. A relação das cores apresentou-se como fator decisivo na produção de sentido para a história.

**Figura 101 - A forma codificada do uso da cor no filme O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1969)**



Fonte: (O BEBÊ..., 2015)

Provavelmente uma possível explicação para tais formas de uso cromático no cinema seria pensar em dois termos discutidos por Metz (2012), que são estabelecidos de acordo com as intencionalidades do filme - a expressão e a significação. Podemos observar que não há fórmulas únicas de sucesso para o uso de componentes narrativos, apesar de ser verificável e comprovável tendências de usos repetidos de determinadas maneiras de se fazer cenas ou mesmo trabalhar com padrões de tratamentos de cores, principalmente em filmes ditos comerciais. Entretanto, ao longo da história da cinematografia, vimos que uma novidade pode se tornar referência algum tempo depois. Outro ponto de reflexão seria observarmos o que, inicialmente, poderia ter a intenção de demonstrar uma expressão através das cores, passa a ser assumido como um elemento de significação. Basta lembrarmos do filme *A Rosa Branca* (The White Rose, D. W. Griffith, 1923) no qual a flor foi pintada de vermelho é um exemplo de modo expressivo usado para reforçar o efeito emocional.

### **3.4 Expressão e significação da cor narrativa**

A expressão, segundo Metz (2012), produz sentido incoado da própria coisa, quer dizer, emana dela e é confundível com a sua própria forma, enquanto a significação se relaciona externamente a um significante: “um conceito se significa, uma coisa se expressa. Sendo extrínseca, a significação só pode provir de uma convenção; ela é obrigatoriamente

obrigatória, já que torná-la facultativa seria retirar-lhe sua única sustentação, o consenso.” (METZ, 2012, p. 96).

O autor considera que a expressão gera um sentido sem recorrer a um código, pois emana naturalmente do significante, mesmo que seja produzida pelo ser humano, como uma lágrima escorrendo dos olhos de uma criança. Apesar da colocação, devemos entender que Metz tenta, de certa maneira, dissociar tais conceitos, sem levar em consideração fatores culturais, que intervém diretamente sobre a leitura de expressões faciais, como completa Bernadet em Metz (2012). Ele ainda diz sobre decifrar a expressão do rosto do herói que não demanda conhecimento codificado, nem é tampouco puramente natural. Bernadet procura explicar que não é a base de conhecimento da linguagem cinematográfica que torna capaz a leitura, mas confunde-se com a própria percepção.

Metz procura explicar a questão relacional entre a linguagem do cinema e o texto, e em sua discussão, percebemos que uma frase consegue estampar bem tal relação, tornando-a mais clara para este entendimento: “Semelhante ao livro e diferente da frase falada, o filme é expressão mais que significação.” (METZ, 2012, p. 101). E essa referência nos faz perceber uma das funções da cor no processo da tecitura da narrativa cinematográfica, através das conexões com os vários elementos da composição - exprimir melhor o enunciado fílmico, possibilitando potencializar o efeito ou estímulo da percepção.

Se para Metz (2012) o filme é mais expressão, não quer dizer que devemos de maneira alguma dissociá-la ou excluí-la de um processo no qual se produza significação. Pelo contrário, como estudamos anteriormente, o uso dos matizes possibilitam enriquecer a composição da cena com signos. Na história do cinema, percebemos que a aplicação do recurso cromático passou por momentos em que a expressividade era exaltada como forma de incrementar a eficiência do espetáculo, como nos filmes da *Star System* de Méliès e da Pathé, por exemplo, enquanto em outros, verificou-se que assumia lugar de um potente item na construção das narrativas, como no caso da película Technicolor, que permitia explorar melhor os elementos da imagem em cores e que mais tarde avançou significativamente com a utilização do *DI*, até se chegar ao ponto de possibilitar total manipulação da imagem. Ao analisarmos grande parte das produções, percebemos que o fator estético da cor enquanto elemento relacionado à expressividade pode ir além, produzir sentido e significação, amplificando ainda mais sua aplicabilidade no universo narrativo.

Se a cor de algum objeto da cena estiver diretamente conectada a uma determinada ação, temos aí, claramente uma relação predicativa, assim como no filme. E daí retomamos o conceito de codificação. Então, por que não ser expressiva, mesmo que seja codificada?

Apesar de tais conceitos não estarem em acordo ou serem indissociáveis, percebemos que a expressividade produz efeitos no espectador. Conforme Aumont (2014) a etimologia indica que se trata de algo forçado a sair, como espremer um suco de laranja. Logo, não teríamos tensão no filme *O Bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1969) só porque predominam cores pastéis? Nesse caso, a tonalidade apresentada foi conectada à lógica do filme. Entendemos, assim, que a expressividade pela cor pode induzir a “certo estado emocional em seu destinatário”(AUMONT, 2014, p. 289).

E, se pensarmos que houve uma concepção *a priori* para gerar efeito, significa terem sido elaborados objetivamente artifícios intencionais, que antecederam o processo de subjetivação. Segundo Aumont (2014), as teorias da expressão são inúmeras, mas somente algumas se aproximam de prováveis respostas às principais *questões essenciais*, a questão do *que* e a questão do *como*. É crucial entender o que exprime a expressividade de uma obra, o que a faz torná-la expressiva, principalmente. Tais questionamentos fundamentam as quatro definições propostas por Aumont - a *definição espectral*, a *definição realista*, a *definição subjetiva* e, por fim a *definição formal*, que nos permitem buscar associações às manifestações da expressividade através do uso cromático.

A primeira é a proposição que segue a chamada *definição espectral*. Nesta, o autor aponta que “serão procurados na imagem elementos que seguramente provoquem o espectador, logo elementos universais, simples, fáceis de sublinhar (a cor, é claro, mas também o contraste: o claro-escuro é sempre utilizado para o efeito emocional forte).” (AUMONT, 2014, p. 290). Diria que é significativo o número de filmes que segue uma lógica com certa padronização no uso do elemento cor, seguindo certas prescrições para sua aplicação no cinema. Aqui, podemos pensar que a cor funciona como apoio e reforço à ação dramática. Temos muitos filmes comerciais que poderiam ser citados, dentre eles o longa metragem da Marvel *Vingadores: Era de Ultron* (Avengers: Age of Ultron, Joss Whedon, 2015), como podemos verificar as aplicações dos tons dos amarelados aos avermelhados para criar atmosferas mais quentes e o azulado para as sequências com atmosferas mais frias.

**Figura 102 - Atmosfera intencionalmente criada pela apresentação de tonalidades quentes, reforçando o efeito da ação no filme Vingadores: Era de Ultron (Avengers: Age of Ultron, Joss Whedon, 2015)**



Fonte: (VINGADORES..., 2015)

A expressão ainda pode ter uma *definição mais realista*, que segundo Aumont (2014), aquilo que exprime a realidade é expressivo, ou seja, os elementos expressivos são elementos de sentido da realidade, capazes de envolver o espectador por algo visualmente notável, que o emociona a partir de uma realidade que ele reconheça. Desta forma expressiva, tomemos o exemplo *A Escolha de Sofia* (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982), no qual cenas em p&b, têm na ausência das cores, a realidade do Holocausto retratada nos campos de concentração.

Para a *definição subjetiva* de Aumont (2014), a expressão é reconhecida por sua singularidade, na forma que cada um produz e “exprime um pouco de si mesmo”. Acreditamos que um bom exemplo do uso das cores segundo uma definição subjetiva fortemente expressiva na história, pode ser considerada a experiência francesa da *Nouvelle Vague*, assim como outras produções verificadas em diversos países da Europa ou mesmo no Japão, Itália além de outros países, na mesma época. Devido à acessibilidade à película Eastman Kodak lançada nos anos 1960, o cinema autoral ganhou força com os diretores que passaram a ter mais autonomia em suas realizações.

Aumont considera também a *definição formal*, levando em conta a forma expressiva da obra, conforme determinadas convenções reguladas socialmente ou na forma domínio “vivo, “orgânico”, com expressividade comparada a um organismo vivo. Neste caso, a expressividade está presente em todas as obras de arte, uma vez que a expressão é a “encarnação de uma forma abstrata, o que dá forma simbólica ao *feeling*.” (AUMONT, 2014, p. 291, grifo do autor). A partir dessa ideia, o autor já demonstra o quanto torna-se complexo e difícil definir claramente a questão da expressividade. Recentemente, temos Wes Anderson

como um diretor contemporâneo que ilustra bem esse tipo de definição de Aumont, a ser observado em seu filme *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012). No filme, a diversidade das cores altamente visíveis pelos contrastes e destacadas no cenário, tornam a expressividade mais do um reforço nas ações diegéticas e passam a ser parte integrante, atuando claramente como forma de expressão na proposta de Anderson.

O apanhado dessas principais definições permite compreender porque a noção de expressão é tão problemática: sua definição varia ao sabor dos valores estéticos reconhecidos pela sociedade; como função simbolizante, está sempre conexas à significação, sem no entanto confundir-se com ela; aparece sempre mais ou menos como um suplemento relacionado a uma função primeira (de representação, sobretudo); está ao mesmo tempo na obra e fora da obra, eterna e histórica. (AUMONT, 2014, p. 292).

**Figura 103 - A expressividade pelas cores em *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012)**



Fonte: (MOONRISE...A, 2015)

**Figura 104 - A expressividade das cenas internas no filme *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012)**



Fonte: (MOONRISE...B, 2015)

Entendemos o quanto a expressão na cinematografia pode ser estruturada conforme intencionalidades do diretor, seja quais forem, o que nos permite verificar que o emprego das cores no filme pode cumprir bem ambos os objetivos de expressar e significar. Mesmo Aumont (2014) considerando a tentativa de se firmar uma definição para o termo expressividade algo meio utópico, observamos que há coerência em suas buscas e os valores plásticos é que se apresentam como elementares nos processos enquanto meios da expressão. Segundo o autor, o elemento cromático é capaz, tomando a *definição funcional*, veicular significados exteriores à obra, mas que mobilizados por práticas particulares, afetam sua aparência. Isto quer dizer que a forma com a qual o material é manipulado, traz traços de tais formas, produzindo a expressividade e suscitando discursos metafóricos. “As definições atuais da noção de expressão destacam uma espécie de autonomização ostensiva, e de hipertrofia, do trabalho formal. Ou é a própria forma que é acentuada, sublinhada, às vezes deformada, ou é o tratamento do material que é insistente, tornado visível.” (AUMONT, 2014, p. 294).

Aumont (2014) se surpreende ao constatar que é quase inexistente uma teoria da cor.

Esse valor, talvez o mais importante para o pintor, em todo caso o mais fácil de dominar conscientemente, só tem suscitado discursos metafóricos. Metáfora musical, que se baseia em pretensas equivalências de sensações entre cores e sons, e que ocasiona a elaboração de sistemas fantasistas. Metáfora psicológica, basicamente a do calor, que todos conhecem: o vermelho é a cor “quente”, azul é “fria” etc. Metáforas simbólicas que retomam, às vezes sem saber, equivalências antigas entre o vermelho e o sangue, o ouro e o poder, o azul-marinho e o firmamento etc. Todas essas metáforas, e outras, acham-se incansavelmente reproduzidas e combinadas na maioria das abordagens criadoras do domínio plástico, de Kandinsky em suas lições na Bauhaus a Eisenstein em seus ensaios sobre montagem. Não se trata de desprezar o interesse potencial de tais comparações. Simplesmente, não podem valer para as teorias, mesmo que incipientes (são de outra natureza). (AUMONT, 2014, p. 296-297, grifos do autor).

De acordo com Aumont (2014), tomou-se as categorias literárias como referência para estudos do cinema. Contudo, para definir uma retórica da imagem, fundada em categorias específicas, o autor acentua a demanda de se distinguir o nível icônico, no qual se investe em sentidos determinados e ligados aos elementos representados, e o nível plástico, constituído por elementos, formas, contrastes e no qual a cor é uma dessas unidades ou componentes. Estas, que são desprovidas de sentido em si próprias, adquirem a capacidade de produzir algum, através de combinações ao fazerem parte de um sistema.

Aumont (2014) reflete sobre o processo de interpretação da imagem e as diversas possibilidades de leituras:

em nossa relação como a imagem, diversos códigos são mobilizados, alguns quase universais (os que resultam da percepção), outros relativamente naturais, porém já mais estruturados socialmente (os códigos da analogia por exemplo), e outros ainda, totalmente determinados pelo contexto social. (AUMONT, 2014, p. 262).

Se pensarmos no elemento cromático sob essa ótica da semiologia apresentada por Aumont (2014), vemos o quanto essa unidade codificante pode ser alterada, possibilitando interpretações diferentes. Mas, devemos observar que, para a produção de sentido, as combinações feitas em determinado “sistema”, denominado por Aumont (2014), orientam o espectador a fazer leituras com determinadas filtragens. Ricoeur (1976) ao apresentar sua *Teoria da Interpretação* expõe a questão do mal entendido relacionada à mensagem textual que se baseia na palavra. Entretanto podemos relacionar tal conteúdo ao discurso imagético, como uma forma de desdobramento para provável explicação do funcionamento de uma polissemia de imagens que as cores atuam.

As nossas palavras na sua maioria são polissêmicas; têm mais de um significado. Mas a função contextual do discurso é, por assim dizer, filtrar a polissemia das nossas palavras e reduzir a pluralidade das interpretações possíveis, a ambiguidade do discurso que resulta a polissemia não filtrada das palavras. (RICOEUR, 1976, p. 28).

Se tomarmos tal raciocínio aplicado ao uso intencional da **cor narrativa** no cinema, entendemos que, assim como as palavras, as cores também podem ter mais de um significado. Inclusive, esse componente tem uma característica de pluralidade bastante considerável. Como Aumont (2014) afirma, os códigos podem ser mobilizados, seja pela percepção, naturalmente, pelas convenções sociais ou pelo contexto no qual atuam. Daí, entendemos que a unidade codificante cor pode ser articulada de forma a reduzir a pluralidade de interpretações, mesmo que previsivelmente ilimitada, mas podendo elevar o nível de capacidade interpretativa do filme, no aspecto de realçar o sentido do objeto narrado.

Contudo não podemos pensar em significação sem expressão, do mesmo modo que não há como expressar sem significar. A expressão por si já implica numa ação de expor, mostrar, externar um sentimento, acionar sensação ou impressão que resulta numa tradução ou entendimento que, por consequência, possará a ter algum significado, ou seja, perpassa pelo processo de significação, desde o início de sua criação, que pressupõe uma intencionalidade expressiva. Se não houvesse esse ato, o objeto da expressão não teria nenhum significado, não seria entendido como tal, portanto, não teríamos como pensar na existência de uma expressão, pois o resultante seria algo insignificante, inútil, ou simplesmente não existiria, pois não chegaria a ser criado.

Enquanto a linguística opera um sistema de *sinais distintivos suplementares*, como Ricouer (1976) designa os sinais, os pontos de exclamação e as interrogações para indicar expressões fisionômicas e gestuais, a narrativa cinematográfica associa diretamente ao visual. As ações são vistas na imagem, nas espacialidades e temporalidades nas quais a cor atua. Desta forma, provavelmente possamos perceber o efeito cromático como reforço de uma expressão apresentada em um ação ou especificamente associada a uma personagem, assim como localizar espaços e tempos, amplificando o sentido e filtrando as informações, para reduzir maiores instabilidades de leituras. Por fim, funcionando como uma espécie de agente potencializador na operação de produção de sentido e significação.

Reforçando a questão da expressividade, Martin (2013), aponta o elemento como possuidor de elevado valor psicológico e dramático quando bem utilizado e compreendido, mais do que uma simples “*fotocópia* do real exterior”, assim como o preto e branco que é capaz de “traduzir e dramatizar a luz”. Nessa acepção, ele considera ainda o uso dos matizes habilitados a desempenhar igualmente a função *expressiva* e *metafórica*. Entendemos ainda que a metáfora funciona como operadora na produção de sentido, apta a qualificar também as condições de originalidade. No que se refere ao valor psicológico, Ricouer (1976) se propõe a contestar os pressupostos de uma hermenêutica dos seus preconceitos psicologizantes, a fim de analisar estruturalmente o conteúdo proposicional, numa forma de inscrição, como um evento de linguagem que se submete a uma série de polaridades dialéticas “no duplo título de evento e significação e de sentido e referência.” (RICOUER, 1976, p. 35).

### **3.5 Potencializando o sentido pela expressividade cromática metafórica**

Aumont (2014) considera o metafórico como “uma espécie de contaminação do verbal pelo icônico” que age, sobretudo, como certo “princípio significante original”, mesmo empregado de modo diferente do que é empregado pela linguagem verbal. No caso da imagem, se pensarmos na aplicação cromática metaforicamente, temos esta ideia de contaminação pelo icônico, reforçando o conceito de ícone sobreposto por um outro ícone.

São dois modos de representação diferentes que conjugados, possibilitam ampliar a concepção do significado resultante. Isto pode funcionar, por exemplo, quando é usada uma cor que não representaria iconicamente um objeto, mas naquela suposta narrativa, seu efeito contrastante amplifica o sentido pretendido, realçando uma enunciação. Esse efeito realçador da enunciação foi denominado pelo grupo de belgas formado por Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet, citados por Aumont,

de nível *plástico*. Estes teóricos buscaram teorizar sobre os elementos constituintes como “desprovidos de sentido em si próprios, mas que podem adquiri-los por combinação, permuta, em suma, por sua entrada no sistema.” (2014, p. 226).

Na *Poética* de Aristóteles, segundo Ricouer (1976) temos a metáfora como o emprego de algo determinado, de um nome pertencente a outro, de um gênero para a espécie, da espécie para a espécie ou mesmo do gênero para a espécie, no sentido de haver, conforme o autor, desvios que ornamentam, expressam e alargam as significações para além do uso comum. A metáfora tem a ver com a semantização e somente faz sentido numa enunciação, como fenômeno de predicação e não de denominação.

Tomando esta referência e desdobrando-a para o uso da cor na narrativa cinematográfica, podemos pensá-la como um dos elementos imagéticos que são tensionados com outros, a fim de produzir o que designaríamos de enunciação cromo-metafórica. Nesse tipo de enunciação metafórica, a unidade codificante cor se articula semioticamente como **cor narrativa**, na qual o sentido é produzido conforme as combinações semânticas, nas quais resultam em significações específicas e originais, que representam ações de uma ordem de *definição subjetiva* e de *forma codificada*, conforme aponta Aumont (2014).

Para Ricouer (1976) a tensão é antes de tudo entre duas interpretações opostas à enunciação:

É o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora. A este respeito podemos dizer, de um modo geral, que a estratégia do discurso pela qual a enunciação metafórica obtém seu resultado é uma absurdidade. Semelhante absurdidade só é revelada pela tentativa de interpretar literalmente a enunciação. O anjo não é azul, se azul é uma cor; a tristeza não é um manto, se o manto é um traje feito de tecido. Assim, uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significante. (RICOUER, 1976, p. 62).

Um exemplo significativo de uma enunciação cromo-metafórica é o filme *Ensaio sobre a cegueira* (Blindness, Fernando Meireles, 2008). Na história, a população do mundo inteiro fica cega, acometida por uma síndrome desconhecida. No caso, a cor apresentada para demonstrar o efeito da cegueira é representada pelo branco. As imagens opacas pelo excesso de branco e às vezes, a tela vista totalmente branca. Uma maneira diferente de como imaginamos em termos visuais o que seria a cegueira. A presença do branco na diegese é remete à ausência de luz e de cor, o que seria comumente representado pelo preto.

**Figura 105 - A cegueira branca no filme Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008) - Cegueira Branca**



Fonte: (ENSAIO SOBRE...A, 2015)

**Figura 106 - Impertinência semântica visual na representação da cegueira branca Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008)**



Fonte: (ENSAIO SOBRE...B, 2015)

Seria algo como um processo de transformação na qual uma interpretação literal seria absurda, de acordo com Ricouer, com uma inconsistência na enunciação metafórica expressada também por Jean Cohen, citado por Ricouer (1976), de *impertinência semântica*. Em suma, o branco não seria, em princípio, o mais adequado para representar a ausência da visão, que remete à escuridão. No filme de Meireles, as personagens não passaram a ver somente o branco, ficaram cegas e não sequer enxergavam. Seria impertinente, segundo Ricouer buscar uma interpretação literal, tal como é mostrada. A expressão com o uso do branco, associada à narrativa, leva-nos a interpretar uma representação de uma possível visão saturada, que remete à cegueira pelo excesso. Durante a maior parte, a transição para a cegueira, marcada pela presença do branco, na perspectiva das personagens, assim como imagens dessaturadas e superexpostas predominam, até a resolução da história, quando as pessoas voltam a enxergar. Há uma intencionalidade da enunciação, como se fosse uma

segunda chance, depois de períodos críticos na narrativa, algo como mensagem, para que as personagens pudessem extrair aprendizado de tal experiência como um impulso, um modo de despertar, de repensar a vida sem todos os exageros que acometem a contemporaneidade.

**Figura 107 - O sentido metafórico da cegueira branca no filme Ensaio sobre a cegueira (Blindness, Fernando Meireles, 2008)**



Fonte: (ENSAIO SOBRE...C, 2015)

Vimos, assim, que branco denota a presença da luz, não o contrário, no qual o preto seria a forma mais comum para representar a situação da perda da visão. Nesta metáfora, percebemos a cor branca com a *contaminação do icônico*, conforme Aumont designa e podemos pensar em um possível desdobramento aplicado à imagem, no caso pela sobreposição dos ícones cromáticos - o branco sobre o preto. Observarmos nesta operação um tensionamento com o *princípio significante original*, em que o branco passa a funcionar muito mais que a simples representação da cor, indo além, indiciando a ausência na visão no cego, que enxerga somente o ofuscamento daquela cor no filme. Presenciamos ainda uma função estética, uma vez que o branco passa a significar, atuando como reforçador da expressão narrativa da cegueira em questão, que aparece a partir do momento em que o espectador faz a conexão entre a presença do branco e a ausência da capacidade de ver das personagens. Em *Ensaio sobre a cegueira* (Blindness, 2008), a cegueira branca deixa de ser uma absurdidade no ponto em que manifestação da tensão provocada por esta cegueira deixa claro que a sua presença na narrativa faz sentido e resulta em significado. A partir do conceito de tensionamento de Ricouer, entendemos como branco foi aplicado, e sua presença em colisão entre signos – cegueira x cor branca, demonstra a intenção autoral de criar uma metáfora para ser interpretada como tal.

Daí, Ricouer segue a propor que a metáfora está numa tensão constante entre signos, no sentido não de simplesmente substituir um por outro, mas de permitir duas interpretações, uma literal e outra metafórica. Seria a partir de uma teoria da *tensão da metáfora* que poderíamos pensar numa *criação instantânea*, uma *inovação semântica*, consideradas de certa maneira intraduzíveis para o autor, pois criam o seu próprio sentido, num tipo de parafraseamento infinito, incapaz de exaurir o aspecto inovador. Podemos desdobrar esses conceitos de Ricouer observando que há no filme de Meireles, uma tensão com a metáfora do branco capaz de proporcionar leituras que reforçam a expressividade de forma inovadora, sem deixar de lado a possibilidades de leituras e, ao mesmo tempo, criar um sentido próprio.

Ainda na discussão, afirma que “uma metáfora não é um ornamento do discurso. Tem mais do que um valor emotivo, porque oferece uma nova informação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade.” (RICOUER, 1976, p. 64). Percebemos que, para compreendermos o uso da metáfora através da expressão com as cores na linguagem do cinema, devemos observar como ocorrem as tensões, que demonstram se apresentar de forma bastante similar à linguagem das palavras, logicamente com especificidades, ou seja, mesmo atuando na imagem, vemos que os conceitos são claramente aplicáveis à cinematografia.

### **3.6 Operações funcionais cromáticas de espacialidades e temporalidades**

Interpretar uma representação metafórica ou qualquer outro tipo de combinação entre elementos na linguagem cinematográfica exige do espectador informações *a priori*, o que tornará possível a inferência. No processo de produção de sentido de uma narrativa, a ação de aclarar passa por associações em termos relacionais de traços icônicos dos signos representados com outros já experimentados previamente, mesmo que ainda seja para compreensão de uma proposta incipiente de matéria de reconhecimento.

Para Aumont, baseado em Gombrich, os *esquemas perceptivos* é que possibilitam “utilizar todas as capacidades do sistema visual (em especial suas capacidades de organização da realidade) e em confrontá-las com os dados icônicos precedentemente encontrados e armazenados na memória sob forma esquemática.” (2014, p. 89). Neste sentido, a leitura do espectador é uma combinação de *reconhecimento* e *rememoração*, conceitos que explicam a identificação através das características e qualidades visuais da imagem a partir do que é apreendido no mundo real.

A consequência mais notável é que o esquema não é absoluto: as formas esquemáticas correspondem a certos usos aos quais são adaptadas, mas evoluem – e às vezes desaparecem – à medida que novos conhecimentos são produzidos e os tornam inadaptados. Em resumo, há um lado “experimental” no esquema, submetido permanentemente a um processo de correção. (AUMONT, 2014, p. 84, grifo do autor).

O *reconhecimento* é a identificação de ao menos uma parte do que já se viu na realidade, segundo Aumont. Ao ser exposto a uma imagem, o espectador identifica objetos, mesmo que haja algum tipo de distorção decorrente da reprodução. Seriam os traços icônicos discutidos acima, que têm nas propriedades, desde as mais “elementares”, codificadas abstrativamente, mas que encontram-se com referências presentes no repertório de conhecimento de mundo ou “invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas.”(AUMONT, 2014, p. 83).

A *rememoração* tem na imagem uma “relação mimética<sup>44</sup> mais ou menos acentuada com o real”, além de ser necessariamente codificada, no sentido de presenciarmos um esquema com aspectos cognitivos e até mesmo didáticos, de acordo com Aumont.

Podemos verificar que estes conceitos de *reconhecimento* e *rememoração* permitem-nos entender as questões de identificação para a compreensão do processo das associações relacionais codificantes entre objeto e cor, nos esquemas determinados pela narrativa cinematográfica. E, conforme as articulações entre os elementos presentes na imagem é que podemos definir o processo de significação, através da interpretação, de acordo com as formas de uso, mesmo que variadas e adaptadas, nos esquemas específicos adotados para as diegeses.

Em princípio poderíamos pensar nas cores enquanto reflexos da realidade que podem ser reconhecidas conforme se apresentam no mundo das coisas. Contudo podem também ser associadas a determinadas circunstâncias montadas e assim, tomar nova forma de representação, ligada ao contexto, especificamente. Nesse caso, o elemento passa a ter novo significado diegeticamente, permitindo ao espectador reconhecer, rememorar e assim interpretar um matiz de forma transcendente, antes visto e relacionado a outra coisa no mundo real. Queremos dizer com isso que a cor, através de uma espécie de estruturação semântica do esquema proposto na narrativa, é capaz de assimilar novas formas expressivas, passando a representar conforme associação produzida intencionalmente, assumir um novo sentido ou aderir um novo significado. E a complexidade se dá na medida que notamos o quanto temos de possibilidades de combinações ao tratarmos da arte da cinematografia.

---

<sup>44</sup> “*Mimesis* é uma palavra grega que significa “imitação”[...] em Aristóteles, mais nitidamente ainda em Filóstrato, a *mimese* designa a imitação representativa [...]” (AUMONT, 2014, p. 208, grifos do autor).

Aumont, Bergala, Marie e Vernet consideram o filme como “o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e muito mais reduzidos de códigos específicos.” (2013, p. 199). O primeiros seriam aqueles universais, que “nada têm a ver de especificamente cinematográfico”, enquanto o segundo se trata daqueles que são pertinentes às funções exclusivamente da narrativa da imagem em movimento.

Inicialmente podemos considerar o elemento cromático um tipo de código não específico para uma história, por exemplo, mas apenas algo que faz parte do *conteúdo* da narrativa, pois as cores estão na fotografia, na pintura, bem como suas formas de expressão. Mas devemos pensar o quanto vimos de possibilidades diversas em termos de funções na cinematografia. Por isso, buscamos entender as associações feitas a partir da cor entre os tipos de códigos específicos do cinema, para compreendermos como ocorrem suas articulações na produção de sentido, inclusive em manifestações particulares ou mesmo em possíveis expressividades singulares. Ricouer (1976) aborda a questão da singularidade citando Aristóteles que diz somente a *techné* gera indivíduos, enquanto a *epistêmê* apreende espécies. Tomando esta referência, vimos que a metáfora pode ser usada na ordem da *inovação semântica* no sentido de produzir singularidades, como apresentada com o uso do branco em *Ensaio Sobre a Cegueira* (Blindness, Fernando Meireles, 2008) ou no sangue amarelo em *Sin City: a Cidade do Pecado* (Sin City, Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005). São casos em que a metáfora pode ser considerada uma possível forma de se buscar singularidades com a **cor narrativa**.

O esquema de um filme depende, especificamente, de uma ordem sistemática de códigos que são estruturados para a construção do conjunto. Nesse aspecto, o elemento cromático é disposto das mais variadas e inúmeras possibilidades e tem seu lugar como *mecanismo expressivo*, tomando emprestado o conceito de Metz (2012), para se verter na narratividade. Daí, o elemento se integra a outros na história que se desenvolve numa espécie de “corrente de indução”, como expressa Bela Balázs, citado pelo autor. Ricouer aponta ainda, tomando a textualidade como referencial, que “uma obra de discurso é mais do que uma sequência linear de frases, é um processo cumulativo, holístico.” (RICOUER, 1976, p. 88).

No filme a narração é tecida por imagens sucessivas que se relacionam entre si, em estruturas não perceptivas, que o espectador não se preocupa em identificá-las para entender a história, mas assertivas, pois buscam resultar na interpretação. Visto que no cinema as articulações cromáticas se exprimem nas imagens do filme, representados pelos numerosos elementos co-presentes na narrativa, entendemos que o enredamento ocorre através das

combinações espaciais e temporais. “Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *pedaços de tempo* e de *pedaços de espaço*.” (BURCH, 1992, p. 24, grifos do autor).

Podemos afirmar, portanto, que o universo fílmico é um *complexo espaço-tempo* (ou ainda, um *continuum espaço-duração*) em que a natureza do espaço não é fundamentalmente modificada (mas apenas nossas possibilidades de experimentá-lo e percorrê-lo), ao passo que a duração desfruta aí de uma liberdade e uma fluidez absolutas, podendo seu fluxo ser acelerado, retardado, invertido, interrompido ou simplesmente ignorado. (MARTIN, 2013, p. 224, grifos do autor).

Observando que o tempo e espaço no cinema se articulam também pelas imagens, temos as cores, enquanto elementos presentes na narrativa, usadas não só para representação mimética da realidade com a função da mostração, como cor descritiva, mas atuando também como acionadoras, no âmbito da **cor narrativa**, agenciando esses pedaços de tempo e de espaço para a estruturação do sistema ou chamado também de *esquema*, por Aumont. Esse agenciamento pode ser visto de diversas maneiras e aplicações, como verificados na história do cinema, tanto em suas formas anunciativas, em tons descritivos, assim como nas enunciativas, em tons narrativos, que identificamos pelas intencionalidades.

Tomemos, primeiramente, o uso cromático espacial. Segundo Gaudreault e Jost (2009), a coocorrência espacial é característica inerente da imagem fílmica, capacitando-a a significar de uma só vez, ou melhor, em uma só visualização, tudo que se produz simultaneamente em uma ação. Desde o primeiro momento que o espectador é exposto ao primeiro plano do filme, já se inicia um processo de interpretação. A montagem das cenas, que intencionalmente são ordenadas conforme a lógica narrativa apresentam dois tipos de espaços de acordo com Martin (2013) - o plástico e o dramático. O primeiro é “o fragmento de espaço construído na imagem e submetido a leis puramente estéticas” (2013, p. 220) e teve primazia durante uma boa fase do cinema, quando a montagem enfatizava mais a expressão. O segundo representa o mundo onde se desenrola a ação e opera no sentido de enfatizar a descrição.

O uso do espaço dramático se desenvolveu a partir da introdução de uma nova etapa do cinema, no qual nomes como Renoir, Wells, Wyler e Hightcock exploraram possibilidades maiores, de acordo com Martin (2013), provavelmente ocasionado por condições que tecnologia passou a oferecer. Podemos retomar também, o trabalho feito pela Technicolor com o uso da cor prescritiva, baseada na *lei da ênfase* proposta por Kalmus com a *consciência da cor*, que buscava disseminar o consumo de películas da marca, a partir da ideia de se enfatizar o efeito dramático com as cores presentes na narrativa. Notamos que uma fase

significativa da história do cinema hollywoodiano, aquele argumento foi referência para grande parte das produções nos filmes da Technicolor, demonstrando avanço nas intenções de potencializar o que Martin (2013) chamou de *espaço dramático*, apesar de, nem sempre, serem aplicadas coerentemente com a proposta. Seria passível para questionamentos tais aplicações, que nos parecem mais relacionadas à questão considerada pelo autor como *espaço plástico*.

O espaço, conforme Martin (2013), ainda pode ser tratado de dois modos, um que simplesmente *reproduz* e outro que *produz*, o primeiro que copia e o segundo criando um espaço global, sintético, que espectador percebe como único, experimentado pela construção de sentido pela sequência dada na montagem. Kuleshov, citado por Martin, denominava isso de “geografia criadora”. Para ele, a sucessão e a justaposição de imagens possibilitava definir uma espacialidade fílmica montada pelos fragmentos organizados, de forma a imprimir uma unidade, de acordo com o tipo de organização.

Estendendo esta questão do espaço aplicado ao uso cromático, vimos através dessa lógica oferecida na organização de fragmentos da montagem é que se estrutura a espacialidade. Observamos que a cor torna possível ao espectador delimitar ações em espaços diversos na diegese, pelas associações entre imagens com determinados tons cromáticos diferentes, seja para separar ou aglutinar partes. Seguindo ainda o mesmo raciocínio, propomos uma adaptação da expressão *conceitualização do espaço*, de Kuleshov, para uma possível conceitualização do espaço cromático. O espaço cromático logo seria, o que é impregnado indicialmente pela presença predominante de um matiz que, conforme o sistema apresentado em sua estrutura, torna-se possível identificar a unidade diegética através da associação do uso da cor.

Aumont acredita que a ideia de conjunto se baseia na organização do todo, na sua estrutura, pois o espaço é um “receptáculo potencial de acontecimentos – e o espaço atualiza quase sempre essa potencialidade”. (2014, p. 258). E completa comentando que “[...] a narrativa inscreve-se tanto no espaço quanto no tempo, por conseguinte, toda imagem narrativa, e até toda imagem representativa, é marcada pelos “códigos” da narratividade, antes mesmo que essa narratividade se manifeste eventualmente por uma sequenciação.”(2014, p. 258).

Podemos observar ainda que, nesse conjunto, a cor pode se manifestar com característica de descritiva ou narrativa, dependendo da forma com a qual é apresentada esta unidade codificante do sistema. Mas, quando há múltiplos espaços é usual, desde os banhos de tingimento nos primórdios do cinema, representar cada um dos que compõem a estrutura

narrativa em tons diferentes. Daí, a operação acionada pelo elemento cromático pode ser observada como aglutinadora diegética, devido a atribuição funcional em caráter indicial, o que permite ao espectador localizar e diferenciar espacialidades distintas no filme, independentemente da temporalidade.

Em *Matrix* (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999), por exemplo, temos basicamente três matizes distintas, baseadas na formação das cores em RGB, que buscam representar espacialidades diferentes na história, rompendo com o conceito de linearidade do tratamento cromático. O “R” - “red”, traduzido para a língua portuguesa como o vermelho para acionar a ideia de relacionamento à vida, sendo esta cor apresentada em poucos momentos na narrativa em que predominam o verde e o azul. O “G” - de “green”, o verde se mostra presente na maior parte do filme, que demarca o espaço virtual, da máquina, dentro do mundo virtual. A maior parte da população mundial na história vive conectada com essa Matrix, numa espécie de simbiose biocibernética. A vida é toda controlada por um cérebro eletrônico digital, numa espécie de megarede, na qual todos estão interligados à máquina sem o menor nível de consciência de tal conexão, mas vivem suas vidas comuns, no mundo como o nosso, aparentemente real, mas sem o conhecimento ou consciência de que tudo que se trata de uma realidade virtual. Por último, o “B” - do “blue”, do azul, que indica as situações que ocorrem fora da máquina, na frieza do “mundo real” diegético, na qual as pessoas ali presentes enfrentam as dificuldades de sobrevivência, mesmo que livres, em um mundo hostil, no qual o ser humano tem de se defrontar o tempo todo com a Matrix e suas armas sofisticadas, numa luta aparentemente infundável.

**Figura 108 - A presença do vermelho em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999)**



Fonte: (MATRIX...C, 2015)

**Figura 109 - A presença do verde em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999)**



Fonte: (MATRIX...D, 2015)

**Figura 110 - A presença do azul em Matrix (The Matrix, Andy e Larry Wachowski, 1999) - Blue**



Fonte: (MATRIX...E, 2015)

Neste filme, fica clara a delimitação espacial da narrativa pelo uso da cor, o que nos permite denominar de demarcação cromática espacial. Este tipo de estratégia narrativa deixa, sem dúvida, a história mais inteligível, com o seccionamento de partes que definem espacialidades. Em *Matrix*, identificamos uma forma mais complexa de demarcação comparada às produções do passado como, por exemplo, no filme *O Mágico de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939), que tem o recurso da oposição entre as cores e o p&b para representar o mundo fantástico e o mundo real, respectivamente. *O Mágico de Oz* apresenta um mecanismo menos sutil, composto por estas duas espacialidades, enquanto em *Matrix*, os espaços foram trabalhados a partir das três cores primárias - RGB.

Martin (2013) descreve a transição de um espaço a outro através, por exemplo das expressões de rostos das personagens. Entretanto, podemos aplicar esse conceito de conexão de um espaço a outro pelas diferenças de tonalidades de cor visíveis para o espectador. Fica claro que, quando há dicotomia cromática para o tratamento de definições espaciais na diegese, a mudança de tonalidade permite, prontamente, elucidar o espectador no entendimento da distinção de espaços. Nesse caso, percebemos que a objetividade do diretor

em usar um código identificador, como um intertítulo, servindo como um mecanismo de produção inteligível para a interpretação, assim como afirmam Gaudreault e Jost (2009): “uma ligação estabelece uma relação de contiguidade entre dois segmentos espaciais que mostra quando as informações contidas nos dois planos levam o espectador a inferir uma continuidade direta (virtualmente sem falhas) entre esses dois planos.” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 120).

O termo usado para demonstrar esse tipo de conexão é chamado de *raccord*. De acordo com Burch “o *raccord* refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos.” (1992, p. 29, grifo do autor). Para o autor, determinadas regras devem ser observadas para orientar o espectador e não deixá-lo que se perca. Portanto, podemos desdobrar este conceito e extendê-lo ao elemento cor, no sentido de propiciar continuidade espacial, ou mesmo evocando o que Martin (2013) chama de deslocamento no espaço, que transporta o espectador para dentro da Matrix, com as imagens esverdeadas ou para o mundo daqueles que foram libertados dela, no qual o tom azulado predomina.

Devemos também atentar para a cor no espaço fílmico relacionado ao quadro, ou melhor, ao que se apresenta na imagem ou como se organiza internamente. Martin (2013) considera outro procedimento de expressão ou de evocação do espaço dramático ou representado. Este pode se tratar também de uma *localização* espacial, da designação de um lugar, pelo figurino ou elementos do cenário, no qual podemos incluir a presença da cor na diegese.

Mas, as presenças cromáticas no cenário ou no figurino são capazes, ainda, sob a ótica da espacialidade, de comutarem com grandes unidades significantes, de acordo com Metz. O autor cita um trabalho feito por J. L. Rieuepeyroust sobre a história do *western*. Nesse trabalho, aponta que o *cowboy* bom sempre vestia branco, enquanto o mau, era visto de preto. O público assimilava perfeitamente. A explicação se deve a uma espécie de comutação rudimentar tanto no plano dos significantes (“branco” / “preto”), quanto no plano dos significados (“bom” / “mau”), segundo Metz, naturalmente pelo fato das cores já estarem predicadas, com propriedades já atribuídas, de modo prescritivo. Em seguida, demonstra que as unidades comutáveis são grandes unidades significantes, que têm em seus paradigmas expressiva fragilidade, movida pela variabilidade de interpretação, pois as unidades são passíveis de alterações constantes na cinematografia, pois a qualquer momento, podem mudar a cor da roupa do “bom” *cowboy* de branco para o cinza, ou mesmo camisa branca e calça preta. Isto é reflexo da própria natureza desta linguagem, que trata-se de uma relação variável, de um sistema maleável.

A maleabilidade já demonstrava estar na essência da narrativa cinematográfica desde os primeiros filmes que podemos observar ao longo da história, através das propostas apresentadas nas aplicações cromáticas. Vimos os banhos de tingimento que, inicialmente, passaram a demarcar espaços e tempos, como também representavam estados psicológicos das personagens e a alternância no uso da oposição das cores em relação ao p&b, mesmo depois de relativo estabelecimento de regras de significação, que supostamente existiam para designar o que correspondia a realidade / fantasia, passado / presente na imagem cinematográfica. Contudo, após os avanços tecnológicos da película e, mais tarde, o uso do *Digital Intermediate*, o *colour timing* e outras ferramentas digitais de tratamento cromático, propiciaram ainda mais a multiplicidade de experiências, no sentido de descondicionar as prescrições, nas aplicações das cores para representação, sejam espaciais ou temporais, em arranjos intrincados.

A complexidade que modela o espaço fílmico está intimamente ligada à questão temporal, que se mostra articulada por referências que podem indicar continuidade de uma ação no tempo, um processo que se atualiza e,

como dizem os gramáticos (o desenrolar de uma ação no tempo, do latim *processus*, *procedere*: passar, desenrolar), é uma propriedade do modo indicativo e não do presente. Empregar o indicativo é de fato *estabelecer* o processo; pelo contrário, o subjuntivo exprime tudo aquilo que diz respeito a uma interpretação (julgamento, sentimento, vontade...), o que não o impede de também possuir um presente. Seria mais correto definir a imagem cinematográfica pelo seu modo: o indicativo. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 132, grifos dos autores).

Entendemos com isso que, a imagem está na temporalidade presente para o espectador, mas define-se pela sua característica que Gaudreault e Jost chamam de *aspectual*, *imperfectiva*, que mostram o decurso numa ordem de acontecimentos fundamentado pela diegese. Há, por isso, uma *dupla temporalidade*, segundo os autores: a dos *acontecimentos* relatados e a que se relaciona à *ordem* como tais acontecimentos são apresentados, dependente do ato de relatar. No filme existe uma cronologia da história, uma temporalidade diegética que não deve, necessariamente, ser seguida para a montagem da narrativa, o que permite começar por uma ocorrência ou outra, sem seguir uma lógica linear de tempo.

o dispositivo cinematográfico não implica somente um tempo que escoar, uma cronologia na qual deslizamos como em perpétuo presente, mas também um tempo complexo, estratificado, no qual nos movemos em vários planos ao mesmo tempo, presente, passado(s), futuro(s) - não apenas porque nele fazemos funcionar nossa memória e nossas expectativas, mas também porque, quando insiste na duração dos acontecimentos, o cinema quase consegue nos fazer *perceber* o tempo. (DELEUZE apud AUMONT, 2014, p. 181, grifo do autor).

A estrutura temporal na narrativa pode, então, ser trabalhada com diferentes temporalidades no mesmo espaço fílmico, avançando ou retrocedendo na história, ou seja, através de prolepses ou analepses respectivamente. Para a prolepse, temos a sua forma mais comum o *flash-forward*, expressada como “sequência ambientada no presente, de um futuro real (dramaticamente falando) e, portanto, desconhecidos dos personagens” (MARTIN, 2013, p. 258). Para Martin “o tempo revertido (baseado no retorno ao passado ou *flashback*) é, seguramente, o procedimento de interpretação de tempo mais interessante do ponto de vista da narrativa cinematográfica [...]” (2013, p. 250). O autor considera pouco numerosos os procedimentos técnicos de introdução ao *flashback*, condicionados à necessária inteligibilidade, na qual uma mudança de temporalidade deve ser compreendida pelo espectador. Os dois modos mais comuns são o *travelling* para frente e a fusão de imagens.

É possível identificar transformações visuais como a passagem do passado linguístico ao presente da imagem; diferença de aspecto da personagem em termos de figurino, idade etc; mudança no ambiente sonoro e ou transposição do relato verbal ao diálogo, por exemplo, de acordo com Gaudreault e Jost (2009). No entanto, apesar de não ser posto pelos autores o elemento cromático como possibilidade, observamos que é comum algum tipo de alteração na aparência da imagem após a transição, seja pela variação da tonalidade ou matiz do quadro que se segue, numa forma de sublinhar tal deslocamento visual, funcionando como índice da mudança temporal.

Conforme o esquema ou sistema, no qual é apresentada a proposta de uma narrativa, a cor pode ser usada como estratégia, visando acionar a percepção do espectador para interpretação das diversas temporalidades diegéticas, de acordo com os tons presentes nas imagens. Vimos que usou-se a ausência de cores para representar o passado como em *E Aí Meu Irmão, Cadê Você?* (O Brother, Where Art Thou?, Joel Coen; Ethan Coen, 2000) ou *A Escolha de Sofia* (Sophie’s Choice, Alan J. Pakula, 1982), que retratam em cores o presente diegético.

O filme *Sr. Ninguém* (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) ilustra bem as relações entre temporalidades e espacialidades pela identificação visual, feita baseada na interpretação a partir das distintas tonalidades de cores. Os matizes sofrem variações, numa espécie de vai e vem narrativo, no qual a história não tem início nem final cronológico na diegese, mas nos permite identificar as várias histórias que se apresentam. Podemos dizer que as coisas acontecem numa certa lógica flexível de ordem narrativa, que o roteiro nos leva à possibilidades, apresentando várias alternativas de experiências do protagonista, caso tivesse feito escolhas determinadas na sua vida. No final da história, o espectador indaga sobre qual

daquelas histórias foi a verdadeira. Se todas aquelas experiências da personagem não passaram de imaginação do “o único humano vivo do mundo”, num suposto futuro. Não há somente uma sequência de tempo, mas uma rede de probabilidades que se transformam em enredos. No filme, as tonalidades das cores impressas na imagem permitem, através da indicialidade, representar épocas, locais e experiências diegéticas diferentes do protagonista, conduzidas pela branqueza presente nesse futuro do sobrevivente que havia sido congelado.

**Figura 111 - O futuro branco em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009)**



Fonte: (SR. NINGUÉM...A, 2015)

**Figura 112 - A transição entre morte/vida com o branco azulado em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 1**



Fonte: (SR. NINGUÉM...B, 2015)

**Figura 113 - Uma possibilidade de vida esverdeada em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 2**



Fonte: (SR. NINGUÉM...C, 2015)

**Figura 114 - Uma outra possibilidade de vida com tons quentes em Sr. Ninguém (Mr. Nobody, Jaco Van Dormael, 2009) - 3**



Fonte: (SR. NINGUÉM...D, 2015)

Percebemos neste e em todos os filmes em que a cor se apresenta com caráter narrativo articulada à questão da temporalidade, conforme formulação de Genette, citado por Gaudreault e Jost. O autor introduziu chamou de *decupagem conceitual* para a narratologia literária formulada para o romance, mas que opera a temporalidade forma semelhante na narrativa cinematográfica. Ela é articulada em três níveis: a *ordem*, conforme são apresentados os supostos acontecimentos na diegese; a *duração*, se refere ao tempo que são expostos os acontecimentos na diegese; a *frequência*, relativo ao número de vezes que o acontecido é evocado na diegese.

Vimos como a ordem, de certa maneira determina a referência dos acontecimentos, tomemos o exemplo do filme *Ensaio sobre a Cegueira*, que inicia o filme com a imagem sem o excesso de branco, até o momento que a cegueira surge entre as personagens. Podemos pontuar a presença cromática durante um período da cena num espaço, seja como textura ou em objetos, figurinos, ou outras manifestações como sujeitas às combinações para estruturação da *ordem* no esquema narrativo. *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2002), por exemplo, temos o verde e o vermelho marcantes durante todo o filme, nos objetos e no figurino, além do tom amarelado das cenas, que é determinante para a narrativa de uma história de descobertas e experiências singulares da personagem. Essa atmosfera é produzida pela *duração* na qual o espectador se vê imerso, e propício a interpretar a história criada com identidade própria, assim como as singularidades das experiências diegéticas. E a *frequência* podemos dizer que é outra chave para a interpretação, que facilita o entendimento da articulação, haja visto o exemplo do filme *Amnésia* que tem o preto como transição das partes na diegese.

**Figura 115 - A presença do verde e do vermelho no filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002)**



Fonte: (O FABULOSO...A, 2015)

**Figura 116 - A marcante presença do verde e do vermelho no cenário e objetos no filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002)**



Fonte: (O FABULOSO...B, 2015)

**Figura 117 - O efeito conotativo com os tons quentes das imagens no filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2002)**



Fonte: (O FABULOSO...C, 2015)

Entendemos que, a significação pode ter aderência de determinados matizes com o intuito de motivar relações entre significante e significado e, segundo Metz podem atuar em dois níveis: a denotação e a conotação. A denotação tem sua motivação propiciada pela analogia, tornando perceptiva a semelhança, mesmo que haja imperfeições na reprodução, nas interpretações levando em consideração a subjetividade da leitura, mas seja suficiente para

fornecer motivação e possibilitar identificação do objeto pela imagem, ou seja, do significante e do significado. “Para a conotação, a motivação existe a partir de uma analogia perceptiva, algo como um motivo visual ou sonoro, ou mesmo uma organização, que pode simbolizar uma situação ou processo do qual faz parte da história.” (METZ, 2012, p. 131).

### **3.7 Interpretação da cor narrativa pela semiótica**

É válido pensar que o uso cromático articulado pode, conforme vimos, exercer função não só potencializadora, mas fundamentadora para a interpretação. E, para a compreensão dos processos na interpretação, encontramos até agora suportes de análises baseados na semiologia para buscar explicações fundamentadas na linguagem escrita e falada que, historicamente, foram os pilares das pesquisas da linguagem cinematográfica específica. Percebemos o quanto há de colaboração dessas teorias, capazes de sustentar muitos dos estudos sobre a cinematografia. Portanto, não podemos deixar de nos referenciar nessas teorias que podem contribuir na fundamentação de discussões, com sistematizações úteis, ao estudo da linguagem audiovisual. Conforme afirmativa de Deely “a semiótica forma um todo do qual a semiologia é uma parte” (1990, p. 23). Percebemos assim, que o estudo da imagem em movimento tem grande colaboração da semântica proposta por Metz. Aumont assume a dificuldade de ter “precisão” neste tipo de análise. “Apesar da pesquisa existente, entendida como tentativa teoricamente original, não se pode considerar que as análises estudadas possam ser concretas e precisas.” (AUMONT, 2014, p. 266). Sabemos os requisitos da semiótica “não podem ser satisfeitos nos termos das perspectivas já estabelecidas” (DEELY, 1990, p. 36) e que o estruturalismo é apenas “um aspecto da semiótica”, segundo o mesmo autor, mas devemos tomar tais estudos como estruturadores, de alguma maneira, reconhecendo sua importância para a compreensão do processo de constituição do ato de significar. Entendemos que a própria noção de estrutura nos dá ideia de oposição - binariedade, portanto, torna a semiologia estrutural um sub-ramo, em segunda, de uma semiótica terceira.

Quando tratamos do assunto “cor”, devido à sua característica essencial como um signo maleável, precisamos explorar ainda mais as manifestações cromáticas no cinema, buscando outros parâmetros e formas de interpretar com mais justeza. Segundo Metz “os sistemas maleáveis podem ser estudados enquanto sistemas maleáveis” (2012, p. 107), o que denota reconhecimento das limitações existentes nos parâmetros das pesquisas semiológicas saussurianas, apesar de sua significativa contribuição. Entretanto, para os estudos da

semiótica direcionados à linguagem cinematográfica, devemos incorporar os fenômenos linguísticos no esquema da experiência, no qual se busca transmitir, de acordo com Deely “o não existente com a mesma facilidade com que fala daquilo que é”. (1990, p. 37). Nesse aspecto, o signo cromático não explicita seu significado, mas produz sentidos de acordo com as articulações relacionais com outros elementos de composição narrativa.

Para compreender tais articulações do elemento cromático signo, é preciso, inclusive, procurar se orientar também para além da semântica, numa direção que permite dissociar da língua e compreender como a cor propicia relações para o campo do sensível. Entendemos que a cor está presente na narrativa enquanto signo, não é apenas algo que se vê - um objeto. O elemento funciona sustentando relações e ações físicas, um componente de experiência que possibilita percepções relacionais, ou mesmo representa outra coisa, para além de si mesmo, de modo objetivo. “Ele não apenas existe (coisa), ele não apenas se manifesta para alguém (objeto): ele também se manifesta para alguém como representação de algo mais (signo).” (DEELY, 1990, p. 44). E, como vimos as cores podem funcionar como representações diversas, de acordo com as propostas apresentadas pelas narrativas.

Temos uma potente orientação para nos fundamentarmos na semiótica de Peirce. Uma teoria que permite constatações verificáveis sobre as articulações sógnicas da cor e, partindo para o objeto empírico da pesquisa - o filme *A Invenção de Hugo Cabret* (Hugo, de Martin Scorsese, 2011), a semiótica possibilita aprofundarmos em discussões sobre os processos, sem nos aprisionarmos somente nas determinações estruturalistas, mas acima de tudo, buscando compreender as operações de forma aberta, no qual “o ponto de vista semiótico se expande naturalmente, incluindo o fenômeno da comunicação humana - não apenas da linguagem”, segundo (DEELY, 1990, p. 37). Um estudo que parte para a esfera dos campos do inteligível e do sensível à produção de sentido. Daí a urgência de buscarmos estudar os registros das semioses específicas desta narrativa em questão, sustentados pela teoria de Peirce, sem deixar de lado os conceitos desenvolvidos neste capítulo que se encerra. Por isso, vamos tratar, no próximo capítulo, sobre as operações articuladoras do elemento cromático, ou melhor, expondo a semiótica (teoria) agregada à discussão na análise (empíria), de forma a clarear as relações sógnicas e a singularidade nas semioses do filme.



## 4 UMA SEMIÓTICA PARA AS CORES NO FILME *A INVENÇÃO DE HUGO CABRET* (HUGO, MARTIN SCORSESE, 2011)

### 4.1 A semiótica - a segunda de um “mapa lógico”

Ao preparar-me para fazer um filme como *A Invenção de Hugo Cabret*, eu me encontrei com a equipe criativa inteira para discutir figurinos, maquiagem, cenografia, adereços, dentre outros, usando fotografias históricas e filmes como referência. O objetivo era criar o nosso próprio universo com linguagem visual própria. Queríamos encontrar um equilíbrio entre o realismo e o mito. Isto é parcialmente expresso nos detalhes visuais, tais como a cor de um traje ou a colocação de cartazes, assim como seu tamanho. A Paris que criamos foi baseada na realidade, contudo não é uma reprodução exata. (SCORSESE apud SELZNICK, 2011, P. 31, tradução nossa).<sup>45</sup>

Partindo deste comentário de Scorsese, percebemos que o filme, baseado no livro *A Invenção de Hugo Cabret* escrito por Brian Selznick, remonta a história e assume, enquanto tradução intersemiótica, formas de expressão específicas, adaptadas para o cinema e em conformidade com a leitura do diretor e seus interpretantes. Os interpretantes são entendidos como o resultado do processo de interpretação de um conteúdo por uma mente. De acordo com Plaza (2010), a tradução é o movimento no qual o tradutor escolhe o que lhe interessa, dentro de um objetivo criativo, ou melhor, as escolhas estão relacionadas com “aquilo que nos suscita empatia e simpatia como primeira qualidade do sentimento, [...] como *afinidade eletiva*” (p. 33, grifos do autor). Por isso percebemos, logicamente, diferenças nas formas de apresentação entre os suportes, mas observamos também que há solidariedade do re-criador em relação ao criador no projeto realizado, para empreender outras novas interpretações.

As duas formas mediadoras da história de ficção, tanto o livro quanto o filme (ver figura 118), buscam representar uma nova história, baseada em fatos e acontecimentos históricos, que marcaram a trajetória da cinematografia em termos de mundo. Comparando o livro com o filme, por exemplo, temos no exemplar impresso somente imagens ilustradas em preto, sobre papel branco. Não há cor nas imagens do livro, além da tinta preta, entretanto, identificamos no texto raras presenças de cores, através de palavras que objetivam descrever e caracterizar objetos, em pontos isolados como, por exemplo, o uniforme verde do inspetor. Ainda assim, na produção cinematográfica, o uniforme do inspetor assume a cor azul, levemente esverdeada. Uma provável transcrição, comum nesse tipo de processo, assim

---

<sup>45</sup>To prepare to make a movie from *The Invention of Hugo Cabret*, I met with the Whole creative team to discuss costumes, makeup, set design, props, and so on, witha historical photographs and films as reference. The objective was to create our own universe with its own visual language. We wanted to find a balance between realism and mith. This is partially expressed in visual details such as the color of a costume or the placement and size of a poster. The Paris we created has a basis in reality but it is not an exact reproduction. (SCORSESE apud SELZNICK, 2011, P. 31).

como Haroldo de Campos, citado por Plaza (2010) afirma - “a tradução poética deve vazar sapiências meramente linguísticas” na tradução da forma.

**Figura 118 - Livro versus filme**



Fonte: (BASTOS...,2015)

E seguindo essa linha da função *poética* ou *estética* da linguagem, tomaremos como uma das orientações para o estudo dos signos que a constituem, sem deixar de discutir também uma outra função, a *metalinguística* ou a *metassígnica*, na qual a função da linguagem incide no código que a normaliza. Ambas as funções são baseadas nos pólos do processo comunicacional, da teoria matemática da informação, de Jakobson, discutido por Elias (2008, p. 34). Essas duas funções, a *metassígnica* e a *estética* são relevantes para o estudo, por incidirem diretamente na produção do signo e de seus encadeamentos. Vimos o quanto o uso cromático no cinema funciona eminentemente no aspecto cognitivo na linguagem, nas suas diversas relações e manifestações, inclusive como fonte de produção sígnica.

De acordo com Pinto, a semiótica é uma *doctrina signorum*,

uma teoria dos signos. O que é um signo senão qualquer objeto que esteja no lugar de (fala de, substitui, representa, produz, etc) outro objeto e, ao fazer isso, elicita um objeto análogo, mas não igual, que está no lugar de (fala de, substitui, representa, produz, etc) aquele segundo objeto da mesma maneira que o primeiro objeto o faz? (PINTO, 2009, p. 4).

A semiótica de Peirce é uma das suas disciplinas de uma ampla arquitetura que está alicerçada na fenomenologia, derivada do grego *Phaneron*. Uma quase-ciência que busca investigar os modos como apreendemos as coisas em nossa mente, a partir de qualquer experiência vivida nos níveis do *pathos*, *ethos* e *logos* (estética, ética e lógica). E, segundo Santaella a semiótica é capaz de nos aclarar - “essa quase-ciência fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica.” (2015, p. 2) - e são chamadas de normativas por terem a função de “estudar ideais, valores e normas”. A primeira, a *estética*, também considerada por Metz como *afetiva*, busca compreender que ideais guiam os sentimentos. A segunda, a *ética*, também já mencionada como *perceptiva*, por Metz, busca explicar os ideais que guiam nossas condutas. E, por último, na terceira, a *lógica*, ou *intelectiva*, para Metz. Esta última estuda ideais e normas que conduzem ao pensamento, à abstração.

Para Peirce, a estética está na base da ética, assim como a ética está na base da lógica. De acordo com Peirce, podemos dizer que a sensibilidade nos dirige à ação e, o estudo do raciocínio lógico nos fornece meios para agir com base no desenvolvimento, com auto-controle crítico, nas condições da verdade. Desdobrando tais questões para o cinema, notamos que as cores podem, de acordo com as discussões nos capítulos anteriores, atuar na narrativa do cinema com base em tais normas, em articulações com outros elementos da cena, na produção de sentido e significação.

Nesse aspecto, o uso cromático na narrativa cinematográfica pode ser observado como operador de semioses, enquanto fenômeno e compreendido a partir de três elementos formais e universais - três categorias, que se apresentam à percepção e à mente, nessa relação de representação nesse fenômeno: “primeireza, segundeza e terceireza”<sup>46</sup>, de acordo com Pinto (2009) e Santaella (2015) Inicialmente, no campo da estética, provocando sentimentos simplesmente, a cor que emociona, que cria atmosfera, ligada ao acaso, à possibilidade - as primeirezas. A segundeza. está relacionada a alguma coisa, há dependência, dualidade, conflito, dúvida, ação e reação, no qual entramos no campo do *perceptivo*, da *ética*. A terceira categoria - a terceireza, diz respeito à continuidade, inteligência, é o *intelectivo* de Metz, ou a *lógica* de Peirce.

---

<sup>46</sup> Santaella denomina esse fenômeno das relações de representação como: *Primeiridade, Secundidade e Terceiridade*, contudo, tomamos aqui as denominações de *Primeireza, Secundeza e Terceireza* traduzidas por Pinto “[...] em atitude de fidelidade ao escopo e à carga semântica do sufixo *-ness* em inglês, formador de abstratos, mas não um sufixo culto e, portanto, não passível de tradução como *idade* (como em *Primeiridade*, etc).” (PINTO, 2009, p. 5).

A chamada gramática especulativa de Peirce permite-nos entender, através de suas definições e classificações as linguagens, os signos, os códigos, dentre outros que se imbricam orientados para uma representação. Assim, segundo Peirce existem três aspectos que a gramática especulativa engloba: a *significação*, a *objetivação* e a *interpretação*. A natureza triádica do signo define-se, então, pelas maneiras com as quais ele pode ser analisado: em si mesmo, no seu poder de significar pelas suas propriedades; a partir de uma referência na qual ele indica ou representa; e, por último, nos efeitos que pode produzir, de acordo com o tipo de interpretação potencial a ser despertada.

A teoria semiótica permite-nos que penetremos no movimento interno das mensagens, com base na gramática especulativa, captando os acionadores de referencialidade, de acordo com Santaella (2015) e investigar os modos de significação, denotação, informação e interpretação. E daí, a relevância de se levar em consideração a multiplicidade de fatores intervenientes no processo de análise, pois a ação do signo é sempre mediada, segundo Deely. “O signo não apenas representa algo que não ele mesmo, ele faz isso para um terceiro.” (DEELY, 1990, p. 54).

Entendemos que, ao tomarmos tais referências da semiótica, para o estudo do emprego cromático na construção de narrativas fílmicas, com toda sua abstração e generalidade, mostra-se útil na condução dos percursos de análise e possibilita-nos, por conseguinte, obter resultados mais precisos. Ao entrar em colisão ou diálogo com teorias mais específicas, como as teorias do cinema, no nível das segundezas, é que a semiótica nos dá suporte para explorar ainda mais questões relacionadas aos processos metodológico-analíticos e de referência das mensagens. Segundo Santaella,

Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem. (SANTAELLA, 2015, p. 6).

#### 4.2 As “fisionomias” da cor signo

O objeto, segundo Pinto, “é aquilo que é denotado por uma representação.” (1995, p. 37). O objeto pode ser perceptível ou imaginável, não é uma coisa, mas um referente. A tristeza de Hugo pode ser considerada um objeto, denotado pela representação da cor azul presente na cena. O signo tristeza é evocado a partir da associação com a cor e na presença de Hugo. O azul sugere, evoca, indica, então, assume a relação como *objeto imediato*. Contudo,

está inserido em determinado contexto, que é a narrativa do filme. Então, cor vista pelo espectador na imagem é o que pode ser considerado como *objeto dinâmico*.

A cor no cinema opera a partir de seu nível de *qualissigno*, enquanto uma qualidade ou propriedade formal como signo de objetos que, de acordo com suas articulações na narrativa, pode atuar numa gama incontável de combinações. O *qualissigno* é o “primeiro do primeiro” grau de indeterminação, proposta por Peirce, como classe de uma das três *tricotomias dos signos* que os signos tomam suas diferentes fisionomias ao longo de uma semiose qualquer.

Essa tricotomia se refere ao signos tais como surgem, sem se pensar em qualquer referência ou qualquer interpretação que possam produzir. O signo mais extenso é o *qualissigno*, mera qualidade. O *sinsigno* é apenas um existente, um exemplar de um *legissigno*, abstração (um tipo geral) que se manifesta pelo *sinsigno*. No seu aspecto diádico, o signo é pensado pelo modo de referência ao objeto e pode ser ícone (aquilo que exhibe o objeto), índice (o que aponta para o objeto), símbolo (o que evoca o objeto convencionalmente). Quanto ao seu aspecto triádico (isto é, propriamente lógico, no sentido que esta semiótica dá ao termo Lógica), o signo pode ser pensado como um rema, se o interpretante que ele produz em sua referência a um objeto é algo nebuloso, na medida em que é uma função proposicional (tal como “X ama Y”); ou como um *dicissigno* (ou signo dicente), de vez que parece produzir uma proposição que faz algum sentido (tal como “Maria ama João”); ou como um argumento, conjunto de *dicissignos* que parece (mas só parece) reduzir os limites da incerteza (tal como “Maria ama João porque sempre o perdoa”). Só é bom lembrar novamente que todas essas formas *sígnicas*, inclusive os argumentos, podem ser verbais, visuais, sonoras, olfativas, táteis, tangíveis ou intangíveis ou qualquer combinação dessas possibilidades, porque as palavras são apenas uma entre as muitas faces que os signos podem ter. (PINTO, 2009, p. 24-25, grifos do autor).

E, tomando este primeiro, que é o *qualissigno*, segundo a semiótica de Peirce, analisamos seus processos de significação, tomando as imbricações da cor signo, na narrativa do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, combinando-a às teorias do cinema, a fim de estabelecermos provável interpretação no nível da terceira. Entretanto, o ponto de partida das combinações possíveis sempre parte do terceiro para o primeiro, pois de acordo com a teoria de Peirce, o conjunto dessas lógicas “[...] variam do menos nebuloso (o argumento, terceiro do terceiro) ao quase infável (o *qualissigno*, primeiro do primeiro), passando por vários graus de indeterminação” aponta Pinto (2009). Isso quer dizer que já temos em nosso arcabouço do conhecimento, uma série de possibilidades de significações e operações *sígnicas* e, mesmo assim, ainda há graus de indeterminação. Contudo, a lógica nos leva ao fato de que existe entre os signos e as coisas uma relação arbitrária e intransparente, além de uma tensão constante marcada pelo *sinequismo*, o que faz parte da realidade não divisível, numa

*continuidade objetiva*, segundo Peirce, num *continuum* que jamais consegue absolutos, conforme discussão apresentada por Pinto (2009).

A cor não possui caráter de identidade por si só, coloca-se numa posição secundária, em relação a um objeto. Apesar da capacidade associativa naturalmente a vários objetos, seria como se existisse, anteriormente ao início da semiose. Uma espécie de simbiose com uma segunda, anterior até mesmo à produção sígnica. Poderíamos pensar como uma característica genética de um objeto. Ao se disjuntar, abrimos para possibilidades incontáveis. Mas, seguindo uma ideia de engendramento articulado e subordinado a um objeto, a cor pode passar a ser dependente do signo principal, uma referência sígnica que é associada e representa o objeto em si, como é o caso da cor laranja. O *qualissigno* pode determinar o objeto laranja fruta ou também, determinar o *qualissigno* de um outro objeto como, por exemplo, uma blusa laranja, ou da cor laranja. Nesse caso demonstra ser um elemento secundário da relação do objeto e seu *qualissigno*, mas de importância para a interpretação.

Peirce em CP 1.475 demonstra, a partir do vermelho que a cor monádica nada mais é do que uma possibilidade, a cor não se explica por não ser única e não presente em tudo. A diversidade define diferenças e entendemos que, assim, muitas associações podem ser articuladas com outros signos intencionalmente, permitindo a produção de sentidos, reforçados pelo teor da instância de qualissigno.

Mas, se a mônada implicada em uma díade genuína, como “vermelho” em “esta coisa é vermelha”, for comparada com própria díade, vemos que essa última é mais do que uma mera explicação do vermelho. É a verdade daquilo que Kant chamou de juízo sintético (isto é, genuinamente diádico). Ela envolve existência, enquanto que o “vermelho”, ou qualquer explicação dele é apenas uma possibilidade. Mesmo na frase “algo é vermelho”, que indetermina aquilo que é vermelho, e, conseqüentemente, não explica de fato o que é vermelho, a existência é tão positiva quanto em, “esta coisa é vermelha.” (PEIRCE, 1931, tradução nossa, grifos do autor e nosso).<sup>47</sup>

Tomando este raciocínio sobre o vermelho, vemos que não só esta cor, mas toda a escala cromática é diádica potencialmente. Isto quer dizer que é capaz de ser combinada para compor um sentido ou significado. E as combinações entre esse signo e objeto, pelos atributos desse signo, devem ser vistas como possibilidades diádicas intermináveis, porém determináveis, direcionadas à amplificação na significação, o que nos permite constatar a

<sup>47</sup> Peirce: CP 1.475 Cross-Ref:†† 475. But if we compare the monad implicated in a genuine dyad, as red is in “this thing is red,” with that dyad, we see that the latter is more than any mere explication of red. It is the truth of what Kant called a synthetic (that is, genuinely dyadic) judgment. It involves existence, while red or any mere explication of red is but a possibility. Even in “something is red,” which leaves wholly indeterminate what it is that is red, and consequently does not really explicate red, at all, existence is just as positive as in, “this is red.”

considerável fluidez e maleabilidade no uso dos matizes. O uso cromático na narrativa pode ser entendido como forma estruturante da história, não só no sentido de valorização estética, mas apto a se articular a fim de propiciar interpretações mais consistentes, desses índices de intencionalidades.

Poderíamos pensar numa denominação adequada ao funcionamento operacional da cor enquanto signo e apropriada à questão narrativa, o que chamaríamos de **absorviscência**. Tomando o que Kant chamou de “juízo sintético”, entendemos que a conexão cromática com uma situação da história, estado emocional, espacialidade ou temporalidade dentre muitas outras condições, pode ser engendrada para constituir uma nova relação diádica. Neste sentido, o termo **absorviscência** que criamos, parte desta capacidade que o elemento tem de absorver, pela sua qualidade e ação diretamente na essência do objeto, ao qual se conecta, enquanto *qualissigno*, potencializando o efeito interpretante. Uma relação de proximidade que qualifica o objeto e que pode ser variável, de acordo com o contexto da representação ou da sua relação causal com o signo principal - o objeto (primário). Permite que tal capacidade possa estar relacionada à qualidade da sua fluidez seja enquanto azuleza do céu ou da água do mar, ou vermelheza do sangue ou da rosa (flor), ou melhor, absorvida pelo elemento / objeto primário percebido, como o céu ou a água do mar e capaz de sobressaltar o efeito dramático, no caso de uma narrativa. O uso cromático transcende assim, sua imanência, se tomarmos a cor enquanto *qualissigno* isolado.

A interpretação depende do *interpretante* que exprime os possíveis resultados das relações com as quais os signos de interação para produzir sentidos e significados. Em 1840, em sua primeira versão na língua inglesa, Goethe publicou a *Doutrina das cores* na qual se orientava pela percepção das cores e defendia uma abordagem poética - “as cores são ações e paixões da luz”, que devem ser entendidas como fenômenos, atuando no campo do sensível, como experiências estéticas, *A lei da ênfase*, de Nathalie Kalmus, publicada em 1935, no artigo *Consciência da cor* propunha usos prescritivos para as cores nas produções da Technicolor, orientando tecnicamente os realizadores no emprego dos matizes, conforme objetivos determinados pelo roteiro da história. Embora tivessem suas convicções sobre a atuação das cores na produção de sentido para as pessoas, entendemos que a semiótica nos demonstra que as interpretações dependem das semioses. Assim, não devemos desmerecer tais diretrizes ou pensamentos, mas percebermos que os signos podem ter diferentes fisionomias, como possíveis resultados de suas relações experimentadas pelo intérprete.

São três níveis de interpretantes que devemos tomar emprestado de Peirce para compreendermos o processo de significação na análise do filme *A Invenção de Hugo Cabret*:

o *interpretante imediato*, o *interpretante dinâmico* e o *interpretante final*. O *interpretante imediato* parte do que fica latente, no nível das possibilidades, no qual o signo *icônico* depende de cadeias associativas para provocar algo, mas que depende do repertório do intérprete para capacitá-lo a inferir sobre as relações. Temos o *índice* quando as possibilidades interpretativas são fechadas, mesmo que haja uma pluralidade de direções, mas há uma relação dinâmica de dualidade entre signo e objeto. O signo que determina o interpretante é o símbolo, apesar de ter inesgotável potencial interpretativo. O *símbolo* é incompleto, principalmente porque se esgota em seu significado. Um exemplo seria pensar no que o símbolo representa hoje, em termos de significado, pode ser exaurido com o tempo.

O *interpretante dinâmico* está relacionado à posição menos abstrata, direcionada para uma interpretação particular, singular, do ponto de vista do próprio analista. Santaella divide em três camadas interpretativas:

A camada emocional, ou seja, as qualidades de sentimento e a emoção que o signo é capaz de produzir em nós; a camada energética, quando o signo nos impele a uma ação física ou puramente mental; e a camada lógica, esta a mais importante quando o signo visa reproduzir cognição. Se o intérprete não tiver internalizado a regra interpretativa para guiar uma determinada interpretação, pode-se ficar sob a dominância do nível energético ou mesmo do puramente emotivo. (SANTAELLA, 2015, P. 40).

O *interpretante final* é inatingível por um só intérprete, uma vez que *final* contempla um ideal, que se refere a um teor coletivo de interpretação, sendo assim, inacessível.

Sabemos que a cor, por si apenas, é *monádica*, no nível de *interpretante imediato*, mas pode produzir incontáveis combinações, *diadicamente*, com objetos ou signos, gerando *interpretantes dinâmicos* nas suas interpretações, contudo, indo em direção ao *interpretante final*, num *continuum*, que é inatingível. Partiremos neste estudo em questão, das relações “arbitrárias e intransparentes”, conforme Peirce demonstra, apontando as principais tensões nas semioses da narrativa e da capacidade da **absorviscência**, em suas manifestações diversas, na qual nos propusemos a realizar, dos interpretantes imediatos e dinâmicos.

### 4.3 Análise da cor narrativa no filme *A Invenção de Hugo Cabret* de Scorsese

#### 4.3.1 Uma introdução à análise das cores no filme

O filme analisado não é só uma ficção baseada em um fragmento ou partes da história do cinema, mas uma possibilidade de experimentar a cinematografia, no sentido de verificar e

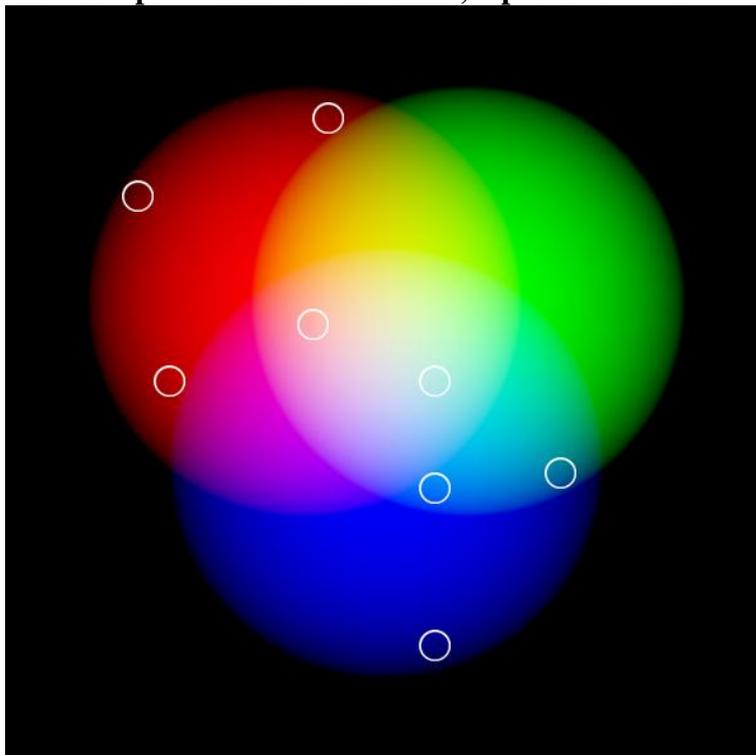
estudar a cor e suas relações de narratividade, através de aspectos semióticos. Este filme, especialmente, permitiu-nos compreender como aspectos da experiência da tecnologia do passado interfere não só uso das cores de maneiras mais sofisticadas, mas em outras formas com as quais passou a assumir - novas possibilidades de articulações, mais complexas que as do passado, capazes de ativar novas semioses, produzindo significações e sentidos. Podemos verificar pelas intencionalidades, que a questão cromática foi trabalhada pelo diretor Scorsese objetivando imbricá-la com elementos da narratividade em todo o percurso do filme.

Um fato curioso que merece lembrarmos é apresentado por Marcel Martin em seu livro *Linguagem cinematográfica*, no qual comenta sobre o diretor Martin Scorsese que lançou uma campanha pela imprensa em meados da década de 1980, chamando a atenção dos fabricantes e do poder público para o “desbotamento das películas com vinte anos ou mais de existência” (MARTIN, 2013, p.75). Isso identifica e denota a preocupação do diretor com a questão cromática há algum tempo.

Antes de iniciarmos a leitura da descrição analítico-semiótica é importante sublinharmos como foi feita a análise do filme. Como afirmam Jullier e Marie (2009), não existem receitas ou métodos rígidos. Por isso, optamos por descrever as sequências das ações do filme e paralelamente, observarmos as manifestações cromáticas associadas. Entendemos que sequência é o “conjunto de planos que apresentam uma unidade espacial, temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem , filmados com algumas regras comuns).” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42). Então, separamos em partes, para que tornasse possível, inclusive, identificar o processo de mudança no comportamento das cores tendo em vista as ocorrências de matizes predominantes na narrativa.

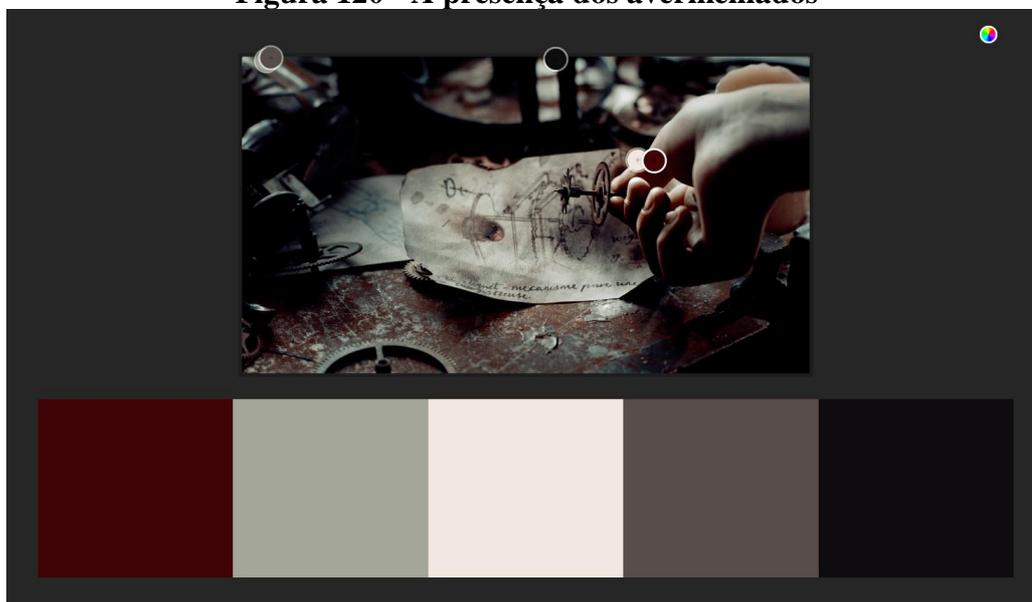
Para favorecer o entendimento do uso cromático no filme, denominamos de avermelhados e ou quentes, todos os tons baseados na intensidade da cor vermelha e de suas derivações, nos quais há maior proporção do vermelho - R (*red*) comparado aos graus do azul - B (*blue*) e do verde G (*green*) nas combinações. Do mesmo modo, consideramos cores, tons e matizes frias ou azuladas, aquelas tonalidades derivadas da cor azul (B - *blue*) e sua predominância em suas combinações. Observe as figuras abaixo, comparando algumas tonalidades presentes no filme a partir das cores aditivas (figura 119) e as que predominam nas cenas, identificadas nas imagens extraídas do filme (figuras 120 e 121):

**Figura 119 - Matizes predominantes no filme, a partir das cores aditivas - RGB**



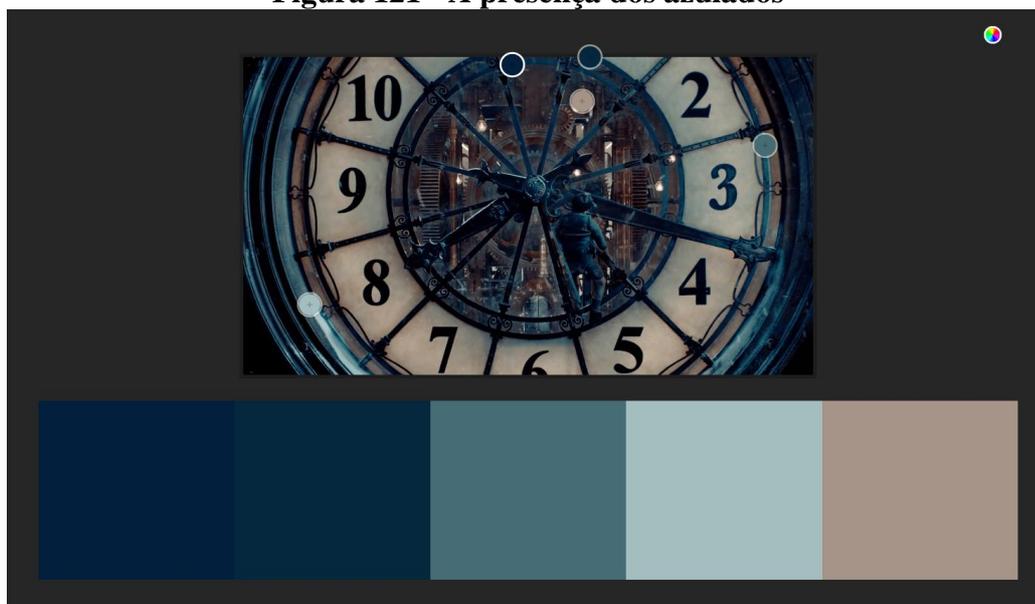
Fonte: (MATIZES..., 2016)

**Figura 120 - A presença dos avermelhados**



Fonte: (CLARKE..., 2015)

**Figura 121 - A presença dos azulados**



Fonte: (CLARKE..., 2015)

A análise foi feita com base em descrições das sequências de cenas, a fim de verificarmos as maneiras como ocorrem as articulações na produção de sentido e de significação no filme. Tratamos com destaque o uso cromático, para que permitisse compreensão de suas manifestações, enquanto parte integrante, descritiva ou narrativa e seus aspectos sígnicos nas possíveis codificações do enredamento. Por isso, percebemos como necessária, conexões com outros elementos presentes na narrativa como descrição de cenas, diálogos e falas. Assim, por sua forma singular de integração no filme, concebemos uma análise com orientada pela semiótica e associada às teorias dos cinema.

Devemos considerar esse formato de análise uma interpretação, mas como seria possível analisar sem qualquer grau de subjetividade? Para a teoria semiótica é uma maneira de perceber o quanto uma mensagem gerou interpretantes e quais foram, segundo Santaella (2015). Aumont e Marie (2004) acreditam que é uma atitude franca admitir que a análise tem a ver com a interpretação e consideram o “*motor*” *imaginativo e inventivo da análise*, desde que permita manter-se num quadro verificável.

No filme, percebemos que os avermelhados e os azulados se mostraram em caráter de oposição e dualidade, não só na demarcação de espacialidades, mas de temporalidades associadas a estados emocionais e psicológicos das personagens. Modos aparentemente comuns, já presenciados em muitas narrativas cinematográficas, desde os primeiras películas tingidas que procuravam diferenciar estados emocionais ou espacialidades; ou objetivando a oposição como no filme *O Mágico de Oz*; ou seguindo diretrizes técnicas para o uso da cor, com a *lei da ênfase* das produções Technicolor. Em *A Invenção de Hugo Cabret* distinguimos

formas com as quais as cores foram expressadas de maneira singular, na qual a oposição fica presente no mesmo espaço e tempo da cena, assim como mudanças na intensidade dos matizes predominantes, do início ao fim do filme. Scorsese trabalhou com os mesmos conceitos já consagrados em termos de narrativa clássica de filmes hollywoodianos, entretanto sutilmente, de um modo que pode passar despercebido aos olhares menos atentos, ao ficarem somente no domínio do interpretante emocional ou do energético.

#### 4.3.2 A estação de trem em Paris

Ao som de relógio, o filme começa com imagem de engrenagens douradas que se fundem à vista do Arco do Triunfo (ver figura 122), na mesma perspectiva, ou melhor, no mesmo registro de angulação e composição de elementos da imagem noturna de Paris. Os movimentos da máquina sugerem movimentos de luzes pelas vias da cidade. Ao fundo, o céu da noite começa a clarear, indicando o nascer do sol em tons avermelhados. Em *travelling*<sup>48</sup>, câmera deriva para a direita descendo, até enquadrar a torre Eiffel. Paris está nevando e a notamos o movimento de aproximação da cidade. A imagem se torna clara e azulada progressivamente, na medida que há aproximação da estação de trem. A música no estilo francês reforça o efeito atmosférico, mergulhando o espectador em Paris. Apesar da neve que cai, podemos ver uma área à direita no céu, que se apresenta mais clara e azulada.

Câmera avança em *travelling*, aproximando da estação, agora vista por trás, por onde entram e saem os trens. Ao fundo, a torre Eiffel. Ainda com o mesmo movimento, avança na estação, na área de embarque e desembarque. Percebe-se logo o tom azulado do ambiente externo também está presente internamente, combinado com os rosados da construção os avermelhados das roupas dos transeuntes e nos ocre das molduras das janelas dos vagões, dentre outras variações de marrons claros e beges, presentes nas malas. O figurino, de maneira geral, cria certa ideia de oposição, pela presença marcante tanto dos azulados quanto pelos avermelhados, cores consideradas frias e quentes, respectivamente, representados por suas variações, já demonstrando indícios da **espacialidade cromática**, com a demarcação de territórios através dos matizes azulados e avermelhados. Vemos outras tonalidades neutras como o preto nas sombras das roupas mais escuras, além do branco nas áreas mais claras e iluminadas do espaço. As pessoas que se cruzam no interior da estação de trem, para um lado e para o outro com trajes pretos ou cinzas. Poucos vestem roupas azuis, que são os inspetores

---

<sup>48</sup> Movimento de câmera no qual há deslocamento para cima, para baixo ou para os lados.

ou funcionários da estação, posicionados esparsadamente no ambiente, contribuindo para o equilíbrio das poucas cores utilizadas.

O *travelling* continua adentrando pela estação até fazer movimento de subida e avançar em direção a um relógio no alto que marca 7 horas. Aproxima-se do número quatro, e notamos que, por trás dele, o garoto Hugo Cabret observa tudo, atentamente. O azul de seus olhos, assim como todos os tons azulados presentes no ambiente se destacam, dividindo a presença com os avermelhados. Muda a música, para um ritmo mais alegre.

**Figura 122 - A estação de trem, onde começa a história**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.3 Entrando na estação de trem pelas cores. A “geografia criadora” de Kuleshov.

A presença de cores é de pouca amplitude. Contudo já percebemos que suas variações em tonalidades é que não o são. Notamos que o espaço é avermelhado, principalmente. Nas áreas mais iluminadas, os inspetores se destacam com seus uniformes azuis. Enquanto Hugo

observa, por trás do relógio, percebemos a forte presença de um tom cinza azulado ao fundo e do azul em alguns detalhes. Nesse momento, fica ainda mais visível a predominância dos dois matizes básicos - o azul e o vermelho, como pode ser verificado na figura 123.

**Figura 123 - Azulados e avermelhados**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Vemos que as tonalidades passam a funcionar de forma convencional, de acordo com Metz (2012), uma vez que lhe são atribuídas associações às espacialidades, ou mesmo às temporalidades, como veremos adiante. Aumont (2014), como discutimos no capítulo anterior, definiria esta forma de expressão como *espectatorial ou pragmática*, que segue certa lógica de padronização, conforme algumas prescrições, como por exemplo a *lei da ênfase*. Contudo, identificamos também aspectos da *definição formal*, já que a expressividade cromática possui qualidades metafóricas, observando as sequências e seguindo a lógica do autor.

No filme, as cores entram no sistema para a construção da narrativa, combinando com as situações e a vida das personagens que se reforçam pelas expressões nas cenas e demarcando os territórios. Podemos verificar, de acordo com Aumont (2014), que o elementos combinatórios permitem ao espectador *reconhecer* características associativas aos traços icônicos nas imagens, nas quais os matizes predominantes operam e assim *rememorar* os processos relacionais específicos na história analisada. Percebemos assim a função da **espacialidade cromática** em operação no sistema.

Na espacialidade da estação temos dois mundos: o interno e o externo. O interno dos corredores e próximos de Hugo (azulado) e o externo onde circulam as pessoas, entrando e saindo do trem (avermelhado). É a partir daí que podemos buscar o conceito de “geografia

criadora” de Kuleshov, abordado por Martin (2013), para compreendermos o que denominamos de espaço cromático. No filme, a presença dos matizes tem aplicações às vezes imperceptíveis para os espectadores menos atentos, mas que permitem a identificação das unidades diegéticas, através da codificação cromática indicial, presente na narrativa sequencialmente e pelas relações de contiguidade.

Neste início do filme, na fase de apresentação, são mostradas as personagens secundárias que estão ali presentes, no dia a dia da estação, como o inspetor da estação, que tem atenção especial de Hugo, pela duração das cenas e dos detalhes mostrados de sua perna que precisa de uma prótese mecânica para se movimentar, mas que pode se travar; a dona do bistrô onde chegam os pães e *croissants*, a vendedora de flores, sempre simpática espalhando o seu “bom dia” ao empurrar seu carrinho de flores vermelhas, brancas e roxo azuladas. O seu figurino é composto por uma blusa listrada de branco e preto e seu avental caqui. Vemos também a banca de jornais e a entrega de novos exemplares de livros na livraria marcada por fortes tons quentes. Notamos que o figurino dos personagens predominam os tons bege, marrom e poucos detalhes em outra cor, como pode ser visto o azul na senhora do bistrô, ou também no cachecol do leitor de jornais.

Observamos que toda a movimentação interna tem seu ritmo próprio, como se tudo fosse repetido todos os dias pela manhã. Neste amplo espaço da estação de trem, onde pessoas comuns circulam e trabalham, identificamos mais uma vez a dualidade de cores, como podemos notar num plano mais aberto do ambiente todo. Em 2min14s, o azulado marca a parte superior do espaço enquanto o avermelhado predomina por onde circulam as pessoas no saguão, onde há movimento. Neste ponto do filme percebemos o início de um processo de indução na produção de sentido para as cores, mas ainda não ficam claras as intencionalidades. Nesta fase inicial de contextualização da história, percebemos que as cores já se apresentam com certas associações e, mesmo que ainda não fiquem claras, orientam para as possibilidades, no sentido de se produzir significações a partir das combinações com outros elementos narrativos presentes. Podemos afirmar que a *apresentação* no filme funciona como a fase inicial de **absorviscência**, através das indicialidades do qualissigno relacionadas aos espaços e às personagens.

#### 4.3.4 Hugo e Méliès - oposições cromáticas entre o azulado e o avermelhado

Vemos Hugo próximo às engrenagens do relógio. As tonalidades quentes estão incorporadas ao metal, do sépia ao dourado. Contudo notamos o azul no ambiente. Hugo

tampa o quatro do relógio, levanta-se e vai em direção o lado onde notamos o azulado, aproximando-se da câmera. Em *travelling*, ela o acompanha se adiantando a Hugo, que corre. Desloca-se para cima e mostra, em *plongée*<sup>49</sup>, Hugo escorregando pela escada vertical, até chegar em andar abaixo, no qual continua o movimento de câmera, agora atrás dele. A presença do azul se torna mais acentuada, que contrasta com os detalhes avermelhados das paredes, do fogo do aquecimento e das máquinas. Hugo abre uma porta e escorrega até um depósito de carvão. O azul continua predominando na cena. O garoto ainda correndo, sobe uma escada em caracol, entra em um corredor até chegar por trás de outro relógio, por onde olha o saguão da estação através do recorte do número quatro. De lá, Hugo observa do alto o senhor que trabalha no balcão de uma loja de brinquedos e variedades. O homem, que representa Georges Méliès, parece pensativo.

Na cena temos o contraste entre o azulado e o avermelhado. Notamos que o chão é azul. O homem dá corda em um ratinho de brinquedo cinza azulado, que anda sobre a bancada. Em seguida, uma garota vestida de marrom chega à loja por trás do Méliès. Eles conversam e ela sai logo. O Méliès olha fixamente para o ratinho durante alguns segundos e depois para o lado, quando vemos o reflexo do relógio em seus olhos. Hugo sempre observando, até que resolve sair dali, através de uma grade de ventilação que dá saída próxima à loja que observava. Ele caminha, sorrateiramente, em direção à loja. Percebemos a presença constante do azul nos detalhes e do avermelhado ou amarronzado predominando no cenário. *Travelling* acompanha a aproximação de Hugo no balcão, quando estica sua mão para pegar o ratinho a corda. Tenta chegar mais perto e a mão do homem o segura. “Te peguei, não é a primeira vez, tentando... ladrãozinho”. Méliès chama-lhe atenção. O ratinho cai no chão e quebra-se. Notamos que, no plano seguinte, temos os dois perfis das personagens em primeiro plano. Na lateral de Hugo predomina o matiz azul enquanto que, na de Méliès o avermelhado. Ele manda o garoto esvaziar seus bolsos. Hugo mostra-lhe o caderno que imediatamente é tomado por Méliès.

---

<sup>49</sup> *Plongée* deriva da língua francesa, que significa mergulho. É usado para indicar a posição alta da câmera, que se direciona para baixo.

Figura 124 - A espacialidade cromática e vida de Hugo na estação



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

O azul marca bem os planos em que Hugo aparece sozinho, enquanto que para Méliès, vemos que são as cores quentes. Méliès abre o caderno e observa-o atentamente. Percebemos que o vermelho presente em seu fundo deixa de aparecer quando vê as figuras desenhadas no caderno. Daí, um tom acinzentado, puxando para o azulado passa, de forma crescente, a ser visível. As mudanças tonais tomam uma função indicial, no qual os efeitos das reações das personagens geram estados psicológicos diferentes do que se apresentavam pouco tempo antes. Ao final da sequência, quando procura saber com Hugo onde conseguiu o caderno, o fundo passa a apresentar elementos dourados, amarelados e amarronzados das madeiras. Méliès pergunta quem fez os desenhos e manda o garoto ir embora. Nos planos em que Hugo aparece, notamos que o azul é constante. Méliès grita pedindo fale como conseguiu o caderno.

O Inspetor trajando seu uniforme azul escuta e solta o seu cão. Percebemos que, neste momento, balões azuis e marrons compõe o fundo cenário, funcionando como equilíbrio de cores na cena. Na fuga, Hugo toma a cor do ambiente avermelhado ou sépia. O azul só retorna quando Hugo entra nos corredores internos da estação. Nesse espaço interno, a presença azulada está quase sempre ao fundo da cena ou em contra-luz, contrastando com as tonalidades quentes, principalmente nas regulagens das máquinas, quando dá corda nos relógios.

O espaço definido de representação da estação de trem, no saguão, nas lojas, restaurante, os tons quentes sempre são predominantes, e notamos que alguns pontos azuis variam, em poucas variações de tonalidades, desde do azul esverdeado como o uniforme do inspetor até os mais escuros, quase pretos, destacando-se diante da predominância dos avermelhados.

As roupas marrons com listras azuis e vermelhas de Hugo, às vezes, quase nos fazem confundir com o cenário, devido a constante presença dos dois matizes. Quando Hugo está próximo aos elementos do espaço interno, o azulado é visto na fumaça ou nas áreas mais claras das máquinas douradas dos relógios. seu figurino pode ser comparado a um ser mimético no seu ambiente, apresentando-se como parte integrante do lugar, em perfeito equilíbrio de cores presentes na visualidade da narrativa.

Em 12min16s, a vista de Paris por entre os vidros do relógio, mostram o quanto os avermelhados do marrom ou do dourado, estão externos à vida de Hugo. Ainda não há causa clara para tal identificação. Nesta sequência, percebemos os azuis visíveis nas áreas da imagem nas quais há intensidade média de brilhos, como no rosto e ao fundo de Hugo. É como se o azul existisse fortemente naquele ambiente frio, onde predominam as máquinas ou onde a neve repousa e pára, ou seja, sobre os telhados dos prédios da cidade de Paris. Fica

clara a existência de certa conexão associada à frieza do azul, ou melhor, da **absorviscência** da frieza pelo azul.

**Figura 125 - A oposição entre o azul e o vermelho na vida de Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.5 *Súplica de Hugo a Méliès - “devolva meu caderno”*

Entra o título do filme - Hugo. Em seguida Méliès puxa a porta para fechar a sua loja. Nessa cena, em 13min, percebemos que o azul predomina em todo o plano, desde as áreas mais claras até as mais escuras, inclusive nas letras da placa, que mostra o horário do funcionamento da loja. A cena é marcada pela resposta negativa de Méliès a Hugo, que queria o seu caderno de volta, mas Méliès diz que o queimará. A cor ainda predomina na cena, intensificando a apreensão de Hugo, que olha para Méliès atento e pálido. O senhor pergunta o nome do garoto e pede que se mantenha longe ou ficará trancado na sala do inspetor, numa cela pequena e nunca mais sairá. A única coisa que lhe interessa é o caderno, e pede mais uma vez, como se toda aquela ameaça feita por Méliès não tivesse a menor importância, comparada ao caderno. “Vou para casa queimar o seu caderno”, Méliès completa. Termina de fechar as portas, pega sua valise e vai embora. Hugo o segue.

Na cena seguinte, a estação está quase toda vazia e vemos, pela primeira vez, um ambiente fortemente azulado. Hugo diz que ele não pode queimar o caderno e antes de sair pela porta da estação, o senhor pergunta - quem o “impedirá?”. O garoto pára na frente das portas. Méliès continua com suas passadas lentas porém firmes. O que vemos é Hugo de costas, centralizado no quadro, parado em frente a uma das portas enormes que, pelo vidro, mostra-nos que já é noite (14min13s) e está nevando. O azul fica ainda mais intenso. Hugo resolve sair da estação para seguir Méliès e notamos o matiz cada vez mais acentuado. Entendemos que a cor nesta fase da história pode ser entendida pelo seu aspecto da segundez pelo seu qualissigno, associado à frieza da neve branco azulada, assim como operadora da intensificação da cor azul associada indicialmente ao estado psicológico de Hugo, mesmo ainda não explicado, mas capaz de remeter à ideia de um estado psicológico com características da frieza da neve. Nessas cenas, somente a cor da pele contrasta fracamente com o azul, predominante no espaço externo à estação, representando o frio do inverno.

**Figura 126 - A frieza do mundo externo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

A intensidade da cor aumenta a cada tomada, até chegarem à entrada da casa de Méliès, onde o temos o avermelhado, que fica visível no prédio onde mora. O “quente” que se vê, internamente, através das janelas da casa dele, contrasta com o “frieza” do azul do lado de fora, onde Hugo se encontra. Percebemos que os avermelhados, sempre estão afastados do garoto e são inacessíveis, apesar de entendermos que ele os enxerga. Tais cores marcam sua presença no outro, mas não nele próprio. A garota que viu na loja de Méliès aparece na janela, após Hugo jogar uma pedrinha no vidro. Ele a pede para descer, através de gestos.

**Figura 127 - A transição para o azul do mundo de Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

A iluminação de fundo para os planos as duas crianças é diferente sendo, a avermelhada / quente para a garota e fria / azul para Hugo. Ela sai de casa para se encontrar com Hugo na porta. Mesmo os dois estando em um mesmo ambiente frio, devido à neve, as cores são antagônicas para os dois. Na medida que ele fala do caderno que o tio dela pegou, a garota fica curiosa e se aproxima de Hugo, tornando a imagem dela mais azulada. Ao aproximar-se ela passa a entrar no mundo dele, no qual o azul faz parte integrante da vida do garoto. Daí, vemos que o matiz funciona como índice de um início da relação de cumplicidade entre Isabelle e Hugo. Eles fazem um acordo - ela deve vigiar seu tio Georges para que não queime o caderno. Na cena final da sequência, ele sai correndo e o vemos que o azul toma conta de todo o cenário.

#### 4.3.6 As cores da analepse - lembranças do pai

Hugo acende um fósforo em seu quarto em 17min21s. Em seguida, tira uma manta que cobria o autômato. Fica a observá-lo e, no momento em que aprofunda seu olhar para o autômato, a iluminação do ambiente é alterada para maior intensidade de azul, no mesmo instante em que é somado um efeito sonoro de grifas de projetor de filmes, ativando memórias de um passado indefinido, numa espécie de mudança temporal, no qual o faz lembrar do seu pai contando como encontrou o autômato. Neste instante, a iconicidade do som do projetor, associada à luz icônica da projeção de cinema, acionam uma indicialidade de mudança de tempo e espaço, no qual o garoto é transportado pela sua mente ao passado diegético, na forma de uma lembrança ou *flashback*. A luz que incide sobre o autômato é amarelada e

aumenta a intensidade dos matizes quentes, na medida que se funde para a imagem do passado, como forma de analepse. Percebemos a mudança das cores como marcadores espaço temporais e, com função narrativa dramática, principalmente partindo da cor azul, no momento da transição, uma forma intensificadora da tristeza de Hugo que é desencadeador de um possível “flashback”, a partir de um possível ápice de sofrimento causado pela saudade de seu pai já falecido.

Notamos a articulação da cor codificada, associada ao projetor de cinema, no sentido de operar metaforicamente, orientada a referenciar à sua memória e imaginação. Entendemos que tais relações com as referências icônicas provocam uma semiose na qual o espectador do filme é orientado a entender, através da montagem, que as imagens subsequentes não estão no presente diegético. O azul que observamos em algumas tomadas na analepse, referentes ao passado diegético de Hugo, tanto no seu figurino quanto nas cores presentes dos objetos de cena e no cenário, não possuem caráter indicial dramático de aspectos psicológicos da personagem, mas atuam como elementos sem valor narrativo, mas com função de cor descritiva. O matiz azul ainda passa a ser objeto de transição, numa inversão para as imagens vistas como lembranças do seu passado ou retorno para o presente da diegese.

Nesta sequência a **absorviscência** dos tons quentes associados às boas lembranças do garoto reforçam o efeito e a função das tonalidades avermelhadas e sua relação com o equilíbrio, em contraste com a fria realidade do momento presente da diegese.

**Figura 128 - Analepse cromática para as lembranças “avermelhadas” do pai**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Nas imagens que representam suas lembranças, percebemos a proeminência dos tons mais quentes, do bege, passando pelos marrons e pelos avermelhados, incluindo os tons da pele que se apresentam mais vivos, se comparados ao presente da narrativa. O azul fica pontuado nos olhos de Hugo, na cúpula de uma luminária, em mais três objetos das cenas da sequência e algumas áreas de sombra. Há presença do vermelho em uma cortina e na roupa de Hugo. Indicialmente, os avermelhados denotam momentos felizes, de equilíbrio, conforme sua memória de estar junto do pai, além do índice de temporalidade, por representar o passado.

O retorno à presentidade diegética ocorre em uma só tomada, através da predominância da cor azul, no mesmo plano próximo de Hugo, no qual foi desencadeada a analepse. A cor volta, por conseguinte, a ser índice de tristeza. O contraste e a oposição entre as boas lembranças do seu pai em tons avermelhados a tristeza azulada da realidade, da vida sem ele, deixam clara a mudança de estado da personagem, apesar de não termos ainda no filme, uma explicação para a ausência do pai.

Ao retornamos às imagens referentes à sua imaginação, vemos seu pai observando o movimento de um sistema solar mecânico e uma presença forte dos tons amarelados e quentes próximos dele. Os azuis o circundam, mais ao fundo, distantes. Ao ouvir um som estranho, seu pai caminha até uma grande porta que, ao abrí-la, o fogo avança sobre ele. É em direção ao azuis que caminha, antes de ser atingido pelo fogo, apesar da imagem da porta que abre se predominantemente avermelhada. Na cena seguinte, ainda na analepse, pelos tons de cores da imagem, vemos Hugo limpando o autômato, inclusive com a mesma roupa que o veste no presente diegético. Ouve-se o abrir de uma porta e o garoto feliz, vira-se dizendo “eu consertei a engrenagem”. Ao se virar, vê que não é seu pai quem chegou, mas o seu tio Claude, contando sobre o incêndio no museu que provocou-lhe a morte. E pede para que o menino o acompanhe, rápido. No caminho para a estação, o azul toma conta da vida de Hugo Cabret que leva consigo apenas o autômato, coberto por um pano branco. Ainda verificamos a forte presença dos avermelhados nas engrenagens das máquinas dos relógios da estação, que funcionam incessantemente. dos tons quentes sobre o azul que aparece bem sutil, somente em alguns detalhes. Quando chega à sua nova moradia, num apartamento dentro da estação, Hugo retorna ao presente diegético, após a redução do som do projetor e da luz de projeção. Ele se vê na mesma situação em que se encontrava antes da analepse, olhando para o autômato, iluminado pela luz dourada da vela. Em seguida, volta para as imagens da estação em mais um dia, a cuidar dos relógios.

Figura 129 - Lembranças que azularam a vida de Hugo



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Observando a câmera, há movimento quase constante seguindo o garoto. O azul já se mostra bastante presente nesta fase diegética e atual na vida de Hugo. Entendemos que a cor funciona como operador indicial e articulador de significação, índice de uma transição, de mudança em sua vida, das tonalidades quentes, derivadas do vermelho, assim como o dourado e amarelado passando para o azul, na neve, no frio, da tristeza. A aparição de tonalidades cromáticas quentes nos elementos, como nas engrenagens dos relógios ou na própria cena, pode ser entendidas como uma referência - um código cromático que remete e reforça a identificação com o seu pai, tendo em vista as conexões afetivas apresentadas. Afinal, o pai de Hugo demonstrava ter paixão pelas máquinas que funcionavam e era especialista em consertá-las. Vemos que ambas as cores da oposição reforçam a ideia da ausência do pai, o azul pela perda, pela frieza e os tons mais quentes pela lembrança de alguém que não está mais presente. O autômato agora é o maior vínculo de Hugo com seu pai, adquirindo um forte valor simbólico mesmo indiretamente àquilo que com ele se relaciona, como o caderno, por exemplo.

#### 4.3.7 Roubo e fuga - entre os azulados e os avermelhados

Em 24min06s ficam claras as polaridades na percepção de Hugo quando, olhando entre as grades da ventilação, temos a presença marcante das duas cores básicas do filme, o azul na metade do plano no qual Hugo se encontra e o avermelhado, que representa o lado de fora, onde as pessoas comuns vivem, de maneira mais alegre, mais quente, como o *croissant* que tanto olha, antes de furtá-lo. Nesse ponto, ficam bem definidas as **espacialidades cromáticas** na narrativa.

Enquanto comia o *croissant* com certa tranquilidade, o inspetor vestido com seu uniforme azul, marca sua presença destacando-se no meio das cores quentes do ambiente. A bela fotografia registra a leveza de um início de mais um dia feliz para a maioria das pessoas, como é o caso da vendedora de flores, que se apresenta por oposição cromática ao plano do inspetor. Ao se aproximar dela, vemos que o azul está em seu fundo, no instante em que sua perna trava. É claramente visível quando, em 25min43s, temos os dois no mesmo plano, separados em duas colunas ou campos separadas pelas tonalidades, de um lado os avermelhados - o quente e, do outro, os azulados - o frio. O equilíbrio representado pelas matizes quentes e o desequilíbrio, pelos matizes frios.

Figura 130 - Entre os azulados e os avermelhados



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.8 A luz e as cores quentes na livraria - sinais de mudança

O azul está tão presente quando Méliès entrega um lenço contendo cinzas, como se fosse do caderno queimado, quanto esteve quando tomou o caderno de Hugo. Em ambas as partes, o plano do garoto é marcado por acentuada presença da cor azul ao fundo, em 26min45s. No momento em que sai correndo, chorando pelo corredor da estação, provoca uma trombada com a garota Isabelle. Nesse instante, o azul desaparece, como uma súbita mudança, um choque que altera o estado de humor de Hugo ao se chocar, por acaso, com a Isabelle. Temos aí um índice de equilíbrio no qual os dois tons predominantes no filme de forma igualitária dentro da livraria. Contudo, ainda assim, nas tomadas em que garoto é enquadrado, o azul fica mais presente.

O figurino reforça a visibilidade dos matizes, lembrando que o casaco com o qual Hugo se veste, sobre a blusa listrada, é próximo do preto, porém a iluminação o deixa azulado. Percebemos o quanto a produção e o *designer*<sup>50</sup> tiveram cuidado com as cores dos objetos presentes nos fundos foram posicionados a fim de reforçar a ideia da polaridade de estados emocionais, guiados pelo índice cromático (30min02s).

---

<sup>50</sup> Profissional responsável pelo desenvolvimento de projeto artístico relacionado aos aspectos visuais do filme, assim como outros que trabalham com a percepção do espectador.

**Figura 131 - As cores quentes já dão indícios de mudança**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### *4.3.9 Os azuis dão lugar aos avermelhados - uma chance para Hugo reaver o seu caderno*

A sequência começa com Hugo em frente à loja de Méliès que o manda ir embora. Como o garoto se mantém parado à sua frente, Méliès o manda consertar o ratinho e fica a observar. Notamos a predominância maior dos tons avermelhados nas cenas, diferentemente das anteriores. A azul se reserva ao fundo inicialmente. O garoto conserta o ratinho a corda e pede seu caderno de volta. Percebendo o talento do menino, Méliès propõe um acordo, no qual Hugo deveria ir todos os dias à loja mas teria de provar que não é só um ladrão e poderia merecer o caderno novamente. A proposta seria começar no dia seguinte, mas Hugo diz que vai começar imediatamente. Fica perceptível a saída do espaço azul, fora do balcão para dentro, onde os tons quentes são marcantes através dos objetos de cena e iluminação. Neste momento entendemos que houve uma transição na qual o efeito cromático é acionado pela atitude do garoto que prontamente pega uma vassoura.

**Figura 132 - Os avermelhados se tornam mais presentes**

Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.10 Contrastes entre as vidas - índice de mudança para Hugo Cabret

As tonalidades quentes marcam o início desta nova sequência. Ao som de uma música alegre, vemos os músicos na estação tocando para as pessoas que dançam e expressam

alegria. Paralelamente, vemos Hugo consertando peças sob uma forte luz dourada que o ilumina de cima enquanto Méliès faz alguns truques de mágica com cartas de baralho. Com a música ainda tocando ao fundo, Hugo aprende truques de baralho com o mágico. Em seguida Hugo está no seu quarto treinando mágicas em frente ao autômato. As cores nesse momento tornam-se menos quentes e os azulados voltam a acompanhar o garoto, mas de maneira bem sutil e menos presente. Numa montagem intercalada, imagens de Hugo consertando o autômato aparecem em contraposição ao trabalho dele na loja de Méliès observando Isabelle dançando. A dança é marcada pela presença extremamente visível de matizes quentes e amareladas. Notamos que os azulados estão mais externos ao corpo do garoto, que tem uma iluminação mais quente de contra-luz, quando espera resposta do homem mecânico após dar-lhe corda. Contudo, o autômato não responde, deixando-o o desapontado.

**Figura 133 - Descobrimo formas de consertar a vida e deixar o azul**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.11 Um novo ladrãozinho

Atrás do balcão da loja, Hugo iluminado pela luz dourada observa um garoto passando, assim como ele era antes de ser acolhido por Méliès, ou melhor, esperando por uma oportunidade para roubar. O inspetor junto do seu cão buscam pistas, seguindo o garoto, até que o pega quando tentava procurar algo para comer após alguém ter deixado um pacote num banco da estação.

Hugo fica a observar por trás do relógio, enquanto o menino fica detido na prisão até a polícia chegar para levá-lo ao reformatório. Na entrada do menino no carro de polícia,

observamos que o azul fica extremamente presente na cena, como índice de tristeza absoluta naquilo que Hugo presenciou. Daí, Hugo retorna pelos corredores de ventilação da estação até observar Isabelle com as amigas, iluminadas pela mesma luz dourada já apresentada. Temos nesta sequência claros índices de polaridades, sendo a alegria, a felicidade e o equilíbrio demonstrados nas cenas em que Isabelle aparece. Por outro lado o azul da tristeza, da solidão, da prisão.

**Figura 134 - O estado emocional marcado pelo azul**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.12 A caminho de mais mudanças através dos matizes quentes

A forte presença das tonalidades quentes na livraria, próximas ao Hugo, indicam abertura de possibilidades de mudanças na vida da personagem. Ao conversarem, Hugo e

Isabelle, falam de assuntos relacionados ao cinema e o seu surgimento. Hugo diz que adora cinema e recorda-se que o seu pai sempre o levava na data de seu aniversário, por outro lado, Isabelle fala que nunca foi, pois o Tio George não deixa. Descem uma escada em caracol, conversando até que Isabelle pergunta sobre o pai de Hugo, se ele havia morrido. Ele não querendo falar sobre o assunto, caminha ao lado de Isabelle, por entre os livros com capas avermelhadas e outras azuladas até darem as mãos. Observamos que nesta curta caminhada que fazem antes de pararem, o tom azulado da iluminação de contra-luz está menos presente.

Desviando-se das pilhas de livros expostos no chão, se direcionam para a saída. As tonalidades mais quentes passam a predominar na cena e, somente o contra luz em azul é visível para os dois. Uma forma de conexão entre eles, uma vez que a garota demonstra cada vez mais interesse em entrar no mundo de Hugo.

A expressão facial de Hugo se apresenta menos tensa, como uma possibilidade, uma esperança, com seu convite feito a Isabelle “quer viver uma aventura” em 39min35s, que se confirma com um sorriso dela e passos em direção a Hugo.

**Figura 135 - O estado emocional se equilibrando entre azul e vermelho**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.13 O azul no cinema - do encantamento pela projeção à fria realidade de Hugo

Na porta do Lé Cinéma, vemos cartazes de filmes do início da década de 1930, que estavam em exibição no Festival de Cinema mudo - *Le Gaucho* (Douglas Fairbanks, 1927), *Monte La-Dessus* (Harold Lloyd, 1923) e um terceiro do diretor Max Linder, sem identificação do filme, além de *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929), dentre outros, que demonstram os cuidados da produção em retratar aquela época específica do cinema. Os dois garotos se entreolham e, apesar de notarmos leve tom azulado no contra-luz da boina preta de Isabelle, Hugo agora está iluminado normalmente, e as cores presentes na cena demonstram homeogeneidade e pouca presença do azul nesta cena, especificamente. Ao abrir a porta dos fundos do cinema, o garoto justifica que entrar assim é que faz da experiência uma “aventura”.

No interior do cinema, a luz do projetor está totalmente voltada para o olhar do espectador do filme. O azulado irrompe a visão e observamos a presença dos poucos que assistem ao filme. Na sala de exibição, o azul é a luz enquanto o vermelho a matéria, como podemos conferir nas capas das poltronas e no figurino de um dos figurantes. O azul esverdeado da luz do projetor assume forte aspecto indicial de encantamento na contra-luz, associado às expressões das crianças e combinado com as imagens do filme projetado - *Monte*

*La-Dessus*. Olhares de expectativa e tensão são seguidos por uma forte expressão de surpresa, quando a personagem do filme assistido vive momentos perigosos ao escalar um prédio.

A fascinação e a descoberta de ambos, Hugo e Isabelle são reforçadas pela crescente intensidade do vermelho ao fundo, que se altera visivelmente, como propiciador de sentido de mudança na percepção das personagens, ao entrar no mundo da “magia do cinema”. A quebra desse estado de entrega e fruição se dá no instante em que um fiscal da sala de exibição pega em seus ombros e chama-lhes a atenção “como entraram aqui, seus ratos? Venham!”, expulsando-os. Neste momento, volta a intensa luz azulada do projetor, indicando uma abrupta mudança ou uma volta para a realidade fria.

**Figura 136 - Uma aventura no cinema e a volta à realidade**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Na saída do cinema, as cores ainda permanecem avermelhadas e quentes, inclusive vista nos detalhes como o carro vermelho parado na rua ou mesmo o toldo da “Maison Leonidas” num marrom claro e avermelhado, assim como nos prédios, também marrons. As crianças correm pelas ruas. A cidade em plano geral, mesmo nevada, é agora apresentada, ao pôr-do-sol, com o céu mais aberto e em matizes mais quentes se comparada às cenas anteriores e predominantemente azuladas. Identificamos, indicialmente alteração no estado psicológico das personagens, principalmente o de Hugo. O azul que acompanhava constantemente o garoto agora não está mais presente. A contra-luz agora é branca. Podemos

entender o branco que se conecta à personagem, a partir desse momento, como índice de neutralidade, num espaço e tempo no qual presenciamos a dualidade de cores, em que predominam os avermelhados e os azulados, apontando assim, para alguma mudança. Se certo caráter de oposição, relacionado principalmente aos aspectos emocionais apresentados pela personalidade de Hugo Cabret, durante boa parte da narrativa esteve presente, a partir desse ponto podemos notar o índice de transição psicológica no estado emocional do menino. Percebemos, que as camadas “emocional” e “enérgica” de Santaella são provavelmente acionadas, possibilitando ao espectador maior envolvimento com a história, sem contudo, identificação do mecanismo utilizado como recurso narrativo intencional.

#### *4.3.14 Descobertas pelas ruas “quentes” de Paris*

No caminho para a casa de Isabelle, os tons quentes predominam, dando continuidade ao reforço do caráter indicial de mudança do estado de Hugo. Ao contar sobre o primeiro filme que o seu pai viu, do “homem indo direto para o olho da Lua”, Hugo relembra com orgulho o que o pai lhe contou sobre o filme. Como uma espécie de desabafo, fala emocionado que o cinema era um lugar especial para eles.

**Figura 137 - A vida se tornou mais leve (avermelhada) para Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Nesta sequência, os matizes quentes se apoderam das cenas, tornando o pôr-do-sol em Paris um momento de descoberta dos dois. Pássaros voando, céu dourado, parecia tudo perfeito até que Isabelle ouve atentamente suas confissões afetivas sobre a saudade dos pais (42min08s). Em seguida, passa a olhar emocionada para Hugo, quando vemos, novamente, uma percebemos que há uma pequena área azulada - na neve do guarda-corpo da ponte. Hugo demonstra tristeza em se lembrar que não tem mais o seu pai vivo. Isabelle pergunta: “- Hugo, onde você mora?”, ele aponta para a estação de trens ao longe e diz “- lá” , em 42min43s. Podemos identificar claramente a definição do conceito de **espacialidade cromática** nesta fase da narrativa. As indicialidades da presença do matiz avermelhado nas imagens é reforçada pelo diálogo entre Hugo e Isabelle. Percebemos que aquela realidade da frieza está afastada fisicamente naquele momento, distante, lá na estação onde mora, como aponta Hugo. Mas ainda faz parte da vida dele. Apesar da predominância dos tons quentes na sequência, o espaço azulado da tristeza, do sofrimento ainda existe. Contudo, notamos que já há indícios de afastamento cada vez maior dos azulados enquanto os avermelhados se tornam cada vez mais presentes, se compararmos às partes anteriores.

#### *4.3.15 Mudanças dos matizes para Hugo no retorno à estação*

Observamos que, ao retornar para a estação de trem, as mesmas cores apresentadas no início do filme voltam para o espaço, mas não para a personagem Hugo Cabret. Agora percebemos que os tons avermelhados continuam predominantes na entrada e nos lugares por onde caminham, Hugo e Isabelle, dentro da estação. De repente, são chamados pelo inspetor da estação, que procura saber exatamente quem é o menino. Isabelle conversa e explica que ele é sobrinha de George e o garoto é seu primo abobado. Os azuis começam a se tornar mais presentes nas tomadas em que Hugo e o Inspetor aparecem, porém de forma sutil.

**Figura 138 - O retorno à estação com menos azulados e a descoberta da chave do autômato**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Após a liberação das crianças, notamos que as cores continuam avermelhadas. Isabelle diz querer conhecer o abrigo secreto de Cabret. O garoto tenta fugir dela, mas retorna para ajudá-la a se levantar, depois de uma queda no meio de muitas pessoas. Ao levantar Isabelle,

fica espantado ao ver uma chave em forma de coração, pendurada em seu pescoço. Ele pede que lhe dê chave, mas ela responde que só entregaria se dissesse o porquê.

#### *4.3.16 Intensidade e mudança de cores no abrigo secreto de Cabret*

Ao adentrarem nos corredores internos, notamos que o azul fica ainda mais intenso, se comparado à sua presença nas tomadas anteriores feitas no mesmo local. Mesmo presente, o corpo de Hugo não está mais tomado, em nenhuma parte, pelo azul da contra-luz. Podemos verificar que é visível em alguns pontos isolados, como na fumaça no ambiente. A azuleza a que se refere ao estado psicológico de Cabret, com a qual se associava ou referenciava a sua tristeza, não o acompanha mais. Estas são as primeiras cenas do filme em que não se observa nenhum tipo de iluminação em contra-luz na personagem.

Após apresentar o autômato a Isabelle, percebemos que o azul da indicialidade da tristeza foi projetada para os metais do autômato. “Ele parece triste” diz Isabelle em 48min42s. Ela entrega a chave para Hugo que a encaixa na abertura em formato de coração. O autômato começa a funcionar. Momentos de expectativa no qual as cores não sofrem variações. Mesmo no instante em que a máquina pára de desenhar no papel e Cabret fica decepcionado chorando por não receber uma possível mensagem de seu pai, através da escrita, as cores se mantêm inalteradas.

Contudo, após o autômato voltar a funcionar, o que se percebe em termos de cores atuando é a ausência do azul que antes era visto na fumaça, que passa a ser neutra, esbranquiçada. As feições de surpresa e alegria são retomadas. O azul que víamos no ambiente ficou praticamente ausente, somente visível na cor dos olhos do garoto e nos detalhes da roupa de Cabret.

A máquina finaliza o desenho de uma lua com uma luneta, referindo-se ao filme *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans La Lune*, Georges Méliès, 1902). “É o filme que o meu pai viu”, diz o garoto impressionado. A máquina mais uma vez volta a funcionar e assina o desenho “Georges Méliès. É o nome do tio Georges”, completa Isabelle. Os dois se entreolham surpresos. Ao pegar o desenho, Hugo o observa atentamente. Nesta tomada, o azul retorna mas mantém-se no fundo. Os momentos mágicos da escrita foram revelados. A vida normal está de volta.

**Figura 139 - O autômato garante mais uma mudança para os avermelhados**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

O desaparecimento momentâneo do azul pode ser entendido como índice de algo que foi resolvido na vida de Cabret. A dura realidade deixa de ser tão fria a partir do momento que se obtém uma “mensagem” do autômato, uma mensagem do pai. Cabret não demonstra estar

se sentindo solitário como antes, daí entendemos que a redução da cor azul pode gerar um significado, um interpretante de que algo mudou para melhor.

#### 4.3.17 *À noite na casa de Isabelle - segredos de Mèlies revelados*

Em apenas duas tomadas, vemos os dois chegando na casa de Isabelle. Ela o convida a entrar em sua casa. A presença do azul passa a tomar conta de quase todo o plano, em cada corte. O azul adquire aspectos de funcionamento no nível da iconicidade, acentuado pela intensidade da cor, no sentido de potencializar a frieza da neve. Isto é, a carga simbólica<sup>51</sup> contida no azul - culturalmente associado à tristeza ou introspecção, se manifesta indicial ou iconicamente em gradações distintas de tonalidades. Mas não vemos neve na trilha, no chão onde caminham, em direção à casa. O piso avermelhado funciona como provável índice de alteração da percepção de Hugo em relação ao mundo. É como se o caminho tivesse sido aberto para novas perspectivas em sua vida, positivas indicialmente, pela representação das cores quentes, que se mostraram presentes, desde o início da história, em estado de oposição ao azul da tristeza, frieza.

Notamos que, em contraste à cor presente do lado de fora, a parte interna da casa passa certo calor, não só por ser isolada do frio da neve, mas também pela decoração que faz a presença de Hugo se destacar no ambiente, tendo em vista a presença do azul na sua roupa, até a tia Jeanne se aproximar dele e entregar o desenho feito pelo autômato. Daí, há certa redução do azulado de sua roupa, que se torna mais clara, após a surpresa da tia Jeanne ao ver a ilustração.

Em seguida, a tia Jeanne observa atentamente e, reagindo de maneira contraditória, fica assustada. Pede aos garotos para sumirem com o desenho e encaminha Hugo até a porta. A roupa dela passa a ter o azul destacado, o que antes víamos em preto e levemente azulado. A tristeza de Hugo parece ser amplificada pela presença do índice, da cor azul. Ao abrir a porta, tia Jeanne vê que o tio Georges se aproxima, fecha novamente a porta da casa e leva as crianças para o quarto, pedindo que se mantenham lá até quando for preciso.

Dentro do quarto, Hugo olha para o armário que acredita estar o seu caderno, que havia sido tomado por Méliès. Observando o armário, Cabret percebe que há uma tampa falsa e Isabelle sobe numa cadeira para investigar. Quando puxa uma caixa, a cadeira se quebra e, ao cair, a caixa se abre, como num passe de mágica, provocando uma irrupção de desenhos

---

<sup>51</sup> Na língua inglesa a pessoa diz que está se sentindo azul (*feeling blue*) quando está triste, melancólica, assim como o gênero musical *Blues*, que expressa a tristeza através das melodias.

dos filmes de artista, que se espalham pelo ar, voando levemente pelo quarto. Alguns dos desenhos, vistos sequencialmente, produzem animações e revelando, de maneira surpreendente, que aquilo era o segredo que estava guardado.

Figura 140 - O segredo de Méliès e a revelação



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

As cores se mantêm estáveis, mas identificamos que o terno de Méliès fica mais azulado após sua revolta, quando vê o que aconteceu no quarto chamando de “volta dos mortos”, ao denominar aquilo que estava diretamente relacionado à sua obra.

Em plano de meio conjunto, vemos o casal desolado, sentado à cama e as crianças em pé observando. O terno de artista se destaca como elemento no qual há maior presença do matiz azulado. Na saída, notamos que, Cabret à porta, tem dupla coloração, o que define bem o estado no momento, ou melhor, o avermelhado funcionando como índice da transformação e o azul da dura e fria realidade. Os garotos se despedem e a aura azul de Hugo retorna.

Contudo, após o agradecimento pelo filme que Hugo deu de presente, a cena seguinte, no contra-plano do garoto, não vemos a aura azul. A impressão que se tem é como se ele estivesse descolado do fundo no qual temos a presença forte do azul. Ele deixou de ser parte integrante do azul, ou a cor não é incorporada a ele. No caminho da estação, a cor se mantém predominante no cenário, mas Hugo continua a se destacar sem a contaminação deste matiz que, de alguma maneira, se projetava ou estava presente no seu corpo.

#### *4.3.18 Novamente na estação - enfraquecimento dos azuis*

Em 1h03min53s, Hugo volta à estação. Logo na entrada, notamos que o azul, em princípio, é visível na parte externa, separado pela porta de entrada. Na segunda tomada dessa sequência, Cabret tromba no Monsieur Labisse, dono da livraria, que deixa alguns livros caírem no chão. Prontamente, Hugo se abaixa pega um por um e os devolve. Monsieur Labisse o pergunta se conhece os livros e Hugo diz que sempre lia junto do seu pai. Este senhor lhe dá um dos exemplares, o que provoca satisfação por receber o livro Robin Hood.

Em seguida, se distancia e percebemos que o azul continua ainda visível em alguns detalhes apenas, mas muito menos presente, como no figurino do inspetor que toma seu café na porta do bistrô e conversa com uma senhora, que também tem o mesmo tom e cor em detalhe no casaco. Ela o aconselha a sorrir antes de se aproximar da vendedora de flores a quem tem flertado.

**Figura 141 - Mais um indício da redução dos azuis na vida de Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.19 Flerte na estação - o inspetor e a florista

O azulado ao fundo quando se vê a estação ainda se mantém, contudo mais suave, mesmo não tendo a presença de Hugo nessas cenas. A vendedora de flores por sua vez é envolta pelas cores das flores e dos tons quentes que a cercam. Seguindo o conselho, o inspetor com seu uniforme azul, aproxima-se da vendedora de flores e, o que se mostra é certa oposição entre eles, principalmente pelas cores do figurino, ou melhor, ela com as cores quentes entre avermelhadas, amareladas e amarronzadas e ele com seu uniforme em azul destacado. Ela lhe oferece uma flor e a coloca no paletó do inspetor, quando ele agradece e sai satisfeito.

**Figura 142 - Entre o azul do inspetor e as flores**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.20 Luzes e cores na biblioteca da Academia de Cinema

O plano geral que abre a sequência já apresenta um espaço iluminado e surpreendente, onde Hugo e Isabelle entram. Uma curta analepse da fala do Monsieur Labisse os guia para a procura de um livro - A história dos primeiros filmes, de René Tabard. Na biblioteca, a luz do dia marca sua presença nas laterais do grande espaço, com feixes que lembram o efeito visual dos projetores de filmes. Percebemos que o contra-luz nas cenas tem tonalidade neutra e, na medida que o garoto lê o livro, cenas dos filmes são inseridas na narrativa de forma a produzir imagens de situações que ocorreram, sendo mostradas como se estivessem vendo o que se estava sendo lido no texto. Um exemplo é o trem chegando a estação Ciotat em 1895, no filme dos irmãos Lumière. Nessa cena vemos as pessoas assustados e se esquivando da imagem ao acreditar que seriam atropeladas. Em tal reconstrução, a cena foi composta por pessoas vestidas com figurino predominantemente azul e vermelho e alguns vestidos com branco ou cinza claro.

Ao retornar à imagem das crianças, Hugo conta a história dos primórdios do cinema falando sobre os primeiros cineastas que descobriram esse “novo meio para contar suas histórias” segundo Hugo, em 1h10min21s. A cada página virada do livro, a foto ilustrada e impressa, toma vida e começa a se movimentar na imaginação de ambos, projetando-se para o espectador do filme *A Invenção de Hugo Cabret*. Dentre os vários trechos de filmes vistos, temos tomadas curtas em analepses enquadrando Hugo em primeiríssimo plano assistindo a filmes no cinema.

Figura 143 - O cinema projetado pela leitura de descobertas



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Nestas inserções, a cor azul predomina na luz do projetor, o que remete indicialmente à forte lembrança que Hugo construiu na associação do cinema com seu pai. A música é interrompida quando ambos se deparam com a imagem do filme *Viagem à Lua* (*Le Voyage Dans La Lune*, Méliès, 1902). Os dois se entreolham assustados e passam a ler com mais

atenção ainda. O texto do livro se referia Georges Méliès como um cineasta que já havia falecido. No mesmo momento, surge por trás, um homem que se interessa pela aparente curiosidade dos garotos. Logo, as crianças olham para a foto da última página do livro e identificam-na como do homem que acabara de chegar, ou seja, era o próprio escritor do livro presente ali, bem perto deles. Vestido com terno marrom listrado de vermelho fica ainda mais curioso ao escutar afirmações de que Méliès continuava vivo. Em seguida, chama-os para o acompanhá-lo. As crianças ficam surpresas. Pela primeira vez no filme, ao final desta sequência, notamos o tom avermelhado nos cabelos de Hugo.

#### 4.3.21 Na sala do professor René Tabard - momentos de primeira

Em 1h11min, com um *travelling in*<sup>52</sup>, adentramos na sala do professor que mantém guardados uma coletânea de objetos e fotografias do Georges Méliès relacionados às muitas de suas produções. Os garotos ficam surpreendidos pela quantidade de coisas bem guardadas e conservadas do tio Georges. As cores quentes predominam tanto no espaço quanto nos elementos que compõem a cena. O azul pode ser visto apenas em alguns detalhes que, de certa maneira, funciona como potencializador dos avermelhados. Perguntando sobre o interesse de Tabard em conhecer o seu tio, Isabelle tem sua resposta contada num caso em que René conheceu o próprio Méliès. O seu irmão trabalhava com ele. Essa memória do professor é apresentada em forma de analepse no qual os avermelhados e os azulados predominam na composição das cenas da lembrança.

---

<sup>52</sup> Movimento de câmera na qual o espectador tem a impressão de aproximação, devido ao deslocamento da mesma para frente.

**Figura 144 - Os avermelhados marcam o “concerto” de Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Nessas cenas, guiadas pela fala de René, percebemos o quanto suas lembranças marcaram sua vida afetivamente, o que reforça a ideia de termos as cores contrastadas, com funções mais icônicas, buscando representar para o outro as suas primeiras experiências, carregadas de primeirizas. A expressão de maravilhado da criança que faz o papel do

professor na sua fase da infância reforça o efeito da primeiridade, principalmente quando Méliès lhe pergunta: - “você sabe de onde vem os seus sonhos? Então olhe em volta” (1h15min31s). Podemos dizer que o garotinho impressionado e admirando um mundo tão diferente e novo está colocado, realmente, em posição de candidez, nas primeirizas, diante de toda aquela magia. As cores tomam uma função diferente da apresentada em todo o filme, que até então carregava-se de sentidos predominantemente indiciais. Ao retornar ao tempo diegético, os matizes retomam suas funções já estabelecidas no esquema narrativo.

#### 4.3.22 *O propósito de funcionamento único - cores e sentido na narrativa*

Esta sequência, iniciada em 1h17min21s com plano geral do alto, mostra a estação de trem em *plongée*. Indicialmente, podemos dizer que a perspectiva de Hugo está mudada. Os matizes quentes ocupam a maior parte na composição da imagem. Os garotos descem pela estrutura metálica marrom e não vemos sequer um ponto azulado, mas apenas os cinzas, além dos avermelhados. As crianças conversam sobre contar para a tia Jeanne enquanto Hugo regula e da corda nos relógios. O inspetor aparece em seus trajes azuis, verificando seu relógio de pulso e comparando ao horário marcado em um dos relógios da estação. Hugo agora tem sua roupa amarronzada também e está mais sorridente até que uma chave de boca escapa de suas mãos e cai próxima ao inspetor. As crianças continuam a regular cada relógio e notamos que a cada cena Hugo encontra-se em áreas iluminadas e em tonalidades quentes. O azul pode ser visto em pequenas partes da composição cenográfica e não se estende aos pontos onde Hugo está posicionado. Quando é visto ao fundo, a personagem se destaca com seus cabelos agora escuros, sem o reflexo da contra-luz azul. Seus cabelos agora tomam a tonalidade avermelhada, assim como os de Isabelle.

O Monsieur Labisse havia dado um a livro a Hugo. Coincidentemente, tal livro era o mesmo que o pai do garoto lia com ele quando ainda estava vivo. Ao dizer isso para Isabelle, Hugo queria expressar que o sr Labisse era como uma máquina que funcionava bem e tinha propósito. “- Tudo tem um propósito. Até as máquinas. Os relógios dizem as horas. Os trens levam a lugares. Servem a seus propósitos. Por isso as máquinas quebradas me deixam tão triste. Elas não fazem o que deveriam. Talvez seja assim com as pessoas. Perder o nosso propósito é como estar quebrado” afirma Hugo. “- Igual ao tio Georges”, completa Isabelle em 1h19min18s. Nesse mesmo diálogo, Hugo ainda fala em ajudar Méliès a se encontrar, como se pudessem consertá-lo, para que funcione, conforme seu propósito: “- quem sabe consertamos ele?” Isabelle pergunta se esse é o de Hugo - consertar. Ele responde que não

sabe. Notamos na cena em que responde, uma dualidade que separa diagonalmente a imagem em dois tons: o avermelhado, no qual se posiciona e o azulado (1h19min25s). Entendemos que tal diálogo é uma provável síntese da proposta do filme - provocar o espectador a pensar sobre a questão, observando que é notável o uso estratégico da cor para construir sentidos na história - isto é, a cor como fundamento na produção de interpretantes para propiciar o entendimento.

**Figura 145 - O propósito da vida e as cores em Hugo Cabret**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Tomando uma fala referenciada no pai de Hugo, que dizia que as máquinas tem um propósito e quando não funcionam, não cumprem seu propósito, percebemos a construção no

processo de significação com a cor enquanto mecanismo operacional esclarecedor e confirmador para as intencionalidades identificadas na narrativa, que direcionam os objetivos nas aplicações das cores como índice de estados, particularmente dos emocionais das personagens do filme, principalmente de Hugo e secundariamente de Méliès. Na medida que Hugo é “consertado”, o azul que representa o “estar quebrado” dessora, enquanto o avermelhado, do equilíbrio, apodera-se mais das cenas no processo de desencadeamento da narrativa. As máquinas do filme são avermelhadas, amarronzadas, douradas e remetem ao calor da afetividade, mesmo sendo apenas engrenagens. Devemos lembrar que nesta história, a máquina é a conexão mais forte, elemento significativo para associar-se ao pai de Hugo como demonstrada ao longo da narrativa. A máquina quando funciona está perfeita, cumpre o seu propósito, assim com aquelas pessoas que também funcionam e cumprem os seus devidos propósitos. Os matizes se infiltram e são emanados em termos de dualidade cromática, no processo de significação do esquema deste filme especificamente, tomando a questão de haver ou não um propósito para cada elemento, seja humano ou máquina.

#### 4.3.23 “...o mundo todo, uma grande máquina.”

A sequência é iniciada em 1h20min com um *time-lapse*<sup>53</sup> de um plano geral de Paris visto de cima. O azul predomina na cidade e as cores mais quentes são vistas em linhas avermelhadas nas ruas, em constante movimentação, remetendo a uma máquina em funcionamento. As crianças estão olhando através dos vidros do relógio mais alto da estação. Hugo fala sobre suas muitas idas ao local, depois da morte do seu pai. “Eu imaginava que o mundo inteiro era uma grande máquina.” (1h20min16s). Nesta sequência a fala de Hugo busca provocar reflexões por uma razão de viver e, ao mesmo tempo, remete à fragilidade relacionada à perda, demonstrando a potência da cor azul em sugerir, indiciar uma possibilidade para o questionamento de se encontrar na vida, de ser uma peça que tem uma razão para existir, já que as máquinas não têm peças extras, mas a quantidade exata de componentes que precisam para funcionar.

---

<sup>53</sup> *Time-lapse* é uma animação feita a partir de imagens estáticas sequenciadas no qual há intervalos de tempo na captura da imagem e quando ela é reproduzida, em poucos segundos podemos ver o que foi registrado em muitas horas.

**Figura 146 - A falta do pai e os azuis intensos**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.24 Méliès fechando a loja na estação

Os garotos observam escondidos, de longe, Méliès fechando a loja. O azulado prevalece, mesmo no ambiente escuro da estação. Eles combinam mostrar o livro da história do cinema a Méliès no dia seguinte, como a forma de consertá-lo. Durante o diálogo, vemos que Hugo já não tem o azul em seu campo visual, como pode ser visto na metade do plano que Isabelle ocupa. Ela está ligada ao tio Georges, sente-se parte de algo, ou melhor, alguém que deve ser “consertado”. Eles se despedem e, na tomada seguinte, notamos as duas cores dividindo o plano. Isabelle caminha para a área azulada, ao mesmo tempo em que Hugo, no canto direito dos avermelhados, observa o encontro da garota com o tio.

**Figura 147 - O azul de Hugo reduzido**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.25 O azul em seu quarto - noite do pesadelo

Com um plano de meio conjunto de Hugo no seu quarto, em 1h21min57s, dá-se início a esta sequência. O autômato está ao fundo. Vemos que o azul não só indica a noite, mas potencializa indicialmente o retorno à vida normal de Hugo e sua tristeza relacionada à perda de seu pai. Esta cena se contrasta possantemente às montadas nas sequências anteriores. O autômato estático e Hugo olha para o relógio de bolso pendurado. O tic tac contrasta-se aos demais componentes da cena que parecem não funcionar como deveriam.

Figura 148 - Pesadelos e o retorno dos azul



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

A presença das tonalidades azuladas nas cenas da estação, indicam que as coisas voltaram, de alguma forma ao desequilíbrio. Hugo não está tão azulado como no início do filme, mas o matiz azulado voltou a cercá-lo. A estação passou a ser mais azulada do que antes. Os tons quentes são raros e vistos isoladamente em poucos pontos da composição. Hugo vê a chave de coração no trilho e desce para pegá-la e lê o que está gravado - “Cabret e filhos - relojoeiros”. Enquanto olha atentamente para a chave, não vê que um trem se aproxima. Ainda no trilho, Hugo, estático fica a olhar imóvel para o trem que se aproxima até invadir a estação quebrar a parede da entrada e terminar caído na rua. Hugo senta-se assustado na cama. estava dormindo, tudo foi um pesadelo. O som do tic tac continua, mas o relógio de bolso que havia pendurado não se encontra mais no gancho. O autômato continua lá como se estivesse olhando fixamente para ele, porém num azulado mais claro. As cores do quarto voltaram às tonalidades mais quentes, assim como o cabelo de Hugo. Uma certa ansiedade o aflige. Daí, abre sua camisa e olha o seu peito. Percebe que se transformou em uma máquina. Levanta-se aflito e vê agora suas pernas sofrendo mutação para máquina, assim como seus braços e, engrenagens aparecem em sua volta, até se ver totalmente transformado em autômato. As cores avermelhadas estão presentes em todas essas tomadas que compõem estas cenas. Volta ao quarto em tom azul, à noite. Hugo acorda sobressaltado e senta-se na cama e vê que tudo se encontra como estava quando foi dormir. A chama da lamparina, com suas tonalidades quentes se destaca perante o cenário predominantemente azulado, o que podemos interpretar aqui como o fogo que ainda existe na vida de Hugo. Temos então, nesta relação quase um clichê (fogo = vida), através dessa superinterpretação.

#### *4.3.26 A morte do tio Claude - neutralidade cromática*

A sequência é iniciada em 1h25min57s, com imagens do tio de Hugo, Claude Cabret, sendo encontrado à beira de um rio Sena. As cores são neutras em relação às demais apresentadas na diegese, não havendo presença dos matizes identificáveis anteriormente. Logo depois, entra cena de um escritório em tom avermelhado que, pelo qualissigno e índice cromático, é imediatamente identificada, como algum espaço interno da estação de trem. Ouve-se um som de telefone seguido por uma voz que a identificamos, a do inspetor. É confirmação no processo da indução através do qualissigno associado ao espaço cromático.

**Figura 149 - Das tonalidades cinza da morte do tio ao avermelhado na estação**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.27 Apresentação de Tabard a Méliès - novas experiências cromáticas na diegese

No cemitério à noite, em 1h27min10s Hugo observa atentamente seu relógio de bolso. Parece ansioso. O relógio marca quase 7h. Na imagem predominantemente azul, notamos que seu olhar se dirige outra área espacial, levemente avermelhada. Daí, sai em direção a Tabard, que se aproxima da casa de Méliès. O prédio se encontra numa zona da imagem com o tom mais quente. Isabelle abre a porta para os dois e notamos que, no interior da casa, vemos vários detalhes em vermelho nos tapetes, no figurino, além do ambiente passar a ideia de sobriedade por estar mais quente, se comparado ao exterior azul e gélido. A tia Jeanne resiste um pouco a entrada do professor e do Hugo, contudo não se conteve ao saber que o sr. Tabard tinha um filme que gostaria de exibir para eles. A condição de ser breve em sua visita, fez com que organizassem rapidamente a sala para assistirem logo ao filme.

Ao dar início a projeção, vemos que as cores do ambiente não se sobressaem, mas as imagens do filme é que ganham destaque, principalmente quando as personagens percebem as cores na projeção de uma película pintada a mão, quadro a quadro. Enquanto assistiam o filme *Viagem à Lua*, todos o admiravam, era um momento mágico. Intercaladas com planos das personagens estarecidas durante a sessão, notamos o quanto as cores vivas, das imagens icônicas do filme de Méliès, assumem potente função de significação, passando pelas

primeiras da iconicidade do objeto que é o próprio filme, pelas segundas ao assumir relação indicial de sentimentos das personagens e nas terceiras de referenciar-se com forte valor simbólico enquanto obra marcante da história do cinema. Até então, foi um momento único, no qual percebemos a presença de cores ainda não apresentadas no espaço diegético. Cores exageradas, distoantes das montadas na narrativa em questão, não vistas em nenhuma parte anterior do filme, intencionalmente a fim de provocar sensações no espectador, semelhantes àquelas possivelmente sentidas na projeção da época.

Figura 150 - Mais indícios de mudança pela redução do azul



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Terminado o filme, Méliès aparece estático na porta. Todos se assustam. Hugo, em plano fechado, tem em seu fundo escuro, a neutralidade necessária para destacar os azul dos seus olhos e as listras azuis e vermelhas de sua blusa. Seu olhar atônito representa um instante de suspensão. As cores opostas - o azul e o vermelho, que tiveram funções representativas na história ficam descontaminadas. É como se Hugo estivesse em fruição absoluta naqueles instantes de descoberta, entregando-se aos acontecimentos, sem se preocupar com o que aconteceria. As falas da Jeanne para Méliès se encaixam também à vida e experiência do jovem Hugo. A lembrança do passado que trazia tristeza era comum para ambos. Sentados e estarecidos Jeanne e Méliès abraçados comentam: “- Talvez seja a hora de tentar lembrar”, diz Jeanne a Méliès que, por sua vez pergunta a Hugo: “- Quer saber?” “- Quero”, responde o garoto. “Assim como você, eu adorava consertar coisas” completa Méliès. Era o exato momento em que a “máquina” do artista estava sendo consertada por Cabret e isso o afetava também, afinal, via a situação como uma descoberta, uma maneira de ser consertado, de encontrar o seu “propósito” na vida, como diria seu pai.

**Figura 151 - A quase ausência do azul**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

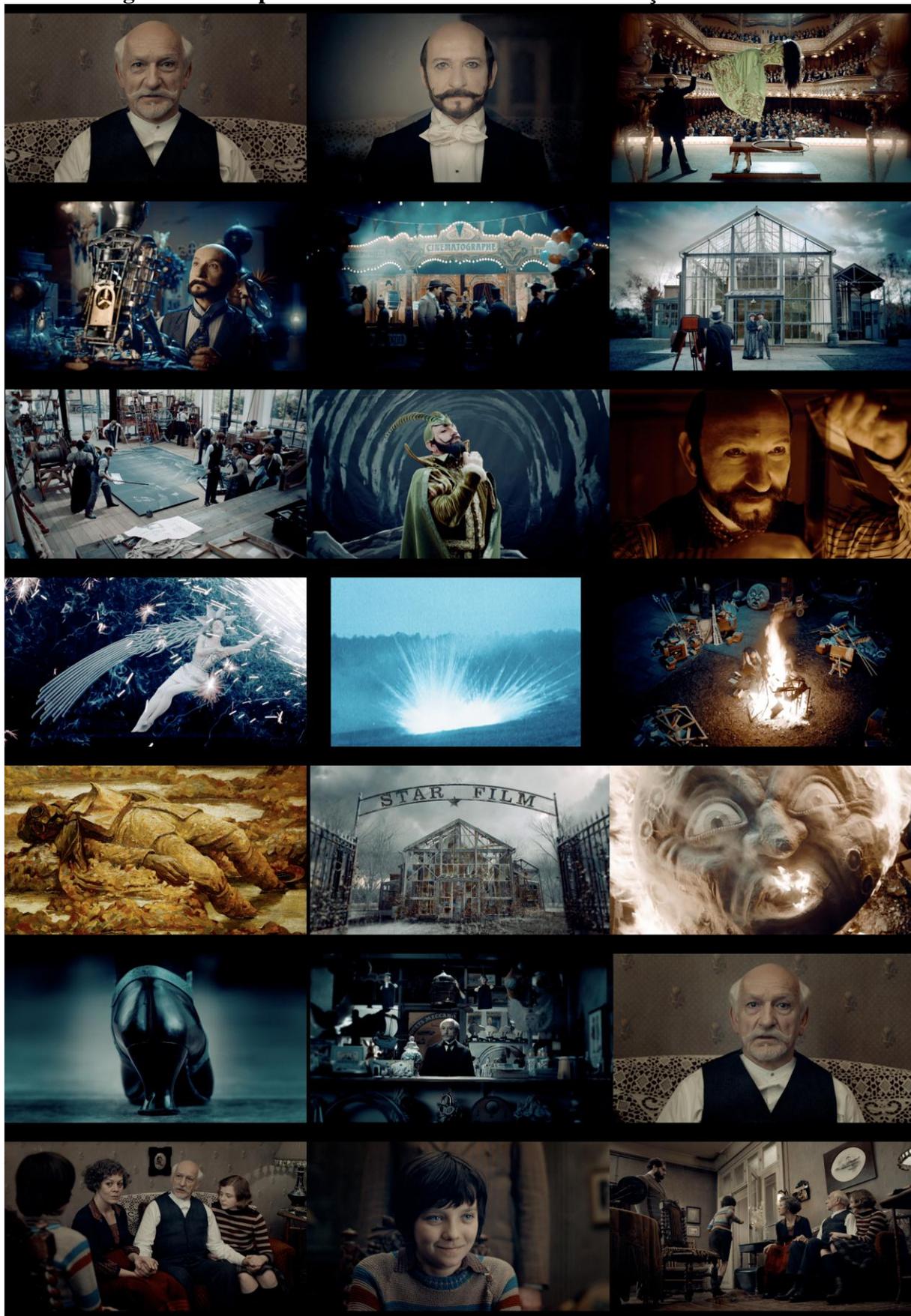
Daí, Méliès começa a relembrar suas histórias, desde o começo, quando atuava como mágico e tinha a Jeanne como assistente. Nessa analepse, vemos também cores que ainda não haviam aparecido no filme como o verde claro e algumas tonalidades. É uma das marcas da mudança da temporalidade e da espacialidade. No mesmo plano e registro, temos a imagem em plano próximo do seu rosto envelhecido do presente que se funde ao rosto jovem do passado diegético.

Quando fala sobre suas invenções, o azul visto nas imagens de suas lembranças assume função diferente daquela associada à tristeza de Hugo Cabret. Tal diferença fica

perceptível pelo brilho das áreas azuladas que se mostram com um halo, remetendo à uma sensação relacionada ao sonho, a evanescência da lembrança. O autômato, criado por Méliès, também reflete a luz com mais intensidade, contrastando com o fundo do ambiente/cenário.

Entendemos que as palavras, a trilha sonora, as expressões das personagens são alguns dos importantes elementos que se associam enquanto as cores aparecem. Podemos dizer que atuam como operantes em conjunto, na construção do sentido cromático, especificamente para a situação apresentada. A ordem da aparição pode ser importante e, nesta sequência, as experiências positivas vivenciadas no passado descritas Méliès guiam a interpretação, como por exemplo dizendo que tinha sua própria oficina onde criava novas ilusões ou “certa vez construí um autômato. Era um tesouro especial, dediquei-me de coração e alma a ele.” Os avermelhados e os azulados continuam predominando nas imagens da analepse, mas com brilho e intensidade maiores que nas sequências anteriores, principalmente quando fala do circo onde descobriu o cinema dos irmãos Lumière. Ao contar sobre o equipamento que desenvolveu com partes do autômato, o azulado toma nova tonalidade, mais esverdeado e com brilho mais intenso. A mudança de tonalidades para a representação da analepse nos faz lembrar das oposições entre cor e p&b de filmes do passado do cinema como *O Mágico de Oz*, por exemplo, em que o “sonho” era em cores e a realidade em p&b. Em *A Invenção de Hugo Cabret* temos sempre as cores, mas a diegese é dessaturada e os tons esmaecidos enquanto o passado de Méliès, de suas felizes memórias, vemos nova tonalidades de cores e com o brilho mais acentuado.

Figura 152 - O passado colorido de Méliès e a destruição de um sonho



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Sua fascinação pelo cinema o fez o artista e sua companheira arriscarem tudo o que tinham para comprar o próprio estúdio de cinema, o que marcou o início de uma grande aventura. Em 1h37min09s, vemos diversas cenas produzidas, não só inspiradas nos filmes do Méliès, mas reproduzindo ações relacionadas às possíveis formas de realização da época. Guiados pela voz em *off* empolgada de Méliès, a sequência interna observada nesta analepse foi montada com vários fragmentos, nas quais as personagens exprimem seu envolvimento em todas as ações nos *sets*<sup>54</sup>, demonstrando o clima alegre e bem sucedido do passado diegético apresentado na metadiegeese<sup>55</sup>. Eram muitas pessoas que trabalhavam junto ao mágico, criador, produtor, diretor e montador, motivados pela competência de um artista que se especializou em truques de mágicas e ilusão, num mundo da imaginação. O cineasta e a esposa, sua “musa inspiradora”, “não podiam ser mais felizes” e quando fala do sucesso no passado - “nós achavamos que nunca acabaria”(1h40min07s) - reafirma a forte expressão deste segmento de *flashback* do filme. Em seguida, entram tomadas curtas de imagens de peículas tingidas de arquivo da guerra, em tons azuis, combinadas com imagens de fogos de artifício filmadas no passado diegético com a presença da personagem atuando, uma pintura expressionista de um piloto caído e morto, em tons que variam dos amarelados ao vermelho, além de cenas em que Méliès queima todo seu material de cena, em matizes também quentes, ícones do fogo, seguidas de imagens desfocadas de filas de soldados marchando, provavelmente de arquivo, em cores dessaturadas. “A juventude e a esperança chegaram ao fim”, lamenta. Nestas últimas, Méliès triste afirma: “- o mundo não tinha tempo para truques de mágica e filmes. Os soldados que voltaram viram tanta realidade, que se entediavam com os meus filmes. Os gostos mudaram, mas eu não tinha mudado”. “Então, o meu castelo encantado ruiu”.

Os tons avermelhados predominantes dividem espaço com cinzas e raros azuis, até voltar às imagens da queimada do material que restava em seus estúdio, na qual vemos o fogo ocupando uma parte menor do plano que é dominado pela cor azul. A presença desse matiz tem sua presença cada vez mais marcante nas cenas, como por exemplo, quando fala que seus filmes foram vendidos para fábricas de calçados e derretidos para produzirem saltos. Em *travelling*, câmera baixa acompanha pés de mulher calçada andando e deriva para uma pequena loja de brinquedos onde está Méliès, centralizado no quadro, sério e com olhar distante. Notamos que a cena é predominante azulada, com áreas escuras e sombras

<sup>54</sup> *Set* é o espaço ou local onde se faz a filmagem

<sup>55</sup> Metadiegeese entende-se como espaço e tempo narrativo apresentado internamente à diegeese do filme em questão.

acentuadas, os tons quentes são raros. “Com o pouco dinheiro da venda, comprei o estande de brinquedos. E ali permaneci”. Nesse momento, a fala determina a causa mudança de estilo de vida e profissão. O ponto no qual está mais presente a tonalidade quente fica bem atrás do realizador, onde vemos um cartaz fixado na porta, índice de uma referência de um passado que mantém uma marca de felicidade. Quando diz que “a única coisa que não consegui destruir foi o meu adorador autômato”, encerra a analepse e volta à situação anterior, quando todos estão na sala atentos, ouvindo a história do realizador. “Os finais felizes só acontecem em filmes”, termina direcionando a fala para o Hugo que sorridente, levanta-se da cadeira repentinamente, dizendo que já volta. Todos se olham atônitos.

#### *4.3.28 O azul de Hugo dissipado, novas indiciabilidades na busca do autômato*

Hugo corre em direção à estação de trem em 1h42min41s. No plano de meio conjunto que inicia a sequência, percebemos a divisão diagonal das cores em duas áreas: as avermelhadas, nas quais o garoto passa e a azulada onde se encontra a fria estação. Índices que representam estados emocionais, refletidos através desta dualidade, conforme o momento em que se apresentam na história. Hugo, ao entrar na estação, demonstra seu estado de superação, como se estivesse mais resolvido, como uma máquina que se regula, em busca de cumprir o seu “propósito”, no caso, um motivo para viver. Além de observarmos que suas expressões faciais mudaram, em relação a outras sequências do filme, vemos que a iluminação (contra-luz), não se apresenta mais azul, ganha potência e sua aura pode ser vista mais clara, neutra e incolor, equilibrada e sem contaminação da cor azul. As cores do cenário e objetos, da estação de trem, são mantidas, como antes, assim como as personagens do dia a dia apresentados no início do filme. Tudo permanece como sempre esteve, inclusive o inspetor com seu uniforme azul, acompanhado de seu cão de guarda. O garoto foge para não ser visto por ele, mas ouve-o contando para as pessoas que trabalham na estação, como a vendedora de flores, que o funcionário que regulava os relógios, Monsieur Claude, morreu. Hugo, agachado em um canto, atrai dois cachorrinhos.

Figura 153 - O azul se distancia mais



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

O azulado volta à superfície do menino quando o inspetor o descobre e lhe segura para que não escape. As pessoas ficam assustadas com a forma com a qual é levado, mas mesmo assim o inspetor prossegue e o prende. O azul retoma sua intensidade e ocupa todo os planos que se seguem, porém, a contra-luz mantém-se neutra e clara, incolor. Enquanto o inspetor conversa ao telefone, Hugo tira uma ferramenta em seu bolso que funciona como chave para abrir a cela. A intensidade da luz clara aumenta, ele consegue abrir e foge. Ao descobrir a fuga, o inspetor chega ao guarda corpo e, do alto, vê o garoto correndo. Nesta cena percebemos que não só a iluminação direcionada destaca a personagem em fuga, mas agora o vemos ocupando espaços de matizes mais quentes e sua aparência cromática avermelhada se assemelha às pessoas comuns que circulam no interior da estação de trem. O inspetor descobre sua passagem secreta, logo depois de entrar pela grade de ventilação. O azul volta a predominar enquanto Hugo foge, correndo pelos corredores, subindo escadas. O inspetor e o seu cão perseguem-no.

Observamos que, mesmo com a supremacia do azul nas cenas, o garoto não tem a cor invadindo o seu corpo, na superfície da sua imagem onde ele ocupa. Em 1h47min56s, quando se vê encurralado, constatamos que ele se desvinculou quase por completo da cor, o matiz está mais fora dele, um índice que valida um interpretante de superação relacionado à perda do seu pai. Sem opção de saída da situação, Hugo abre a janela do relógio mais alto da estação, onde levou Isabelle para ver a cidade de Paris e se pendura no ponteiro para se esconder do inspetor. Uma ação que remete, iconicamente, ao relógio do filme *Monte La-Dessus*, de Harold Lloyd . O azul em sua superfície passa a gerar um sentido diferente do até então associado à personagem, ou melhor, um novo interpretante. O clima é de tensão e a baixa temperatura na parte externa, causada pela neve, potencializa o efeito de frio do inverno. Temos o qualissigno operando, claramente, através de uma associação prescritiva. Em outras palavras, o qualissigno está visivelmente subordinado ao simbólico, o signo normativo por excelência.

Há momentos de suspense quando o ponteiro se movimento e o garoto quase cai ou quando fica sentado à beira do relógio, a uma altura de muitos metros do chão, imagens semelhantes às do filme de Lloyd, reforçando seu aspecto icônico. O inspetor desiste e vai embora com o seu cão. Hugo retorna para dentro, para o ambiente avermelhado e desce as escadas correndo. Corta para o garoto cobrindo o autômato, rapidamente, com um pano branco. A cor da máquina é prateada, livre de contaminações cromáticas, apesar do ambiente ter ambos os matizes. Seus reflexos são predominantemente brancos. Índice de ausência de relações afetivas relacionadas à tristeza do garoto. Esta supressão da tristeza, a presença de

uma certa pureza, livre de contaminações reflete o estado psicológico atingido pelo garoto nesta fase da história.

Podemos pensar num possível índice de equilíbrio no qual a máquina também cumprirá o seu propósito. Dentro da estação, o azul sobrelevado acentua a atmosfera de tensão, enquanto Hugo apressado, caminha aceleradamente, tentando sair com a máquina. De repente, o inspetor aparece o perseguindo o e, não conseguindo fugir, é segurado pelo braço. A presença do matiz do uniforme do inspetor funcionou como potencializador da perseguição, ou mesmo como continuidade da cena anterior do relógio, afinal a azuleza se mantinha e a perseguição ainda não havia terminado. Em um instante, na nova tentativa de fuga, o autômato escapa de suas mãos e cai no trilho do trem. As imagens em “slow motion”<sup>56</sup> realçam as frações de tempo, anterior à sua queda. Seus reflexos variam entre as duas tonalidades opostas predominantes na diegese - os azulados e os avermelhados, como índice de incerteza para o que viria acontecer.

A situação provoca mais aflição quando Hugo percebe a aproximação de um trem, uma imagem icônica referenciando-se a seu pesadelo. As cores marcantes se apresentam, contudo os azuis são mais intensos até a retirada do garoto pelo braço, puxado rapidamente pelo inspetor, instantes que antecederam a chegada do trem. Fica perceptível a mudança cromática em seguida. O garoto carregando o autômato e sendo segurado pelo inspetor caminham pela estação, que se torna avermelhada novamente, como antes. Hugo está ainda mais claro e já não tem os azuis cobrindo-lhe a superfície. Chorando, conta que seu pai morreu, que está sozinho, que era a sua última chance. A estação fica mais iluminada e clara, até que Méliès chega e diz entender a situação. O azul do uniforme do inspetor ressalta a sua posição indicial de aprisionamento à tristeza, quando o vemos segurando o braço de Hugo e, ao fundo, Méliès e Isabelle chegando.

As tonalidades da cena são quase totalmente avermelhadas, numa espécie de oposição, principalmente ao notarmos a montagem do plano e contra-plano, pelas quais podemos reafirmar as intencionalidades relacionadas aos efeitos associados às cores na narrativa. “Esta criança me pertence”, diz Méliès. O inspetor a libera, sai da cena e os matizes azulados passam a ser meramente elementos de equilíbrio na composição. O olhar da vendedora de flores para o inspetor é provocador, fazendo-o pensar sobre sua atitude estimulando-o a liberar do garoto. Méliès carregando o autômato, sai abraçado às crianças, Isabelle e Hugo. O inspetor fica emocionado e chora, ao mesmo tempo que os presentes que observavam,

---

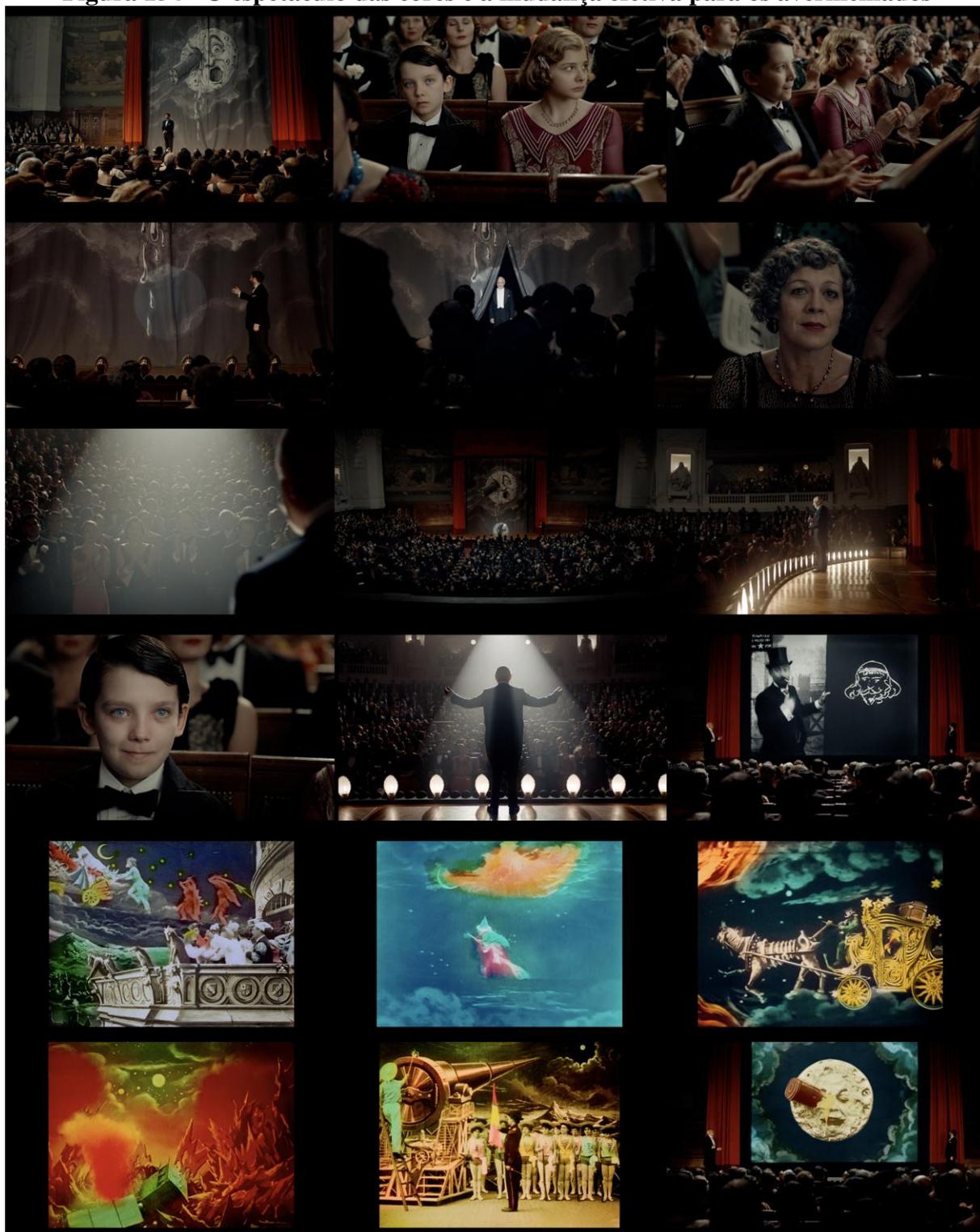
<sup>56</sup> Comumente chamada de câmera lenta. Reprodução da imagem em velocidade lenta, devido a maior extensão de sua duração.

comentam sobre o ocorrido. A vendedora se aproxima do inspetor e vemos que a estação de trem continua a funcionar em seu ritmo normal, como se nada houvesse acontecido.

#### *4.3.29 Homenagem em matizes quentes - Méliès “consertado”*

No teatro, abrindo a homenagem ao realizador, em 1h53min50s, o professor René Tabard fala sobre suas dificuldades nas buscas para recuperar o material fílmico e outros, usados pelo grande criador do cinema. Um momento compartilhado com todos para dar-lhe a credencial do mais novo membro da Academia de Cinema - Georges Méliès. Percebemos que o vermelho, antes esmaecido, se intensifica e, juntamente com o branco, os cinzas e o preto, são as cores predominantes. Além dos olhos claros de Hugo, a presença do tom azul existente que predomina, se assemelha ao preto, por sua baixa saturação e escuridão. Nesta fase final, de resolução, a sobriedade marca o equilíbrio, sem mais oposições, mas tendo o contraste a fim de destacar o efeito do reconhecimento, do valor. Os filmes em preto e branco recuperados, as películas com cores vivas pintadas a mão que se destacam diante da cartela de cores da sequência, da magia dos efeitos visuais, a fantasia em seu espaço e tempo apropriados no sentido de provocar emoção.

Figura 154 - O espetáculo das cores e a mudança efetiva para os avermelhados



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

#### 4.3.30 A comemoração avermelhada, o azul subtraído - sentido de mudança

**Figura 155 - Propósito definido. O azul fora da vida de Hugo**



Fonte: (A INVENÇÃO..., 2011)

Iniciada com um *travelling in* da parte externa do prédio, entrando pela janela, a câmera passeia pela casa. Acontece uma festa com muitas pessoas presentes. Elas demonstram estar felizes. No que se refere à cor, notamos que o azul intenso ficou para o lado de fora. Dentro, vemos mais os tons quentes - vestidos vermelhos, laranjas, verdes, gravatas vermelhas, a luz amarelada, o dourado nos detalhes de metal, os móveis em madeira, os instrumentos musicais em madeira avermelhada, os adereços femininos em vermelho, os bejes em alguns detalhes. Somente em alguns pontos, em poucos segundos, observamos o

azul da luz noturna que entra ocasionalmente em poucos pontos da casa ou no uniforme de gala do inspetor, que é quase preto, mas que tem alguns detalhes em vermelho intenso nas mangas e gola. Indicialmente temos a inversão cromática como agenciadora na mudança de estados psicológicos de Hugo, principalmente. Ele passou a fazer parte de um grupo de pessoas que têm propósitos na vida, que podem ser felizes, que funcionam perfeitamente. Temos um interpretante de que agora as coisas estão em seus devidos lugares. E o autômato, estático em seu canto, depois de ter causado, de alguma maneira, todas as mudanças ocorridas, cumpriu o seu propósito. Por hora, não precisa funcionar e, assim, recebe da noite o azul.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos observar a presença da cor na narrativa no cinema, ao longo de sua história, como resultado não só do desenvolvimento tecnológico, mas como produto das relações combinatórias entre os elementos na produção de sentido, mesmo quando temos como referência a película monocromática combinada com as em cores, intencionalmente usadas para produzir sentido e significar. São notáveis avanços que se apresentaram básicos inicialmente, se alteraram durante o percurso histórico e se sofisticaram em suas articulações, a partir das inovações técnicas. Tais mecanismos usados na narrativa fílmica demonstraram que, com o passar dos anos, se modificaram, chegando a interferir diretamente na forma de se fazer cinema. Ao mesmo tempo identificamos a flexibilidade de assimilação e mudanças no processo de construção de sentido, através da aplicabilidade desse recurso, em vários filmes de diversas épocas.

Por outro lado, vemos também alternativas de se buscar elementos de certa maneira diretrizes no uso cromático como no passado, pela *lei da ênfase*, de Natalie Kalmus, da Technicolor, para representação de espacialidades e temporalidades narrativas. Tudo isso, notamos que resultou em múltiplas alternativas de combinações na articulação entre os elementos da composição imagética, o que de alguma maneira, permitiu qualificar o aspecto perceptivo espectral. Assim, percebemos que os avanços no dispositivo cinematográfico permitiram aos diretores as mais inúmeras e variadas possibilidades, no que se refere às operações no sistema de signos e em suas representações. Os matizes passaram a se destacar, com base nos experimentos já realizados no passado, como artifícios que complexificaram o ato de narrar uma história, através do uso cromático e, assim, buscar perspectivas expressivamente singulares desde a criação do *Digital Intermediate*, principalmente com as possibilidades de emulação de cores de películas produzidas pela antiga indústria cinematográfica, agora possíveis devido ao desenvolvimento do processamento digital, como o do *color timing*, por exemplo.

O uso dos matizes na narrativa se apresentou significativamente variável, podendo gerar inúmeras possibilidades na construção de sentido narrativo, mas demonstrando respeitar articulações lógicas no processo de produção de sentido. Os teóricos estudados nos possibilitaram esclarecer como tais articulações sócio-cinematográficas da cor podem ser estruturadas. A investigação feita através das intencionalidades identificadas nas sequências do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, de Scorsese, analisado semioticamente, permitiu-nos verificar a veracidade da hipótese de que as cores funcionam como elemento da narratividade,

comprovando, assim, seu uso estratégico com função de significação na história. A semiologia e a semiótica de Peirce nos propiciou reflexões a respeito da cor enquanto signo e suas combinações com outros componentes em semioses na cinematografia.

Para que a cor, em seu aspecto *qualissigno* seja objeto de associação para representação, buscamos, primeiramente, nos referenciar no seu passado de objeto. O que é azul? O que vemos como vermelho? A cor, antes de ser conectada a um objeto qualquer, ela existiu associada a outro. E tomamos as cores materiais, chamo aquelas "coladas" ao seu objeto de representação, como a maçã vermelha ou o azul do céu. Teríamos um passado, na temporalidade da significação como uma ideia de ligação da cor com algum objeto anteriormente visto. Para a compreensão, seria como se houvesse uma busca por características icônicas, por parecência ou semelhança a algo existente, possuidor de uma cor ou cores, especificamente. Mas a própria fluidez qualissignica permite-nos abrir para novas associações e significações.

Pensamos que a iconicidade ou a presença de, no mínimo, traços icônicos é que levam a produzir novas conexões e sentidos. Contudo, o icônico nos remete a algo presumivelmente já entendido, mas sem obrigatoriedade. As características presentes da cor em qualquer objeto funcionam, em princípio, como apontamento, numa relação de levar a uma outra conexão, podendo ser nova, a se produzir um sentido, através do estímulo visual. Mas não existe exclusividade cromática. As cores podem ainda se alterar conforme condições diversas. A banana também pode ser verde e, o que pela nossa experiência, nos faz saber que o verde indica frutas ainda não maduras, impróprias para o uso, normalmente. Mas o verde naturalmente pode ter incontáveis possibilidades de significação, ao se associando, ao se referir ou referenciar em outros signos, convencionalmente ou não, como o semáforo que indica o fluxo livre no trânsito.

Percebemos assim, o quanto as cores se aderem ao passado, numa instância icônica, no nível da primeireza, nas memórias das experiências, mas ao mesmo tempo, possuem a capacidade ampla de combinações. E, ao ser governada pelo regime semiótico, o qualissigno pode adaptar-se a novas formas de estruturação lógica, passando a operar como indicial, no sistema de produção de sentido, no nível da segundeza até as terceirezas, das lógicas. O signo cromático pode se relacionar conforme operações apresentadas e reapresentadas na narrativa, o que permite atuar devido à sua capacidade de **absorviscência**, para produzir sentidos conforme intencionalidades.

Observamos que a cor pode ser um elemento articulador na narrativa, numa relação entre signos, assim como a *lei da ênfase* se propunha ao criar diretrizes para a sua aplicação

conforme os estados psicológicos das personagens. Percebemos que ela perpassa por outras relações entre signo-objeto, a partir de aspectos relacionais ao ícone, índice e símbolo e que podem variar suas funções na narrativa.

Inicialmente, no nível mais superficial de entendimento, percebemos que o filme se apresenta com uma fotografia e história belíssima, que remete ao passado e à história do cinema. Parece um filme antigo devido à pouca amplitude e variação de cores, mas ao mesmo tempo, com a qualidade do que pode ser considerada uma imagem perfeita. Sob esta ótica, vemos fortes características icônicas, por parecer com muitos das películas antigas, no nível de interpretante imediato. Mas, a partir das informações obtidas para a realização desta pesquisa, conseguimos perceber que, mesmo nesse nível de interpretante imediato há semelhança com os filmes produzidos na fase em que a Technicolor produzia suas películas no processo subtrativo do Technicolor III, no qual as cores eram formadas a partir do CMYK.

Com isso, algumas cores não pareciam tão reais e para não incomodar o espectador, evitava-se trabalhar com variedade de matizes, pois a película limitava a fidelidade às cores naturais. Percebemos, através da observação e comparação o uso do que Misek (2013) chamou de emulação cromática, no nosso objeto - *A Invenção de Hugo Cabret*. Constatamos semelhanças, por demonstrar traços icônicos claros, com outro do passado histórico - *O Pirata Negro* (The Black Pirate, Albert Parker, 1922), protagonizado por Douglas Fairbanks (conferir figura 8). Notamos que as tonalidades e cores se assemelham extraordinariamente ao que vemos filme de Scorsese, além de constatar, através de um cartaz colocado na porta do cinema, no qual mostra o mesmo ator da época em que acontece a história, na sequência que as crianças foram “viver uma aventura”. Scorsese já havia feito um tipo de emulação de cores quando dirigiu *O Aviador*, em 2004, demonstrando preocupação com muitos dos detalhes que envolvem um produção cinematográfica de sua autoria. Além da sua preocupação com o resultado na reprodução cromática, tal cuidado com as cores possibilitou o espectador se situar também com outras informações contidas, porém não tão explícitas, na narrativa.

Quando vemos uma imagem que intenta representar algo da natureza, por exemplo, temos a instância da iconicidade, observamos que ali estão presentes as cores comuns àquelas que já experimentamos em estado natural aos olhos. As cores na imagem representam o estado tal qual como a vemos, com fidelidade à sua existência, mesmo que ali estejam impressas na imagem técnica, artificialmente. Nesse caso ela opera como registro do real, estando ali para mostrar, pelas suas qualidades icônicas, apontando para o objeto que existe. No filme *A Invenção de Hugo Cabret*, notamos a cor azul na neve ou ao fundo de Hugo, mas

que não representa reflexo do real, mas tem, basicamente, duas funções: a estética e a ética. A primeira, ligada às primeirezas, ao afeto, ao sentido visual em que o azul e o vermelho se opõem. Graficamente esta combinação destaca e realça os elementos da cena, dá profundidade, como traço icônico da frieza da neve, remetendo-a ao objeto dinâmico. A segunda, a ética, ligada à segundeza já passa a associar as cores aos aspectos de espacialidade e também de temporalidade, evocando momentos em que os estados psicológicos variam, principalmente em sua relação com o protagonista e em menor grau com os coadjuvantes. Mas, alterações ou mudanças ocorrendo sempre em função da personagem principal.

A indicialidade cromática pode operar de maneiras diferentes no cinema. Poderíamos dizer que pensamos, primeiramente, em indicar uma representação a partir de referenciais apresentados *a priori*, que seriam memorizadas dentro de uma ordem narrativa. O azul pode, num primeiro instante, ser visto associado a um elemento que não se assemelha por parecência a nada existente em nosso mundo real, nem mesmo à neve. Não há referência em termos de materialidade ao que vemos nas imagens do filme. O equilíbrio não é avermelhado, assim como a tristeza não é azul, mas como associada em vários momentos, em grande parte da história quando a personagem principal aparece combinada com cor azul, em cenas e sequências, na espacialidade e na temporalidade, estabeleceu-se um registro de codificação, tomando emprestado o conceito de Metz (2012).

Daí, não interessa ter sido vista antes, mesmo que fora da narrativa, associada a outro objeto. O que importa para o espectador é buscar a inteligibilidade através da sequência de imagens e sons, para entender o que se passa naquele filme. Podemos verificar, segundo as teorias do cinema e da semiótica que, o ser apresentado mais de uma vez, o matiz passa a aderir a um objeto. Portanto, o azul atmosférico que acompanha as imagens nas quais há presença de Hugo, em estado de tristeza, percebemos a indicialidade cromática do azul. O matiz, o *qualissigno* da azuleza, passa a ser associado diretamente ao estado psicológico da personagem. Da mesma maneira, o vermelho e os avermelhados para tudo o que funciona bem.

Assim, nas aparições que se seguem, o espectador percebe essa cor como indicial, relacionada ao aspecto já associado em momento anterior. É como se houvesse uma acordo, uma convenção para uma determinada cor que reflete e reforça um sentido, o que podemos confirmar como manifestação da função enquanto **cor narrativa**, pois propicia caminhos para se estabelecer uma nova relação. Podemos também identificar o índice cromático operando através do conceito de *forma convencional*, de acordo com Metz (2012), uma vez que se estabeleceu usos para as cores predominantes na narrativa. Tal operação seria algo como uma

espécie de localizador para o espectador melhor entender as ideias apresentadas, permitindo passar para o nível da inteligibilidade de forma lógica o que está montado na narrativa.

Os azuis que passaram a indicar a tristeza e a solidão de Hugo e os avermelhados, indicando o que está bem resolvido, em termos de propósito com a vida, “funcionando” bem como um relógio, pois podemos considerá-la uma máquina que tem um propósito. Tal oposição, amplamente discutida no segundo capítulo por Burch, Aumont e Misek, principalmente, pode se observada no filme *A Invenção de Hugo Cabret* sob uma nova perspectiva - a *oposição* presente na mesma temporalidade. Notamos que a dualidade se manifesta, em grande parte do filme ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

No filme *A Invenção de Hugo Cabret*, percebemos que a **especialidade cromática** foi articulada convencionalmente, desde a fase inicial da apresentação, na qual identificamos a oposição dos matizes azulados e dos avermelhados, seguindo a lógica de estruturação comum ao cinema clássico. O diretor apresentou os espaços relacionados às personagens, associando-os aos estados emocionais, variando conforme as crises e conflitos, quando vimos a crescente presença dos avermelhados e redução dos azulados, reforçando a tensão dramática até a resolução, quando notamos a ausência quase total dos tons frios.

Existe, pelo que percebemos, certa flexibilidade no que tange às possibilidades de representações, que as cores e seus aspectos de *qualissigno*, ao estabelecerem novas conexões com os objetos, possibilitam o encaminhamento de interpretantes, numa espécie de camadas de significação, que se alteram conforme as combinações montadas no instante da percepção e do entendimento, ou melhor, desde o momento que são recebidas como primeira, até suas traduções. Operações que ocorrem conforme o grau de repertório do espectador e de acordo com as intencionalidades objetivas feitas na estruturação da narrativa. Percebemos que os níveis interpretativos da **cor narrativa** são variáveis e podem ser desde a *camada emocional*, no qual o espectador do filme fica a se relacionar à narrativa somente pela emoção, como também produzir interpretantes numa *camada energética*, impelido pelo signo a algum tipo de ação mental ou física, até o nível da *camada lógica*, na qual o signo produz cognição.

Percebemos o quanto as cores aderem ao passado, da significação, numa instância icônica, no nível da primeira, mas que ao ser governada por regimes diversos, pode adaptar-se à uma nova forma de estruturação lógica proposta e passa a operar como indicial, no sistema de produção de sentido, no nível da segunda. O teor monádico, da cor enquanto cor, de forma pura, como cor somente, pelo *qualissigno* do próprio *qualissigno* estaria na sua mais absoluta característica da coisa pela coisa, sem qualquer capacidade, isolada, só.

Por fim, o caráter simbólico pode ser identificado quando alguma relação entre a cor e o objeto foi estabelecida *a priori*. Chega à capacidade de se verificar a narratividade da cor que transcende a própria narrativa para se relacionar ao processo de significação, marcado pela presença intencional, que pode ser identificada ao estilo de um diretor específico ou a uma forma que se identifica algo geral, comum para um contexto temporal e espacial. A cor assume uma propriedade de articulação de sentidos na história e, além da perspectiva de qualissigno icônico e/ou indicial, pode ser vista como referência no sentido amplo. Neste aspecto, podemos perceber que as cores presentes no filme *A Invenção de Hugo Cabret* podem assumir caráter simbólico ao verificarmos que a narrativa possui grandes referências de ícones intimamente conectados a uma ideia de história do cinema na França. Parafraseando Deleuze (2007), não há nada melhor do que a música, autômatos, estação de trem, relógios para representar a França do início do século XX. E por que não homenagear a França e o cinema do mesmo país com as cores de sua bandeira, em um filme que mostra e valoriza filmes (ícones) e a história do grande mestre (símbolo) do cinema com as cores azul, vermelho e branco, predominantes na narrativa?

## REFERÊNCIAS

- 300 (2006) Zack Snyder. [S.l.]: fanpop, 2015. Disponível em:  
<[http://images.fanpop.com/images/image\\_uploads/300-Movie-Publicity-Still-300-222372\\_1400\\_738.jpg](http://images.fanpop.com/images/image_uploads/300-Movie-Publicity-Still-300-222372_1400_738.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.
300. Direção: Zack Snyder, 2006. Estados Unidos. (117 min), son., color. Título original: 300.
- A COLECIONADORA - La Collectionneuse (1967) Eric Rohmer. - Horário 1 [S.l.]: Disponível em:  
<[http://41.media.tumblr.com/8d686f7e1e12d4a5ae1468313efa0b47/tumblr\\_ne2zebBetF1rnbi6to4\\_540.png](http://41.media.tumblr.com/8d686f7e1e12d4a5ae1468313efa0b47/tumblr_ne2zebBetF1rnbi6to4_540.png)>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A COLECIONADORA - La Collectionneuse (1967) Eric Rohmer. - Horário 2 [S.l.]: Disponível em: <<http://twi-ny.com/blog/wp-content/uploads/2013/12/la-collectionneuse-e1386281408231.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A COLECIONADORA. Direção: Eric Rohmer, 1967. França / Inglaterra. (89 min), son., color. Título original: La Collectionneuse.
- A ESCOLHA de Sofia - Sophie's Choice (1982) Alan J. Pakula. A [S.l.]: Disponível em:  
<<https://cdn4.thedissolve.com/reviews/751/fullwidth.c07521eb.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A ESCOLHA de Sofia - Sophie's Choice (1982) Alan J. Pakula. B [S.l.]: Disponível em:  
<[http://thumbs.anyclip.com/t2H4hFmH6/tmb\\_8287\\_480.jpg](http://thumbs.anyclip.com/t2H4hFmH6/tmb_8287_480.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A ESCOLHA de Sofia. Direção: Alan J. Pakula, 1982. Reino Unido / Estados Unidos. (150 min), son., color. Título original: Sophie's Choice.
- A INVENÇÃO de Hugo Cabret. Direção: Martin Scorsese, 2011. Estados Unidos. (127 min), son., color. Título original: Hugo.
- A LISTA de Schindler - Schindler's List (1994) Steven Spielberg. [S.l.]: Disponível em:  
<[http://www.ochaplin.com/wpcontent/uploads/2013/12/a\\_lista\\_de\\_schindler\\_centrodaculutrajudacaA.jpg](http://www.ochaplin.com/wpcontent/uploads/2013/12/a_lista_de_schindler_centrodaculutrajudacaA.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg, 1994. Estados Unidos. (195 min), son., p&b / color. Título original: Schindler's List.
- A MORTE tem seu Preço - The Naked and the Dead (1958) Raoul Walsh. [S.l.]: Disponível em: <<https://quixotando.files.wordpress.com/2005/04/the-naked-and-the-dead-raoul-walsh-1958-049.jpg?w=640>>Acesso em: 30 jul. 2015.
- A MORTE tem seu Preço. Direção: Raoul Walsh, 1958. Estados Unidos. (131 min), son. color (Technicolor) . Título original: The Naked and the Dead.
- À QUEIMA Roupa - Point Blanck (1967) John Boorman. [S.l.]: Disponível em:  
<<http://3.bp.blogspot.com/vGfVgw5EPE/T53FOLn97I/AAAAAAAAAB3U/o6sujhXT1vU/s1600/Point+Blank-4.png>>Acesso em: 30 jul. 2015.

À QUEIMA Roupa. Direção: John Boorman, 1967. Estados Unidos. (92 min). son., color (Metrocolor). Título original: Point Blanc.

A ROSA Branca - The White Rose (1923) D. W. Griffith. [S.l.]: Disponível em: <<http://moviessilently.com/2013/01/31/the-white-rose-1923-a-silent-film-review/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

A ROSA Branca. Direção: D. W. Griffith, 1923. Estados Unidos. (100 min), silencioso, p&b. Título original: The White Rose.

A ROSA Púrpura do Cairo - The Purple Rose of Cairo (1985) Woody Allen. [S.l.]: Disponível em: <<https://analiseindiscreta.files.wordpress.com/2011/03/a-rosa-pc3barpura-do-cairo.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen, 1985. Estados Unidos. (82 min), son., p&b / color. Título original: The Purple Rose of Cairo.

A VIDA em Preto e Branco – Pleasantville A (1998) Gary Ross. - Fragmentos 1 [S.l.]: Disponível em: <<[http://24.media.tumblr.com/a389a06e69ba5e82ca3593a9ab870580/tumblr\\_mkyuxggYKL1qayt01o2\\_500.jpg](http://24.media.tumblr.com/a389a06e69ba5e82ca3593a9ab870580/tumblr_mkyuxggYKL1qayt01o2_500.jpg)>>Acesso em: 31 jul. 2015.

A VIDA em Preto e Branco – Pleasantville B (1998) Gary Ross. - Fragmento 2 [S.l.]: Disponível em: <[http://24.media.tumblr.com/a389a06e69ba5e82ca3593a9ab870580/tumblr\\_mkyuxggYKL1qayt01o2\\_500.jpg](http://24.media.tumblr.com/a389a06e69ba5e82ca3593a9ab870580/tumblr_mkyuxggYKL1qayt01o2_500.jpg)>Acesso em: 31 jul. 2015.

A VIDA em Preto e Branco. Direção: Gary Ross, 1998. Estados Unidos. (124 min), son. p&b / color. Título original: Pleasantville. Acesso: 3 abr. 2015.

ALICE NAS Cidades. Direção: Wim Wenders, 1974. Alemanha. (110 min), son., p&b. Título original: Alice in den Städten.

AMNÉSIA - Memento (2000) Christopher Nolan. B [S.l.]: Disponível em: <[http://minnesotacnected.com/wpcontent/uploads/2015/05/Memento\\_1.jpg](http://minnesotacnected.com/wpcontent/uploads/2015/05/Memento_1.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

AMNÉSIA – Memento (2000) Christopher Nolan. A [S.l.]: Disponível em: <<http://www.espalhafactos.com/wpcontent/uploads/2015/06/memento.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan, 2000. Estados Unidos. (113 min), son., p&b / color. Título original: Memento.

ANDREI Rublev - Andrey Rublyov (1966) Andrei Tarkovisky. A [S.l.]: Disponível em: <[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_m3fzfuiwH01qzbykto1\\_500.png](http://25.media.tumblr.com/tumblr_m3fzfuiwH01qzbykto1_500.png)>Acesso em: 30 jul. 2015.

ANDREI Rublev - Andrey Rublyov (1966) Andrei Tarkovisky. B [S.l.]: Disponível em:

<<http://movieboozzer.com/wp-content/uploads/2015/01/andrei-rublev-main-review.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

ANDREI Rublev. Direção: Andrei Tarkovisky, 1966. Rússia / Itália / Tatar. (165 min), son., color (Sovcolor) / p&b. Título original: Andrey Rublyov.

ANNABELLE Serpentine Dance (1895) Edison Manufacturing Company. [S.l.]: Disponível em: <<http://1east14thstreet.com/2011/08/04/classical-cinematography-still-frames-from-early-film/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

ANNABELLE Serpentine Dance. Produção: Edison Manufacturing Company, 1895. (1 min), silencioso, p&b / color (pintado a mão). Título original: Annabelle Serpentine Dance.

ARNHEIN, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989.

AS AVENTURAS do Príncipe Achmed. Direção: Lotte Reiniger, 1926. Alemanha. (65 min), silencioso, p&b (Tingido). Título original: Die Abenteuer des Prinzen Achmed.

ASAS DO Desejo - Der Himmel über Berlin (1987) Wim Wenders. A [S.l.]: Disponível em: <[http://imagem.band.com.br/f\\_270662.jpg](http://imagem.band.com.br/f_270662.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

ASAS DO Desejo - Der Himmel über Berlin (1987) Wim Wenders. B [S.l.]: Disponível em: <<http://images.emedia.de/flbilder/max04/auto04/auto39/04390212/m1500.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

ASAS DO Desejo. Direção: Wim Wenders, 1987. Alemanha / França. (128 min), son., color (Eastmancolor) / p&b. Título original: Der Himmel über Berlin.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2014.

BASTOS, Fabiane. Ah! E por falar nisso..., 2014. [S.l.]: Disponível em: <<http://porfalar nisso.blogspot.com.br/2014/04/livro-vs-filme-invencao-de-hugo-cabret.html>> Acesso em 15 nov. 2015.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOM DIA Tristeza - Bonjour Tristesse (1958) Otto Preminger. A [S.l.]: Disponível em: <<https://leclisse.wordpress.com/2009/04/19/bonjour-tristesse-1958/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

BOM DIA Tristeza - Bonjour Tristesse (1958) Otto Preminger. B [S.l.]: Disponível em: <<https://alisonkerr.wordpress.com/2013/09/16/well-hello-bonjourtristesse/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

BOM DIA Tristeza. Direção: Otto Preminger, 1958. Estados Unidos / Reino Unido. (94 min), son., p&b / color (Technicolor). Título original: Bonjour Tristesse.

BRANCA DE Neve e os Sete Anões - Snow White and the Seven Dwarfs (1937) Walt

Disney. [S.l.]: Disponível em:

<<http://i.ytimg.com/vi/ncMKymAOy1I/maxresdefault.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

BRANCA DE Neve e os Sete Anões. Produção: Walt Disney, 1937. Estados Unidos. Título original: Snow White and the Seven Dwarfs.

BROADWAY Danny Rose. Direção: Woody Allen, 1983. Estados Unidos. (84 min), son., p&b. Título original: Broadway Danny Rose.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAPITÃO SKY e o Mundo de Amanhã - Sky Captain and The World of Tomorrow (2004)

Kerry Conran. [S.l.]: Disponível em:

<[http://i79.photobucket.com/albums/j128/\\_ucha/cinema/AJolie/skycaptain.jpg](http://i79.photobucket.com/albums/j128/_ucha/cinema/AJolie/skycaptain.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

CAPITÃO SKY e o Mundo de Amanhã. Direção: Kerry Conran, 2004. Estados Unidos / Reino Unido / Itália. (106 min), son., color. Título original: Sky Captain and The World of Tomorrow.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CÉU e Inferno - High and Low (1963) Tengoku to jigoku, Akira Kurosawa. [S.l.]:

Disponível em: <<http://filmsfoodandfandom.tumblr.com/post/95877386796/high-and-low-1963>>Acesso em: 30 jul. 2015.

CÉU E Inferno (High and Low). Direção: Akira Kurosawa, 1963. Japão. (143 min), son., p&b (Eastmancolor). Título original: Tengoku to jigoku.

CIDADE DOS Anjos. Direção: Brad Silberling, 1998. Alemanha / Estados Unidos. (114 min), son., color (Technicolor). Título original: City of Angels.

CLARKE, Andy. Creating a color palette inspired by Martin Scorsese's film Hugo. Stuff & Nonsense, 2014. [North Wales]: Disponível

em:<<https://stuffandnonsense.co.uk/blog/about/creating-a-colour-palette-inspired-by-martin-scorseses-film-hugo>> Acesso em 15 nov. 2015.

CLÉO DE 5 às 7 - Cléo de 5 à 7 (1962) Agnès Varda. [S.l.]: Disponível em:

<<http://www.boloji.com/articlephotos/a13569-1.png>>Acesso em: 04 out. 2015.

CLÉO DE 5 às 7 - Cléo de 5 à 7 (1962) Agnès Varda. [S.l.]: Disponível em:

<[http://www.watchthetitles.com/articles/00210-Cleo\\_from\\_5\\_to\\_7](http://www.watchthetitles.com/articles/00210-Cleo_from_5_to_7)>Acesso em: 30 jul. 2015.

CLÉO DE 5 às 7. Direção: Agnès Varda, 1962. França / Itália. (90 min), son. color / p&b. Título original: Cléo de 5 à 7.

COSTA, Antônio. **Comprender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

COSTA, Maria Helena B. V. da. **Cores e filmes. Um estudo da cor no cinema.** Curitiba: Editora CRV, 2011.

CYPHER. Direção: Vincenzo Natali, 2002. Estados Unidos / Canadá. (95 min)., son., color. Título original: Cypher.

DEELY, John. **Semiótica básica.** São Paulo: Editora Ática, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

DESERTO Vermelho - Dilema de uma Vida - Il Deserto Rosso (1964) Michelangelo Antonioni. A [S.l.]: Disponível em: <>Acesso em: 30 jul. 2015.

DESERTO Vermelho - Dilema de uma Vida - Il Deserto Rosso (1964) Michelangelo Antonioni. B [S.l.]: Disponível em: <>Acesso em: 30 jul. 2015.

DESERTO VERMELHO - Dilema de uma Vida. Direção: Michelangelo Antonioni, 1964. Itália / França. (117 min), son., color (Technicolor). Título original: Il Deserto Rosso.

DIARY OF a Shinjuku Thief - Shinjuku dorobô nikki (1968) Nagisa Oshima. A [S.l.]: Disponível em: <<http://bioscope.exteen.com/images/Diary%20of%20a%20Shinjuku%20Thief.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

DIARY OF a Shinjuku Thief - Shinjuku dorobô nikki (1968) Nagisa Oshima. B [S.l.]: Disponível em: <[http://41.media.tumblr.com/1f98fef412f41c79634ac3e6905f0f09/tumblr\\_mhp39xcsHj1r7k0eco1\\_1280.jpg](http://41.media.tumblr.com/1f98fef412f41c79634ac3e6905f0f09/tumblr_mhp39xcsHj1r7k0eco1_1280.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

DIARY OF a Shinjuku Thief. Nagisa Oshima, 1968. Japão. (96 min), son., p&b/color (Eastmancolor). Título original: Shinjuku dorobô nikki.

DIE ABENTEUR des Prizen Achmed (1926) Lotte Reiniger. [S.l.]: Disponível em: <[Http://deutschesfilminstitut.de/wpcontent/uploads/2011/09/achmed\\_collage769\\_328.jpg](Http://deutschesfilminstitut.de/wpcontent/uploads/2011/09/achmed_collage769_328.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

E AÍ Meu Irmão, Cadê Você? - O Brother, Where Art Thou? (2000) Joel Coen; Ethan Coen. [S.l.]: Disponível em: <<http://coisadecinefilo.com.br/wp-content/uploads/2014/07/irmaomulhollandcl.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

E AÍ Meu Irmão, Cadê Você? Direção: Joel Coen; Ethan Coen, 2000. Reino Unido / França / Estados Unidos. (106 min), son., color. Título original: O Brother, Where Art Thou?

ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Autopoieses, semiótica, escritura.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

ENCOURAÇADO Potemkin (1925) Sergei Eisenstein. [S.l.]: Disponível em: <<https://cinemanofreezer.files.wordpress.com/2013/06/potemkin-red-flag.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein 1925. União Soviética. (75 min), silencioso, p&b. Título original: Bronenosets Potemkin.

ENSAIO SOBRE a cegueira – Blindness (2008) Fernando Meireles. A [S.l.]: Disponível em:<<http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef0191035f4407970c-pi>>Acesso em: 31 jul. 2015.

ENSAIO SOBRE a cegueira – Blindness (2008) Fernando Meireles. B [S.l.]: Disponível em:<<http://i.imgur.com/MMeZq.png>>Acesso em: 31 jul. 2015.

ENSAIO SOBRE a cegueira – Blindness (2008) Fernando Meireles. C [S.l.]: Disponível em:<[http://www.uvv.br/noticias/21\\_fotokenworoner7b7e23e1-61ff-418c-a16d-1555cc4ec32c\\_ORIGINAL.jpg](http://www.uvv.br/noticias/21_fotokenworoner7b7e23e1-61ff-418c-a16d-1555cc4ec32c_ORIGINAL.jpg)>Acesso em: 31 jul. 2015.

ENSAIO SOBRE a cegueira. Direção: Fernando Meireles, 2008. Canadá / Brasil / Japão. (121 min), son., color. Título original: Blindness.

FLORES E Árvores - Flowers and trees (1932) Burt Guillet. [S.l.]: Disponível em:<<http://prettycleverfilms.com/saturday-morning-cartoons/flowers-trees-1932/#.VbqDnyjIWFg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

FLORES E Árvores. Direção: Burt Guillet, 1932. Estados Unidos. (8 min), son. color (Technicolor 3 tiras). Título original: Flowers and trees.

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

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GOETHE, J. W.. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

GUNNING, Tom. **The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spector and the Avant-Gard**. In: ELSAESSER, Thomas. Early Cinema: Space Frame Narrative. London: British Film Institute, 1990.

HANDSCHIEGL processo de cor (1916) desenvolvido por Max Handschiegel e parceiro Alvin W. Wyckoff. [S.l.]: Finslab, 2015. Disponível em:<<http://finslab.com/enciclopedia/letra-p/processo-de-cor-handschiegel.php>> Acesso em: 16 fev. 2015.

HERÓI - Ying xiong (2002) Zang Yimou. [S.l.]: Disponível em:<<https://shincine.files.wordpress.com/2013/07/hero-2002-16-g.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

HERÓI. Direção: Zang Yimou, 2002. China / Hong Kong. (99 min), son., color. Título original: Ying xiong.

HISTORY of color correction. [Los Angeles]: International Colorist Academy, 2012.  
Disponível em: <<http://icolorist.com/library/history-of-color-correction/>> Acesso em: 28 jun. 2015.

IF... (1968) Lindsay Anderson. A [S.l.]: Disponível em:  
<[http://2.bp.blogspot.com/\\_8mMtgYLuow/S7I\\_tDI9jEI/AAAAAAAAABLw/OMSciD0VZz0/s1600/if...fight.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_8mMtgYLuow/S7I_tDI9jEI/AAAAAAAAABLw/OMSciD0VZz0/s1600/if...fight.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

IF... (1968) Lindsay Anderson. B [S.l.]: Disponível em:  
<[http://i.ytimg.com/vi/Z9JL8Dae\\_yQ/maxresdefault.jpg](http://i.ytimg.com/vi/Z9JL8Dae_yQ/maxresdefault.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

IRENE (1940) Herbert Wilcox. A [S.l.]: Disponível em:  
<<http://www.themoviescene.co.uk/reviews/irene-1940/irene-1940.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

IRENE (1940) Herbert Wilcox. B [S.l.]: Disponível em:  
<<http://www.themoviescene.co.uk/reviews/irene-1940/irene-1940.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

IRENE. Direção: Herbert Wilcox, 1940. Estados Unidos. (101 min), son., p&b / color (Technicolor). Título original: Irene.

IVAN O Terrível - parte II - Ivan Groznyy (1946) Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, Serguei Enseinstein. [S.l.]: Disponível em:  
<[http://cinema10.com.br/upload/filmes/filmes\\_5779\\_Ivan05.jpg](http://cinema10.com.br/upload/filmes/filmes_5779_Ivan05.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

IVAN O Terrível - parte II. Direção: Serguei Enseinstein, 1946. União Soviética. (88 min), son., p&b / color (Bi-Color). Título original: Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor.

JOGOS TRAPAÇAS e dois Canos Fumegantes - Lock, Stock and Two Smoking Barrels (1998) Guy Ritchie. [S.l.]: Disponível em:  
<<https://umadosedecinema.files.wordpress.com/2013/10/lock-stock-and-two-smoking-barrels.png>> Acesso em: 30 jul. 2015.

JOGOS Trapaças e dois Canos Fumegantes. Direção: Guy Ritchie, 1998. Reino Unido. (107 min), son., color. Título original: Lock, Stock and Two Smoking Barrels.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KALMUS, Natalie M. Color consciousness. In: VACCHE, Angela D.; PRICE, Brian. **Color the film reader**. New York: Routledge, 2006.

LE MANOIR du Diable. George Méliès, 1896. França. (3 min), silencioso, p&b / color (pintado a mão). Título original: Le Manoir du Diable.

LE SCARABÉE d'or (1907) Chomón. [S.l.]: Disponível em:  
<<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/french-film-colorists/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

LE SCARABÉE d'or. Direção: Segundo de Chomón, 1907. França. (3 min), silencioso, p&b / color (pintado a mão). Título original: Le Scarabée d'or.

LUA DE Papel. Direção: Peter Bogdanovic, 1973. Estados Unidos. (102 min), son., p&b. Título original: Paper Moon.

MADAME Satã - Madam Satan (1930), Cecil B. DeMille. [S.l.]: Disponível em: <[http://4.bp.blogspot.com/HELKZw1yqyk/UXOTWpN1OwI/AAAAAAAAAIRs/zPs8RqK3M\\_w/s1600/Madam+Satan+VERY+cool+promo.jpg](http://4.bp.blogspot.com/HELKZw1yqyk/UXOTWpN1OwI/AAAAAAAAAIRs/zPs8RqK3M_w/s1600/Madam+Satan+VERY+cool+promo.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

MADAME Satã. Direção: Cecil B. DeMille, 1930. Estados Unidos. (116 min), son., p&b. Título original: Madam Satan.

MANHATTAN. Direção: Woody Allen, 1979. Estados Unidos. (96 min) son., p&b. Título original: Manhattan.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MATIZES predominantes no filme, a partir das cores aditivas – RGB. Digital Foundations, 2016. [S.l.]: Disponível em: <[http://en.flossmanuals.net/digital-foundations/ch006\\_color-theory/\\_book/digital-foundations/static/DigitalFoundations-chapter05-Additive\\_RGB\\_Circles\\_48bpp\\_1-en.png](http://en.flossmanuals.net/digital-foundations/ch006_color-theory/_book/digital-foundations/static/DigitalFoundations-chapter05-Additive_RGB_Circles_48bpp_1-en.png)> Acesso em: 31 jan. 2016.

MATRIX - The Matrix (1999) Andy e Larry Wachowski [S.l.]: Disponível em: <<http://i.huffpost.com/gen/1710845/images/o-THE-MATRIX-facebook.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

MATRIX - The Matrix (1999) Andy e Larry Wachowski A [S.l.]: Disponível em: <<http://www.timothyjwelsh.com/wp-content/uploads/2013/02/matrix-batteries-timothyjwelsh.png>> Acesso em: 30 jul. 2015.

MATRIX - The Matrix (1999) Andy e Larry Wachowski B [S.l.]: Disponível em: <[http://geekshizzle.com/wp-content/uploads/2013/03/matrix-Lobby\\_Scene.jpg](http://geekshizzle.com/wp-content/uploads/2013/03/matrix-Lobby_Scene.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

MATRIX - The Matrix (1999) Andy e Larry Wachowski C [S.l.]: Disponível em: <[http://thematrix101.com/media/still/photo-rev\\_neotrin.jpg](http://thematrix101.com/media/still/photo-rev_neotrin.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

MATRIX - The Matrix (1999) Andy e Larry Wachowski. [S.l.]: Disponível em: <<http://setimacena.com/wp-content/uploads/2013/05/Matrix.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

MATRIX . Direção: Andy e Larry Wachowski, 1999. Estados Unidos. (136 min), son., color. Título original: The Matrix.

MEMÓRIAS. Direção: Woody Allen, 1980. Estados Unidos. (89 min), son., p&b. Título original: Stardust Memories.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MISEK, Richard. **A cor digital**. IN: Revista Laika, 2013.

MISEK, Richard. **Chromatic cinema. An history of screen color**. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010.

MOONRISE Kingdom (2012) Wes Anderson. A [S.l.]: Disponível em: <[https://pmcdeadline2.files.wordpress.com/2012/11/moonrise5\\_\\_121102231832.jpg](https://pmcdeadline2.files.wordpress.com/2012/11/moonrise5__121102231832.jpg)> Acesso em: 31 jul. 2015.

MOONRISE Kingdom (2012) Wes Anderson. B [S.l.]: Disponível em: <<https://filmmonitor.files.wordpress.com/2012/06/08.jpg>> Acesso em: 31 jul. 2015.

MOONRISE Kingdom. Direção: Wes Anderson, 2012. (94 min), son., color. Título original: Moorise Kingdom.

NARCISO Negro - Black Narcisus (1947) Michael Powell, Emeric Pressburger. [S.l.]: Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-DOle8SF0U1k/Uoui-ZLIOTI/AAAAAAAAAaU/VeK4lGuqhbA/s1600/FIG+3.png>> Acesso em: 30 jul. 2015.

NARCISO Negro. Direção: Michael Powell, Emeric Pressburger, 1947. Reino Unido. (100 min), son., color (Technicolor). Título original: Black Narcisus.

NESTE MUNDO e no Outro - A Matter of Life and Death (1946) Michael Powell. A [S.l.]: Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/2672725/Modern-films-lose-out-to-classics-in-British-Film-Institute-poll.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

NESTE MUNDO e no Outro - A Matter of Life and Death (1946) Michael Powell. B [S.l.]: Disponível em: <<http://shotcontext.blogspot.com.br/2010/12/matter-of-life-and-death.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

NESTE MUNDO e no Outro - A Matter of Life and Death (1946) Michael Powell. C [S.l.]: Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news/glorious-adventure-colour-films-britain>> Acesso em: 30 jul. 2015.

NESTE MUNDO e no Outro. Direção: Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946. Reino Unido. (104 min), son., p&b (Tingido) / color (Technicolor). Título original: A Matter of Life and Death.

NO DECURSO do Tempo. Direção: Wim Wenders, 1976. Alemenha. (175 min), son., p&b. Título original: Kings of the Road / Im Lauf Der Zeit.

NOITE E Neblina - Nuit et brouillard (1955) Resnais. A [S.l.]: Disponível em: <[http://3.bp.blogspot.com/SFPIf\\_PuC5Q/VQ3114BvHKKI/AAAAAAAAAMQ/DqZjOltyRXE/s1600/nuit%20BET%20brouillard.jpg](http://3.bp.blogspot.com/SFPIf_PuC5Q/VQ3114BvHKKI/AAAAAAAAAMQ/DqZjOltyRXE/s1600/nuit%20BET%20brouillard.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

NOITE E Neblina - Nuit et brouillard (1955) Resnais. B [S.l.]: Disponível em: <<http://cinemaholocausto.files.wordpress.com/2011.01/nuit-et-brouillard-55-01-g.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

NOITE E Neblina. Direção: Alain Resnais, 1955. França. (32 min), son., p&b / color. Título original: Nuit et brouillard.

O AVIADOR - The Aviator (2004) Martin Scorsese. A [S.l.]: Disponível em: <<https://thebestpictureproject.files.wordpress.com/2010/08/theaviator1.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

O AVIADOR - The Aviator (2004) Martin Scorsese. B [S.l.]: Disponível em: <[http://theredlist.com/media/database/muses/icon/cinematic\\_men/1990/leonardo-dicaprio/067-leonardo-dicaprio-theredlist.jpg](http://theredlist.com/media/database/muses/icon/cinematic_men/1990/leonardo-dicaprio/067-leonardo-dicaprio-theredlist.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

O AVIADOR. Direção: Martin Scorsese, 2004. Estados Unidos, Alemanha. (170 min), son., p&b / color. Título original: The Aviator.

O BEBÊ de Rosemary - Rosemary's Baby (1969) Roman Polanski. [S.l.]: Disponível em: <<http://cdn2.thegloss.com/wp-content/uploads/2014/05/rosemarys-baby-trench.jpg>>Acesso em: 31 jul. 2015.

O BEBÊ de Rosemary. Roman Polanski, 1969. Estados Unidos. (136 min), son., color (Technicolor). Título original: Rosemary's Baby.

O DEMÔNIO das Onze Horas - Pierrot le Fou (1965) Jean-Luc Godard. A [S.l.]: Disponível em: <[https://moifightclub.files.wordpress.com/2015/05/2839\\_1.jpg](https://moifightclub.files.wordpress.com/2015/05/2839_1.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

O DEMÔNIO das Onze Horas - Pierrot le Fou (1965) Jean-Luc Godard. B S.l.]: Disponível em: <[https://moifightclub.files.wordpress.com/2015/05/2839\\_1.jpg](https://moifightclub.files.wordpress.com/2015/05/2839_1.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

O DEMÔNIO das Onze Horas. Direção: Jean-Luc Godard, 1965. França. (110 min), son., color (Eastmancolor). Título original: Pierrot le Fou.

O ESTADO Das Coisas - Der Stand Der Dinge (1982) Wim Wenders. [S.l.]: Disponível em: <[http://2.bp.blogspot.com/HjFDTQJXciw/VC7\\_isjRqFI/AAAAAAAAABDU/JTn0GW08o/s1600/o%2Bestado%2Bdas%2Bcoisas%2Bwim%2Bwneders.jpg](http://2.bp.blogspot.com/HjFDTQJXciw/VC7_isjRqFI/AAAAAAAAABDU/JTn0GW08o/s1600/o%2Bestado%2Bdas%2Bcoisas%2Bwim%2Bwneders.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

O ESTADO das Coisas. Direção: Wim Wenders, 1982. Alemanha, Portugal, Estados Unidos. (121 min), son., p&b. Título original: Der Stand Der Dinge.

O FABULOSO Destino de Amelie Poulain - Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2002) Jean-Pierre Jeunet. A [S.l.]: Disponível em: <<http://img88.imageshack.us/img88/7382/pdvd001ff9.jpg>>Acesso em: 01 ago. 2015.

O FABULOSO Destino de Amelie Poulain - Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2002) Jean-Pierre Jeunet. B [S.l.]: Disponível em: <<http://img88.imageshack.us/img88/999/pdvd011hm8.jpg>>Acesso em: 01 ago. 2015.

O FABULOSO Destino de Amelie Poulain - Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2002) Jean-Pierre Jeunet. C [S.l.]: Disponível em: <<http://img88.imageshack.us/img88/3317/pdvd005ek7.jpg>>Acesso em: 01 ago. 2015.

O FABULOSO destino de Amelie Poulain. Diretor: Jean-Pierre Jeunet, 2002. França / Alemanha. (122 min), p&b, color (Duboicolor). Título original: Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain.

O GUARDA-CHUVAS do Amor (Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964) [S.l.]: Disponível em: <<http://i.ytimg.com/vi/BGuaivFbZQk/maxresdefault.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O GUARDA-chuvas do Amor. Direção: Jacques Demy, 1964. França, Alemanha. (91 min), son., color (Eastmancolor). Título original: Les Parapluies de Cherbourg.

O HOMEM Elefante. Direção: David Lynch, 1980. Estados Unidos, Reino Unido. (124 min), son., p&b. Título original: The Elephant Man.

O MÁGICO de Oz - The Wizard of Oz (1939) Victor Fleming. A [S.l.]: Disponível em: <<https://magriniartes.wordpress.com/tag/magico-de-oz/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O MÁGICO de Oz - The Wizard of Oz (1939) Victor Fleming. B [S.l.]: Disponível em: <<http://cinematecadasaudade.blogspot.com.br/2013/08/filme-o-magico-de-oz-1939.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O MÁGICO de Oz. Direção: Victor Fleming, 1930. Estados Unidos. (102 min), son., p&b e sépia / color (Technicolor). Título original: The Wizard of Oz.

O MISTÉRIO de Oberwald - Il Misterio di Oberwald (1980) Antonioni. A [S.l.]: Disponível em: <<http://i58.tinypic.com/i1ctcg.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O MISTÉRIO de Oberwald - Il Misterio di Oberwald (1980) Antonioni. B [S.l.]: Disponível em: <[http://s21.postimg.org/4gjzzavs7/vlcsnap\\_2013\\_06\\_22\\_18h32m45s42.png](http://s21.postimg.org/4gjzzavs7/vlcsnap_2013_06_22_18h32m45s42.png)> Acesso em: 30 jul. 2015.

O MISTÉRIO de Oberwald. Direção: Michelangelo Antonioni, 1980. Itália, Alemanha. (129 min), son., color. Título original: Il Misterio di Oberwald.

O PÁSSARO Azul - The Blue Bird (1940) Walter Lang. A [S.l.]: Disponível em: <<http://www.kindertrauma.com/?p=10538>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O PÁSSARO Azul - The Blue Bird (1940) Walter Lang. B [S.l.]: Disponível em: <<http://images6.fanpop.com/image/photos/36400000/The-Blue-Bird-1940-image-the-blue-bird-1940-36439463-629-475.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O PÁSSARO Azul. Direção: Walter Lang, 1940. Estados Unidos. (88 min), son., p&b / Color (Technicolor). Título original: The Blue Bird.

O PIRATA Negro - The Black Pirate (1922) Albert Parker. [S.l.]: Disponível em: <<http://www.theblackmaria.org/2015/01/21/advance-review-dawn-technicolor-1915-1935/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

O PIRATA Negro. Direção: Albert Parker, 1922. Estados Unidos (88 min), silencioso, color (Technicolor 2 tiras). Título original: The Black Pirate.

O RESGATE do Soldado Ryan - Save Private Ryan (1998) Steven Spielberg. [S.l.]: Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/>-

i5QniwwFfeE/Uhp3bpuCqLI/AAAAAAAAAFmg/tnY7dNjAMaY/s1600/soldado2d.jpg>Acesso em: 30 jul. 2015.

O RESGATE do Soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg, 1998. Estados Unidos. (169 min), son., color (Technicolor). Título original: Save Private Ryan.

O RETRATO de Dorian Gray - The Picture of Dorian Gray (1945) Albert Lewin. [S.l.]: Disponível em: <<http://geekvox.com.br/wp-content/uploads/2013/06/the-picture-of-dorian-gray-1945-hurd-hatfield-e1262803609375.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

O RETRATO de Dorian Gray - The Picture of Dorian Gray (1945) Albert Lewin. B [S.l.]: Disponível em:

<<http://mattleblankexpression.files.wordpress.com/2013/06/dorian.png>>Acesso em: 30 jul. 2015.

O RETRATO de Dorian Gray. Direção: Albert Lewin, 1945. Estados Unidos. (110 min), son., p&b / color (Technicolor). Título original: The Picture of Dorian Gray.

O SELVAGEM da Motocicleta - Rumble Fish (1983) Francis Ford Coppola. [S.l.]: Disponível em: <[https://lualimaverde.files.wordpress.com/2012/04/09\\_rumble1.jpg](https://lualimaverde.files.wordpress.com/2012/04/09_rumble1.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

O SELVAGEM da Motocicleta. Direção: Francis Ford Coppola, 1983. Estados Unidos, França. (94 min), son., p&b / color. Título original: Rumble Fish.

O SENHOR dos Anéis: A Sociedade do Anel - The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001) Peter Jackson [S.l.]: Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ec/5f/d9/ec5fd92c8fefe2cf65eedbc522fdaa2.jpg>>Acesso em: 31 jul. 2015.

O TOURO indomável - Raging Bull (1980) Martin Scorsese. [S.l.]: Disponível em: <[https://cineindiscreto.files.wordpress.com/2010/05/ragingbull\\_1280x7203.jpg](https://cineindiscreto.files.wordpress.com/2010/05/ragingbull_1280x7203.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

O TOURO indomável. Direção: Martin Scorsese, 1980. Estados Unidos. (129 min), son., p&b / color. Título original: Raging Bull, Martin Scorsese.

OS ASSASSINOS - The Killers (1964) Don Siegel. [S.l.]: Disponível em: <[https://demmentia.files.wordpress.com/2014/10/tumblr\\_nbw2ttlpcu1tjkw9o1\\_1280.jpg](https://demmentia.files.wordpress.com/2014/10/tumblr_nbw2ttlpcu1tjkw9o1_1280.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

OS ASSASSINOS. Direção: Don Siegel, 1964. Estados Unidos. (93 min), son., color. Título original: The Killers.

OS SAPATINHOS Vermelhos - The Red Shoes (1948) Michael Powell, Emeric Pressburger. [S.l.]: Disponível em: <[http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2009/12/04/article-1233201-077186BE000005DC-879\\_468x362.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2009/12/04/article-1233201-077186BE000005DC-879_468x362.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

OS SAPATINHOS Vermelhos. Direção: Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948. Reino Unido. (133 min), son., color (Technicolor). Título original: The Red Shoes.

PAIXÕES QUE Alucinam - Shock Corridor (1963) Samuel Fuller. [S.l.]: Disponível em:

<[http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly\\_article/out-of-sight-fifteen-films-you-havent-seen-but-should.htm](http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/out-of-sight-fifteen-films-you-havent-seen-but-should.htm)> Acesso em: 30 jul. 2015.

PAIXÕES QUE Alucinam. Direção: Samuel Fuller. Estados Unidos. (101 min), son., p&b / color (Technicolor). Título original: Shock Corridor.

PEACOCK, Steven. **Colour**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Volume I - Principles of Philosophy. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PINTO, Júlio. **1, 2, 3 da Semiótica**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PINTO, Júlio. **Da atualidade ao pensamento de Peirce**. In: V Pró-pesq PP - Encontro de pesquisadores em Publicidade e Propaganda, 1., 2014, São Paulo. P.02-06.

PINTO, Júlio. *Tempus fugit*: Para pensar a temporalidade nos novos tempos. In: PINTO, Júlio; SERELLE, Márcio. **Interações Midiáticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. Cap.1, p.55-60.

PINTO, Júlio. **Semiótica: Doctrina Signorum**, 2009.

PLANETA Terror. Direção: Robert Rodriguez, 2007. Estados Unidos. (151 min), son., color. Título original: Planet Terror.

PLAZA, Julio. **A tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

POSSAS, Mario Luiz; FAGUNDES, Jorge; PONDÉ, João Luiz. **Política antitruste: um enfoque schumpeteriano**. [Rio de Janeiro]: UFRJ, 2015. Disponível em: <[http://www.ie.ufrj.br/grc/docs/politica\\_antitruste\\_um\\_enfoque\\_schumpeteriano.doc](http://www.ie.ufrj.br/grc/docs/politica_antitruste_um_enfoque_schumpeteriano.doc). > Acesso em: 21 abr. 2015.

Pulp Fiction: Tempos de Violência. Direção: Quentin Tarantino, 1994. Estados Unidos. (178 min), son., color. Título original: Pulp Fiction.

RICOUER, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W; GASGLELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. Cap. 2, p. 343-364.

SANGUE DE Mestiço – Foxfire (1954) Joseph Pevney [S.l.]: Disponível em: <<http://i.ytimg.com/vi/D96M27FNWAM/hqdefault.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

SANGUE DE Mestiço. Direção: Joseph Pevney, 1954. Estados Unidos. (87 min), son., color (Technicolor). Título original: Foxfire.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a visão e as cores**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2005.

SE... Direção: Lindsay Anderson, 1968. Reino Unido. (111 min), son., p&b / color (Eastmancolor). Título original: If...

SCORSESE, Martin. The birth of rhe cinema. In: SELZNICK, Brian. **Hugo movie companion**. A behind the scenes look at how beloved book became a major motion picture. New York, Scholastic Press, 2011. Cap. 2, p. 46-47.

SELZNICK, Brian. **A invenção de Hugo Cabret**. São Paulo: Edições SM, 2014.

SELZNICK, Brian. **Hugo movie companion**. A behind the scenes look at how beloved book became a major motion picture. New York, Scholastic Press, 2011.

SEM DESTINO - Easy Rider (1969) Dennis Hopper. [S.l.]: Disponível em: <<http://www.amarantaentertainment.com/wp-content/uploads/2015/06/Easy-Rider.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

SENHOR DOS Anéis: A Sociedade do Anel. Direção: Peter Jackson, 2001. Nova Zelândia, Estados Unidos. (178 min), son., color. Título original: The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring.

SEVEN: Os Sete Crimes Capitais - Seven (1995) David Fincher. [S.l.]: Disponível em: <[https://laceysfilms.files.wordpress.com/2013/01/tumblr\\_mat4sokrmb1re4uqoo1\\_1280.png](https://laceysfilms.files.wordpress.com/2013/01/tumblr_mat4sokrmb1re4uqoo1_1280.png)> Acesso em: 30 jul. 2015.

SEVEN: Os Sete Crimes Capitais. Direção: David Fincher, 1995. Estados Unidos. (127min), son., color. Título original: Seven.

SHORT CUTS - Cenas da Vida - Short Cuts (1993) Robert Altman. [S.l.]: Disponível em:<<http://www.tasteofcinema.com/wp-content/uploads/2014/06/short-cuts-tom-waits.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

SHORT CUTS - Cenas da Vida. Direção: Robert Altman, 1993. Estados Unidos. (187 min), son., color. Título original: Short Cuts.

SIN CITY: A Cidade do Pecado - Sin City (2005) Robert Rodriguez e Frank Miller. Disponível em: <[http://www.joblo.com/images\\_arrownews/25to9-sin\\_city\\_bluray\\_\\_3\\_.jpg](http://www.joblo.com/images_arrownews/25to9-sin_city_bluray__3_.jpg)>Acesso em: 30 jul. 2015.

SIN CITY: A Cidade do Pecado - Sin City (2005) Robert Rodriguez e Frank Miller. A [S.l.]: Disponível em: <<https://magiaeimagem.files.wordpress.com/2011/03/sz-sin-city-bluray5.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

SIN CITY: A Cidade do Pecado - Sin City (2005) Robert Rodriguez e Frank Miller. B [S.l.]: Disponível em: <<https://cinelogin.files.wordpress.com/2014/07/sin-city.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

SIN CITY: A Cidade do Pecado. Direção: Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005. Estados Unidos. (124 min), son., p&b / color. Título original: Sin City.

SINFONIA DE Paris - An American in Paris (1951) Vincente Minnelli. [S.l.]: Disponível em: <<http://www.institut-francais.org.uk/wp-content/uploads/2013/05/AnAmerican.jpg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

SINFONIA DE Paris. Direção: Vincente Minnelli, 1951. Estados Unidos. (113 min), son., color (Technicolor). Título original: An American in Paris.

SR. NINGUÉM Mr. Nobody (2009) Jaco Van Dormael. A [S.l.]: Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/r08GCIwJryk/UZ1xstz1LdI/AAAAAAAAABKs/XZgAel-gRto/s1600/mr-nobody.png>> Acesso em: 31 jul. 2015.

SR. NINGUÉM Mr. Nobody (2009) Jaco Van Dormael. B [S.l.]: Disponível em: <<http://www.sosmoviers.com/wp-content/gallery/las-vidas-possibles-de-mr-nobody/las-vidas-possibles-de-mr-nobody-012.jpg>> Acesso em: 31 jul. 2015.

SR. NINGUÉM Mr. Nobody (2009) Jaco Van Dormael. C [S.l.]: Disponível em: <<http://www.sosmoviers.com/wp-content/gallery/las-vidas-possibles-de-mr-nobody/las-vidas-possibles-de-mr-nobody-015.jpg>> Acesso em: 31 jul. 2015.

SR. NINGUÉM Mr. Nobody (2009) Jaco Van Dormael. D [S.l.]: Disponível em: <[https://c2.staticflickr.com/8/7321/10000823973\\_2fbe160b11\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/8/7321/10000823973_2fbe160b11_b.jpg)> Acesso em: 31 jul. 2015.

SR. NINGUÉM. Direção: Jaco Van Dormael, 2009. Bélgica, Alemanha, Canadá, França. (141 min), son., color. Título original: Mr. Nobody.

TEMPOS DE Violência - Pulp Fiction A (1994) Quentin Tarantino. [S.l.]: Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/miguelbarbieri/files/2015/07/pulpfiction.jpeg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

TEMPOS DE Violência - Pulp Fiction B (1994) Quentin Tarantino. [S.l.]: Disponível em: <[http://www.dovesandserpents.org/wp/wpcontent/uploads/2010/10/quentin\\_tarantino\\_pulp\\_fiction-11583.jpg](http://www.dovesandserpents.org/wp/wpcontent/uploads/2010/10/quentin_tarantino_pulp_fiction-11583.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

TEOREMA (1968) Pier Paolo Pasolini A [S.l.]: Disponível em: <[http://3.bp.blogspot.com/s92FU70yj6l/Tz\\_ZLFFy5hI/AAAAAAAAABXs/44g5hGes8FE/s1600/1.jpeg](http://3.bp.blogspot.com/s92FU70yj6l/Tz_ZLFFy5hI/AAAAAAAAABXs/44g5hGes8FE/s1600/1.jpeg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

TEOREMA (1968) Pier Paolo Pasolini B [S.l.]: Disponível em: <[http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/wpcontent/gallery/teorema/teorema-pier-paolo-pasolini20.png](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/wpcontent/gallery/teorema/teorema-pier-paolo-pasolini20.png)> Acesso em: 30 jul. 2015.

TEOREMA, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1968. Itália. (105 min), son., p&b / color (Eastman). Título original: Teorema.

THE GREAT Train Robbery A (1903) Edwin Porter. [S.l.]: Disponível em: <<https://briansandberg.wordpress.com/2011/04/09/guns-in-film/>> Acesso em: 30 jul. 2015.

THE GREAT Train Robbery B (1903) Edwin Porter. [S.l.]: Disponível em:  
<<http://worldscinema.org/2013/05/various-early-cinema-primitives-pioneers-1895-1910/>>Acesso em: 30 jul. 2015.

THE GREAT Train Robbery. Direção: Edwin Porter, 1903. Estados Unidos. (11 min), silencioso, color (pintado a mão). Título original: The Great Train Robbery.  
THE KING of Jazz (1930) John Murray Anderson. A [S.l.]: Disponível em:  
<<https://songbook1.wordpress.com/fx/king-of-jazz-1930/>>Acesso em: 30 jul. 2015.

THE KING of Jazz (1930) John Murray Anderson. B [S.l.]: Disponível em:  
<<https://songbook1.files.wordpress.com/2010/03/stanley-smith-jeanette-loff-bridesmaids-in-king-of-jazz-1.jpg>>Acesso em: 30 jul. 2015.

THE KING of Jazz. Direção: John Murray Anderson, 1930. Estados Unidos. (98 min), son., color (Technicolor). Título original: The King of Jazz.

THE SAND Castle (1960) Jerome Hill. A [S.l.]: Disponível em:  
<[https://ifyouwantthegravy.files.wordpress.com/2015/05/sand-castle-dream-sequence-cap-1.png](https://ifyouwantthe gravy.files.wordpress.com/2015/05/sand-castle-dream-sequence-cap-1.png)>Acesso em: 30 jul. 2015.

THE SAND Castle (1960) Jerome Hill. B [S.l.]: Disponível em:  
<<https://ifyouwantthegravy.wordpress.com/2015/06/01/the-sand-castle-review/>>Acesso em: 30 jul. 2015.

THE SAND Castle. Direção: Jerome Hill, 1960. Estados Unidos. (70 min), son., p&b / color. Título original: The Sand Castle.

TRAFFIC – Traffic (2000) Steven Soderbergh. A [S.l.]: Disponível em:  
<[http://www.filmdispenser.com/wpcontent/uploads/2014/09/traffic\\_11\\_large.jpg](http://www.filmdispenser.com/wpcontent/uploads/2014/09/traffic_11_large.jpg)>Acesso em: 31 jul. 2015.

TRAFFIC – Traffic (2000) Steven Soderbergh. B [S.l.]: Disponível em:  
<[https://whoiscliff.files.wordpress.com/2014/06/screenshot\\_020\\_large.png](https://whoiscliff.files.wordpress.com/2014/06/screenshot_020_large.png)>Acesso em: 31 jul. 2015.

TRAFFIC: Ninguém Sai Limpo. Direção: Steven Soderbergh, 2000. Estados Unidos, Alemanha. (147 min), son., color. Título original: Traffic.

TUDO QUE o céu Permite - All That Heaven Allows (1955) Douglas Sirk. [S.l.]: Disponível em:  
<[http://4.bp.blogspot.com/rRA0X5RRxEs/VOaiGQOgnal/AAAAAAAAACuY/01w1HHOUAM/s1600/All%2Bthat%2BHeaven%2BAllows%2B\(4\).png](http://4.bp.blogspot.com/rRA0X5RRxEs/VOaiGQOgnal/AAAAAAAAACuY/01w1HHOUAM/s1600/All%2Bthat%2BHeaven%2BAllows%2B(4).png)>Acesso em: 30 jul. 2015.

TUDO QUE o Céu Permite. Direção: Douglas Sirk, 1955. Estados Unidos. (89 min), son., color (Eastman / Technicolor). Título original: All That Heaven Allows.

ÚLTIMA SESSÃO de Cinema. Direção: Peter Bogdanovich, 1971. Estados Unidos. (118 min), son., p&b. Título original: The Last Picture Show

UM CORPO que Cai – Vertigo (1958) Alfred Hitchcock. [S.l.]: Disponível em: <[https://www.dkit.ie/sites/default/files/styles/full\\_screen/public/vertigo6.png?itok=4jiwF16n](https://www.dkit.ie/sites/default/files/styles/full_screen/public/vertigo6.png?itok=4jiwF16n)> Acesso em: 30 jul. 2015.

UM CORPO que Cai. Direção: Alfred Hitchcock, 1958. Estados Unidos. (128 min), son., color (Technicolor). Título original: Vertigo.

UMA MULHER é uma Mulher - Une Femme est une femme (1961) Jean Luc Godard. A [S.l.]: Disponível em: <[http://1.bp.blogspot.com/-N\\_ixykCPLKc/Va1jCWPwVTI/AAAAAAAAAfKE/WbFiIBUji3Y/s1600/UMA%2BMULHER%2BE%2BUMA%2BMULHER%2BUne%2Bfemme%2Best%2Bune%2Bfemme%2B1961%2B%257E%2B010.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-N_ixykCPLKc/Va1jCWPwVTI/AAAAAAAAAfKE/WbFiIBUji3Y/s1600/UMA%2BMULHER%2BE%2BUMA%2BMULHER%2BUne%2Bfemme%2Best%2Bune%2Bfemme%2B1961%2B%257E%2B010.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

UMA MULHER é uma Mulher - Une Femme est une femme (1961) Jean Luc Godard. – B [S.l.]: Disponível em: <[https://depozitroom.files.wordpress.com/2012/08/anna-une\\_femme\\_est\\_une\\_femme2-thumb-600x3361.jpg](https://depozitroom.files.wordpress.com/2012/08/anna-une_femme_est_une_femme2-thumb-600x3361.jpg)> Acesso em: 30 jul. 2015.

UMA MULHER é uma Mulher - Une Femme est une femme (1961) Jean Luc Godard. – C [S.l.]: Disponível em: <<https://laceysfilms.files.wordpress.com/2012/08/screen-shot-2011-01-27-at-2-52-59-pm.png>> Acesso em: 30 jul. 2015.

UMA MULHER é uma Mulher - Une Femme est une femme (1961) Jean Luc Godard. - D [S.l.]: Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-L9Qe-SZsaWc/VMFvnF-ejLI/AAAAAAAAAfuY/IWEay2-PZII/s1600/une%2Bfemme.jpeg>> Acesso em: 30 jul. 2015.

UMA MULHER é uma Mulher. Direção: Jean-Luc Godard. França, Itália. (85 min), son., color (Eastman). Título original: Une Femme est une femme.

UOL. Mostra explora a cena de cinema *underground* de Nova York. [Rio de Janeiro]: Guia Uol. 2014. Disponível em: <<http://guia.uol.com.br/rio-de-janeiro/cinema/noticias/2014/12/17/mostra-explora-a-cena-underground-do-cinema-de-nova-york.htm>> Acesso em: 26 jul. 2015.

VAIDADE E Beleza - Becky Sharp (1935) Rouben Mamoulian. [S.l.]: Disponível em: <<http://www.theasc.com/magazine/jan05/conundrum/image17.html>> Acesso em: 30 jul. 2015.

VAIDADE e Beleza. Direção: Rouben Mamoulian, 1935. Estados Unidos. (84 min), son., color (Cinecolor / Technicolor). Título original: Becky Sharp.

VINGADORES: Era de Ultron - Avengers: Age of Ultron (2015) Joss Whedon. [S.l.]: Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/vingadores-era-de-ultron-que-os-criticos-estao-falando-do-aguardado-filme-15945004>> Acesso em: 01 ago. 2015.

VINGADORES: Era de Ultron. Direção: Joss Whedon, 2015. Estados Unidos. (141 min), son., color. Título original: Avengers: Age of Ultron.

VORTICISM. Dictionary reverso. [S.l.]: Collins English Dictionary 5th Edition first published in 2000. Disponível em: <<http://dictionary.reverso.net/english-definition/vorticism>>

WHAT IS "Anamorphic"?. Estados Unidos: The American WideScreen Museum, 2013.  
Disponível em: < <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm>> Acesso em:  
21 abr. 2015.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. São Paulo. Editora Unicamp, 2009.

## ANEXO A - COLOR CONSCIOUSNESS

*Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, august 1935.

**Natalie M. Kalmus**

On the walls of the cave in Altamira in Spain are found paintings, boldly sketched in three colors by Paleolithic man some fifty thousand years in ago. These prehistoric paintings are quite artfully executed, and show that the artist possessed a fine sense of color and a desire to indicate motion as well as form. Various animals are depicted with the use of a red clay, an ocher earth, and a black pigment. One picture shows a wild boar in a standing position. In another picture, nearby, to show the same animal in a gallop, two sets of legs have been used. This ingenious method of showing action indicates the inherent desire of the artist to show motion in color. This ambition has come down through the intervening years to the present day. Now we see the culmination of that idea-motion pictures in color.

From a technical standpoint, motion pictures have been steadily tending toward more complete realism. In the early days, pictures were a mere mechanical process of imprinting light upon film and projecting that result upon a screen. Then came the perfection of detail-more accurate sets and costumes-more perfect photography. The advent of sound brought increased realism through the auditory sense. The last step-color, with the addition of the chromatic sensations-completed the process. Now motion pictures are able to duplicate faithfully all the auditory and visual sensations.

This enhanced realism enables us to portray the life and nature as it really is, and in this respect we have made definite strides forward. A motion picture, however, will be merely an accurate record of certain events unless we guide this realism into the realms of art. To accomplish this it becomes necessary to augment the mechanical processes with the inspirational work of the artist. It is not enough that we put a perfect record upon the screen. That record must be molded according to the basic principles of art.

The principles of color, tone, composition and make painting a fine art. The same principles will make a colored motion picture a work of art. The precision and detail of Holbein and Bougereau, the light effects of Rembrandt, the atmosphere and arrangements of Goya, the color of Velasquez, the brilliant sunlight of Sorolla, the mysterious shadows of Innes-all these artistic qualities can be eventually incorporated into motion pictures through the medium of color. The design and colors of sets, costumes, drapes, and furnishings must be

planned and selected just as an artist would choose the colors from his palette and apply them to the proper portions of his painting.

In order to apply the laws of art properly in relation to color, we must first develop a color sense—in other words, we must become “color conscious”. We must study color harmony, the appropriateness of color to certain situations, the appeal of color to the emotions. Above all, we must take more interest in the colorful beauties that lie about us—the iridescent brilliance of the butterfly’s wing, the subtle tones of a field of grain, the violet shadows of the desert, the sunset’s reflection in the ocean. By such observation and study we develop a sense of color appreciation and train our eye to notice an infinite variety of hues.

Serious cases of color blindness are comparatively rare; yet, because the average person is not trained in color appreciation, a decided lack of color consciousness is not at all uncommon. In order to appreciate operatic or classical music, people study music appreciation. Color appreciation, as a study, is almost entirely neglected, although color plays a most important and continuous part in our lives. The average person listens to music for only a short portion of the time, but every moment of the day he looks upon some form of color.

In the study of color appreciation we have two classes of objects. On the one hand, we have Nature, with its flowers, skies, trees, *etc.*; on the other hand, we have man-made objects of all kinds, including art pictures. In the first class the color is already created, and it remains for us only to enjoy and appreciate. In the second class we can exercise a certain amount of selectivity. Because of the general lack of color knowledge, that selectivity is not always tempered with wisdom. If the color schemes of natural objects were used as guides, less flagrant mistakes in color would occur. The use of black and white, however, to the complete exclusion of all color, is decidedly not in keeping with Nature’s rules.

Natural colors and lights do not tax the eye. Nearly as much as man-made colors and artificial lights. Even when Nature indulges in a riot of beautiful colors, there are subtle harmonies which justify those colors. These harmonies are often overlooked by the casual observer. The most brilliant flower has leaves and stem of just the right hue to accompany or complement its gay color.

As we grow in the understanding of color and its uses, we find that our color appreciation simultaneously. All the better things in life require a color consciousness for their fullest appreciation and enjoyment.

The eye is the organ of perception. The impulses of light received by the retina are transferred over the optic nerve path to the brain, and we become conscious of light and dark,

motion, form, and color. Vision is a sense of ancient lineage and early development of the individual life. Its characteristic is the clearness and precision of the data it furnishes the mind. Compared to the sight, the other senses are dull and groping. It is the sense by which we receive the greatest number of stimuli from the world about us. It is the sense which most frequently affects the nervous system, dominates the attention, and stimulates the mind.

It is a psychological fact that the eye experiences a shock when it is forced to adapt itself to any degree of unnaturalness in the reception of external stimuli. The auditory sense would be unpleasantly affected by hearing an actor upon the screen speak his lines in a monotone. The mind would strive to supply the missing inflections. The same is true, but to a greater degree, of the visual sense. A super-abundance of color is unnatural, and has a most unpleasant effect not only upon the eye itself, but upon the mind as well. On the other hand, the complete absence of color is unnatural. The mind strives to supply the missing chromatic sensations, just as it seeks to add the missing inflections to the actor's voice. The monotony of black, gray, and white in comparison with color is an acknowledged fact. It is almost a psychological axiom that *monotony* is the enemy of *interest*. In other words, that which is monotonous will not hold our attention as well as that which shows more variety. Obviously, it is important that the eye be not assailed with glaring color combinations, nor by indiscriminate use of black and white. Again taking our cue from Nature, we find that colors and neutrals augment each other. The judicious use of neutrals proves an excellent foil for color, and lends power and interest to the touches of color in the scene. The presence of neutrals in our composition adds interest, variety, and charm to our colors. On the other hand, the presence of color in our picture gives added force to the neutrals, emphasizing the severity of black, the gloominess of gray, the purity of white.

From a broader point of view, the psychology of color is of immense value to a director. His prime motive is to direct and control the thoughts and emotions of his audience. The director strives to indicate a fuller significance that is specifically shown by the action and dialog. If he can direct the theatergoer's imagination and interest, he has fulfilled his mission. We have found that by the use of color we can subtly convey dramatic stimuli. The psychology of color is all-important in this respect, and we shall now discuss the manner in which certain colors upon the screen will give rise to certain emotions in the audience.

We have found that by the understanding use of color we can subtly convey dramatic moods and impressions to the audience, making them more receptive to whatever emotional effect the scenes, action, and dialog may convey. Just as every scene has some definite dramatic mood—some definite emotional response which it seeks to arouse within the minds of

the audience-so, too, has each scene, each type of action, its definitely indicated color which harmonizes with que emotion.

The usual reaction of a color upon a normal person has been definitely determined. Colors fall into two general groups. The first group is the “warm”, and the second the “cool” colors. Red, orange, and yellow are called the warm or advancing colors. They call forth sensations of excitement, activity, and heat. In contrast, green, blue and violet are the cool or retiring colors. They suggest rest, ease, coolness. Grouping the colors in another manner we found that colors mixed with white indicate youth, gaiety, informality. Colors mixed with gray suggest subtlety, refinement, charm. When mixed with black, colors show strength, seriousness, dignity, but sometimes represent the baser emotions of life.

As to the use of a single color alone, each hue has its particular associations. For example, red recalls to mind a feeling of danger, the warning. It also suggests blood, life and love. It is materialistic, stimulating. It suffuses the face of anger, it led the Roman soldiers into battle. Different shades of red can suggest various phases of life, such as love, happiness, physical strength, wine, passion, power, excitement, anger, turmoil, tragedy, cruelty, revenge, war, sin, and shame. These are all different, yet in certain respects they are the same. Red may be the color of the revolutionist's flag, and streets may run red with the blood of rioters, yet red may be used in a church ritual for Pentecost as a symbol of sacrifice. Whether blood is spilled upon the battlefield in an approved cause or whether it drips from the assassin's dagger, blood still runs red. The introduction of another color with red can suggest the motive for a crime whether it be jealousy, fanaticism, revenge, patriotism, or religious sacrifice. Love gently warms the blood. The delicacy or strength of the shade of red will suggest the type of love. By introducing the colors of licentiousness, deceit, selfish ambition, or passion, it will be possible to classify the type of love portrayed with considerable accuracy.

Proceeding to the other colors, orange is bright and enlivening; it suggests energy, action.

Yellow and gold symbolizes wisdom, light, fruition, harvest, reward, riches, gaiety; but yellow also symbolize deceit, jealousy, inconstancy in its darker shades, and particularly when it is tinged with green.

Green immediately recalls the garb of Nature, the outdoors, freedom. It also suggests freshness, growth, vigor.

Dark green, blue, violet, indigo and are cooling, quiet colors. They are tranquil and passive. They do not suggest activity, as do the reds and orange. Blue is suggestive at truth

("true blue"), calm, serenity, hope, science, also cold steel, melancholy (we have the expression "blue as indigo").

Purple is a color which does not occur in the spectrum. It is a combination of warm red and cool blue. It will be aggressive and vital if the red predominates, or dignified and quiet if the blue overbalances the red. Purple denotes solemnity, royalty, also pomp and vanity.

Magenta is the combination of purple and red. It is very distinctly materialistic. It is showy, arrogant, and vain.

The neutrals, white, gray, and black, while theoretically not in the category of colors, also stimulate very definite emotional responses. Black is no color, but absorption of all color. It has a distinctly negative and destructive aspect. Black instinctively recalls night, fear, darkness, crime. It suggests funerals, mourning. It is impenetrable, comfortless, secretive. It flies at the masthead of the pirate's ship. Our language is replete with references to this frightful power of black-black art, black despair, black-guard, blackmail, black hand, the black hole of Calcutta, black death the devastating plague of medieval Europe), black list, black-hearted, *etc.*

Even the poets recognized this symbolism. Shelley, in his dramatic *Alaster*, tells how,

"I have made my bed  
In channels and on coffins, where black death  
Keeps record of the trophies won—"

The poet Keats, in *The Prisoner of Chillon*, says,

"I, only, stirred in this black spot,  
I, only, drew the accursed breath of dungeon-dew."

We are speaking a potent language to our audience when we make use of black.

Gray suggests gray skies and rain. It is gloomy, dreary, and represents solemnity and maturity. From its complete neutrality and lack of any color or distinctiveness, it represents mediocrity, indecisiveness, inaction, vagueness.

White Reflects the greatest amount of light, it emanates the spirit luminosity which symbolizes spirit. White represents purity, cleanliness, peace, marriage. Its introduction into a color sublimates that color. For example, the red of love become more refined and idealistic

as white transforms the red to pink. White uplifts and ennobles, while black lowers and renders more base and evil any more color. To the degree in which colors are lightened or darkened will the qualities that the color exemplifies be altered.

Thus we see all that the colors in the spectrum speak their particular language. The flush of anger, the vigor of a sun-tanned skin, the richness of gold velvet, the violet mystery of distant mountains, the serenity of blue sky—these colors alone speak with more eloquence than could be described by words.

The modification of a positive color by the introduction of another hue modifies the mental reaction to the degree of the intensity of that hue which is introduced. For example, a positive blue is a cool color, but to the extent in which a red hue is introduced, the coolness of the blue will be altered by the warmth of red. However, these complexities do not alter the basic principles of color or the general reactions which we have outlined.

In the preparation of a picture we read the script and prepare a color chart for the entire production, each scene, sequence, set and character being considered. This chart may be compared to the musical score, and amplifies the picture in a similar manner. The preparation of this chart calls for careful and judicious work. Subtle effects of beauty and feeling are not attained through haphazard methods, but through application of the rules of art and the physical laws of light and color in relation to literary laws and story values. In time first place, this chart must be in absolute accord with the story action. Again it must consider the art, principles of unity, color harmony, and contrast. Again, it must consider the practical limitations of the motion picture production and photography. The art director, however, in handling the color picture, must be forever mindful that the human eye is many times more sensitive than the photographic emulsion and many times greater in scope than any process of reproduction. Therefore, he must be able to translate his colors in terms of the process.

When we receive the script for a new film, we fully analyze each sequence and scene to ascertain what dominant mood or emotion is to be expressed. When this is decided, we plan to use the appropriate color or set of colors which will suggest that mood, thus actually fitting the color to the scene and augmenting its dramatic value.

We plan the colors of the actor's costumes with special care. Whenever possible, we prefer to clothe the actor in colors that build up his or her screen personality. In a picture which we recently completed, two young girls play the parts of sisters. One is vivacious, affectionate, and gay. The other is studious, quiet, and reserved. For the first we planned costumes of pink, red warm browns, tan, and orange; for the second, blue, green, black, and gray. In this way the colors were kept in unison with their film characters.

One very important phase of making color pictures is the necessity of obtaining distinct color separation. The term "color separation" means that when one color is placed in front of or beside another color, there must be enough difference in their hues to separate one from the other photographically. For example, there must be enough difference in the colors of an actor's face or costume and the walls of the set to make him stand out from the colors back of him; otherwise, he will blend into the background and become indistinguishable, as does a polar bear in the snow. If the colors are properly handled, it is possible to make it appear as though the actors were actually standing there in person, thus creating the illusion of the third dimension. Because of the general warm glow of flesh tints, we usually introduce the color tones into the backgrounds; but, if we find it advantageous to use warmer tones in the set, we handle the lighting so that the particular section in the back of the actor is left in shadow. This gives a cool contrast to the faces, even though we have a general feeling of warmth in the room. When there are a number of players, all wearing differently colored costumes, it is necessary to disregard those playing relatively unimportant parts, and make the background in contrast to those whose action is most significant to this particular scene.

It is important that sets have interest and variety. They must not be flat. When the sets have depth it is much easier to introduce interesting shadows and colored lights for special effects. Unless the dramatic aspect dictates to the contrary, it is desirable to have all the colors in any one scene harmonious. Otherwise, we strike an unpleasant, discordant note.

A point to be considered in set dressing depends upon one of the rules of composition in art. The law of emphasis states in part that nothing of relative unimportance in a picture shall be emphasized. If, for example, a bright red ornament were shown behind an actor's head, the bright color would detract from the character and action. Errors of this nature must be carefully avoided.

Color juxtaposition also plays a large part in the selection of colors for the screen. The effect the "color juxtaposition" is an apparent change of hue when different colors are placed one over the other, or side by side. If two cards, one orange, the other blue-green are placed side by side, the orange will appear more red than it really is, the blue-green more blue. Each color tends "to throw" the other toward its complement. In other words, the complement of orange is blue; therefore, the orange makes the blue-green appear bluer. When any two colors are placed together, the first emphasizes in the second the characteristics which are lacking in the first.

It can readily be seen from this how exceedingly important it is to consider the movement in the scene in determining its color composition because the juxtaposition of

colors is constantly changing due to this movement. Quite a different problem from that of an artist, values, therefore, are not subject to frequently changing contrast.

We must constantly practice color restraint. In the early two-color pictures, producers sometimes thought that because a process could reproduce color, they should flaunt vivid color continually before the eyes of the audience. This often led to unnatural and disastrous results, which experience is now largely eliminating.

The synthesis of all these factors entails many conferences with directors, art directors, writers, cameramen, designers and others. Technicolor color directors, cameramen, and technicians act in a consulting and advisory capacity to the various studio departments during both the preparation and the shooting of the picture.

Music, graphic art, and acting have now been united, and become one expression of more ultimate art. Now for the first time a perfect the expression of the combined inspirations producer, writer, artist, actor, and musician can be adequately presented to an audience. Color has touched the sound and picture it fairly lives.

## **Referência**

KALMUS, Natalie M. Color consciousness. In: VACCHE, Angela D.; PRICE, Brian. **Color the film reader**. New York: Routledge, 2006. Part 1, p. 24 - 29.

## ANEXO B - CONSCIÊNCIA DA COR (Tradução nossa)

*Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, agosto de 1935.

### **Natalie M. Kalmus**

Nas paredes da caverna de Altamira na Espanha foram encontradas pinturas, ousadamente esboçados em três cores, feitas por humanos da era Paleolítica, há cerca de cinquenta mil anos atrás. Estas pinturas pré-históricas se apresentam executadas de forma bastante artística e mostram que o artista possuía um fino senso de cor e um desejo para indicar o movimento, assim como a forma. Vários animais foram pintados com um barro vermelho, uma terra ocre, e um pigmento preto. Uma das figuras é de um javali em posição ereta. Numa outra pintura, nas proximidades, mostra o mesmo animal galopando, com as quatro pernas pintadas em pares. Este método engenhoso de mostrar ação indica o desejo inerente do artista para representar o movimento com a cor. Essa vontade intervém na vida humana ao longo dos anos, até os dias de hoje. Vemos agora, a resultado dessa ideia que culmina nas imagens em movimentos e em cores.

Do ponto de vista técnico, os filmes tendem para o mais completo realismo. Desde os primórdios, as imagens eram um mero processo mecânico de impressão da luz sobre a película e resultava em projeção sobre uma tela. Em seguida caminhou-se para a perfeição dos detalhes com cenários mais trabalhados, figurinos e uma fotografia mais perfeita. O advento do som trouxe aumento do realismo através do sentido auditivo. O último passo, a cor, com a adição do sensações cromáticas e completando o processo. Agora, os filmes são capazes de duplicar fielmente todas as sensações auditivas e visuais.

Esse realismo aprimorado nos permite retratar a vida e a natureza como ela realmente e, neste aspecto, teve constantes progressos. Uma imagem em movimento, no entanto, será apenas bom registro de determinados eventos, mas um realismo que guiamos no campo da arte. Para tanto, é necessário que haja avanços nos processos mecânicos com o trabalho inspirador do artista. Não é suficiente que façamos um registro perfeito sobre a tela. Esse registro tem de ser moldado conforme os princípios básicos da arte.

Os princípios da cor, do tom e da composição fazer da pintura uma “fine art”. Os mesmos princípios fazem da imagem em movimento colorida uma obra de arte. A precisão e detalhe de Holbein e Bougereau, os efeitos da luz de Rembrandt, a atmosfera e as modalidades de Goya, a cor de Velasquez, a luz do sol brilhante de Sorolla, as misteriosas

sombras de Innes - todas estas qualidades artísticas podem, eventualmente, ser incorporadas nas imagens em movimento por meio de cor. O “design” e as cores de cenários, figurinos, cortinas e objetos de cena devem ser planejados e escolhidos, como um artista que escolheria as cores de sua paleta e aplicaria, em porções adequadas, em sua pintura.

A fim de aplicar as leis da arte corretamente em relação à cor, temos de desenvolver um senso da cor. Em outras palavras, devemos tomar “consciência da cor”. Devemos estudar harmonia da cor a sua adequação para certas situações, para as emoções acima de tudo. Devemos ter mais interesse nas coisas cromaticamente belas que estão a nossa volta, o brilho furtivo das asas da borboleta, os tons sublimes de um campo de trigo, as sombras violetas de um deserto e o reflexo do sol no oceano. Por meio de tal observação e estudo, desenvolvemos um senso de apreciação da cor para treinar seus olhos a perceber uma infinita gradação de matizes.

Sérios casos de cegueira para as cores, como o Daltonismo, são comparativamente, raros; ainda porque, uma pessoa qualquer não é treinada para a valorização da cor, uma vez que a falta de consciência dela não é tão incomum. Para admirar uma música de ópera ou clássica, as pessoas estudam para apreciá-las. A apreciação da cor, como um estudo, é quase totalmente negligenciado, embora a cor desempenha um papel mais importante e faz parte do dia a dia de nossas vidas. Uma pessoa comum ouve apenas um pouco de música ao longo do dia, mas a todo momento do dia ela olha para algo em cores.

No estudo de apreciação de cor temos duas classes de objetos. De um lado, temos a Natureza com suas flores, céus, árvores, etc. Por outro lado, temos as coisas feitas pelo ser humano de todos os tipos, inclusive as imagens artísticas. Na primeira classe, a cor já existe, é natural, está presente para desfrutarmos e apreciarmos. Na segunda classe, podemos exercer um certo nível de seletividade. Por falta de conhecimento de gêneros da cor, que a seletividade não é sempre feita com consciência. Se os esquemas cromáticos de objetos naturais forem utilizados como guias, confusões na cor seriam menos flagrantes. O uso de preto e branco, no entanto, com a exclusão completa das cores não é, definitivamente, de acordo com as regras da natureza.

Luzes e cores naturais não exigem nada além dos olhos, assim como as cores artificiais e iluminação artificial. Mesmo quando a natureza se entrega a uma beleza de cores, existem harmonias sutis que justificam essas cores. Estas harmonias são frequentemente ignorados pelo observador casual. A flor mais brilhante tem as folhas e o caule apenas num certo tom, para acompanhar ou complementar esta cor alegre.

À medida que desenvolvemos a compreensão da cor e seus usos, nossa apreciação pelas cores se desenvolve, simultaneamente. Todas as coisas melhores na vida requerem uma consciência da cor, para possibilitar o desenvolver da apreciação e da fruição.

O olho é um órgão de percepção. Os impulsos de luz recebida pela retina são transferidos pelo nervo ótico para o cérebro, e nos tornamos conscientes de luz e escuridão, do movimento, da forma e da cor. Visão é um sentido de antiga linhagem e do desenvolvimento na vida do indivíduo. Sua característica é a clareza e precisão para os dados que são fornecidos à mente. Comparados à visão, os outros sentidos são limitados. É o sentido pelo qual recebemos o maior número de estímulos sobre o nosso mundo. É o sentido que afeta com mais frequência o sistema nervoso, domina a atenção e estimula a mente.

É um fato psicológico que experiências do sistema nervoso quando impactados, são forçados a se adaptar a qualquer grau de artificialidade na recepção de estímulos externos. Para o sentido auditivo seria desagradável ouvir um ator, na tela, falar em um só tom. A mente lutaria para conseguir suprimir as inflexões ausentes. No sentido visual o mesmo é verdade, mas em maior grau. O excesso de cor artificial como a completa ausência de cor que também é artificial provocam efeito mais desagradável não só sobre o olho em si, mas do mesmo modo, para a mente. A mente se esforça a buscar sensações cromáticas, assim como na busca pelas inflexões que faltam na voz do ator. A monotonia do preto, cinza e branco em comparação à cor é de fato esse reconhecimento. É quase uma premissa psicológica no qual a *monotonia* é inimiga do *interesse*. Em outras palavras, o que é monótono não assegura a atenção tão bem quanto o que mostra ter variações. Obviamente, é importante que nossos olhos não sejam furtados das combinações cromáticas e que não seja usado, indiscriminadamente, o preto e branco. Retomando a deixa da Natureza, nós já vimos sobre o aumento das cores e dos neutros. O uso criterioso de neutros prova ser um excelente punhal para a cor e empresta poder e interesse para os toques de cor em uma cena. A presença de neutros em uma composição acrescenta interesse, variedade e charme para as nossas cores. Por outro lado, a presença de cor em nossa imagem adiciona força para os neutros, enfatizando a severidade do preto, a melancolia do cinza e a pureza do branco.

De um amplo ponto de vista, a psicologia da cor é de imensa importância para o diretor. Seu principal motivo é dirigir e controlar os pensamentos e emoções do público. O diretor luta para indicar a mais completo significado que mostra especificamente a ação e o diálogo. Se ele pode direcionar a imaginação e o interesse da plateia, ele cumpre totalmente sua missão. A psicologia da cor é de imenso valor a este respeito e agora devemos mostrar a maneira que certas cores sobre a tela elevam certas emoções no público.

Temos visto que, pelo entendimento no uso da cor, podemos sutilmente transmitir sensação dramática e provocar impressões no público, tornando mais receptivo os efeitos nas cenas, ações e diálogos. Assim, como cada cena visa alguma emoção, alguma resposta emocional deve ser buscada para se despertar na mente do público, por isso, para cada cena, para cada tipo de ação é, definitivamente indicada uma cor, para se harmonizar com cada emoção.

A reação normal de uma pessoa para uma cor foi definitivamente determinado. Cores se dividem em dois grupos gerais. O primeiro grupo é o das cores “quentes” e o segundo das “frias”. Vermelho, laranja e amarelo são chamadas as cores quentes ou que aproximam. Elas evocam sensações de excitação, atividade e calor. Em contraste, verde, azul e violeta são as cores frias ou retraídas. Elas sugerem descanso, leveza, frieza. Agrupando as cores de outra maneira que encontramos, as cores misturadas com branco indicam juventude, alegria, informalidade. Cores misturadas com cinza sugerem sutileza, requinte, charme. Quando misturadas com preto, as cores mostram força, seriedade, dignidade, mas às vezes, representam as emoções mais básicas da vida.

Quanto à utilização de uma única cor, cada tonalidade tem as suas associações específicas. Por exemplo, vermelho remete a mente a uma sensação de perigo, alerta. Ele também sugere sangue, vida e amor. É materialista, estimulante. Ele impregna o rosto de raiva, ele levou os soldados romanos na batalha. Diferentes tons de vermelho podem sugerir várias fases da vida, como o amor, a felicidade, a força física, o vinho, a paixão, o poder, a emoção, a raiva, a confusão, a tragédia, a crueldade, a vingança, a guerra, o pecado e a vergonha. Estes são todos diferentes, mas em certos aspectos, eles são os mesmos. Vermelho pode ser a cor da bandeira do revolucionário e ruas podem correr o vermelho do sangue dos manifestantes, ainda o vermelho pode ser usado em um ritual da igreja Pentecostes, como um símbolo de sacrifício. Se o sangue é derramado sobre o campo de batalha em uma prova de causa ou se escorre no punhal do assassino, o sangue corre em vermelho. A introdução de uma outra cor com o vermelho pode sugerir o motivo para um crime, seja ciúmes, fanatismo, vingança, patriotismo ou sacrifício religioso. Amor aquece suavemente o sangue. A delicadeza ou a força do tom de vermelho irá sugerir um tipo de amor. Ao introduzir as cores picantes, o engano, a ambição egoísta ou paixão, será possível classificar o tipo de amor retratado com precisão considerável.

Amarelo e dourado simbolizam a sabedoria, luz, fruição, colheita, recompensa, riqueza, alegria, mas também simbolizam o engano, o ciúme e a inconstância em seus tons mais escuros, particularmente quando é tingido de verde.

Verde lembra imediatamente o que veste a natureza, a liberdade. Ele também sugere frescor, crescimento, vigor.

Verde escuro, azul, violeta, anil esfriam, são cores tranquilas. Elas são tranquilas e passivas. Não sugerem atividade, assim como os vermelhos e o laranja. Azul é sugestivo da verdade ("true blue"), acalma, dá serenidade e esperança, ciência, é também do aço frio, melancólico (temos a expressão "azul como anil").

Roxo é uma cor que não se tem no espectro. É uma combinação de vermelho quente e da frieza do azul. Se predominar o vermelho será agressivo e vital, ou digna e tranquila se o azul sobressair ao vermelho. Roxo indica a solenidade, realza, assim como pompa e vaidade. Magenta é a combinação de roxo e vermelho. É muito nitidamente materialista. É vistoso, arrogante e vaidoso.

Os tons neutros, branco, cinza e preto, embora teoricamente não estejam na categoria cromática, também estimulam respostas emocionais bastante definidas. O preto é ausência de cor, mas absorve todas as cores. Tem um aspecto distintamente negativo e destrutivo. Preto instintivamente recorda noite, medo, escuridão, crime. Ele sugere funerais, luto. É impenetrável, desconfortável, secreto. Ele voa no mastro de um navio pirata. Nossa linguagem é repleta de referências a esse poder terrível da arte em preto, desespero preto, preto-guarda, chantagem, mão preta, o buraco negro de Calcutá, peste negra, a praga devastadora da Europa medieval), lista negra, coração preto etc.

Mesmo os poetas reconhecem esse simbolismo. Shelley, em sua dramática *Alaster*, conta como,

"Eu fiz minha cama  
Nos canais e em caixões, onde a morte preta  
Mantém registro dos troféus conquistados - "

O poeta Keats, em *O Prisioneiro de Chillon*, diz,

"Eu, sozinho, agitado neste ponto preto,  
Eu, sozinho, desenho a respiração amaldiçoada do calabouço-de orvalho ".

Estamos falando uma linguagem potente para o nosso público quando fazemos uso do preto.

Cinza sugere céus cinzentos e chuva. É triste, aborrecido, e representa solenidade e maturidade. Desde a sua total neutralidade e falta de qualquer cor ou distinção, ele representa a mediocridade, a indecisão, a inação, imprecisão.

O branco reflete a grande quantidade de luz, que emana a luminosidade que simboliza o espírito. O branco representa pureza, limpeza, paz, união. A sua introdução como uma cor sublima essa cor. Por exemplo, o vermelho do amor se tornou mais refinado e idealista como branco transforma o vermelho em rosa. O branco eleva e enobrece, enquanto o preto rebaixa e torna mais mal que qualquer outra cor. Para a gradação em que as cores são clareadas ou escurecidas exemplifica as alterações que serão as qualidades que a cor assumirá.

Assim, vemos todas as cores no espectro expressando sua forma particular de linguagem. O rubor de raiva, o vigor de uma pele bronzeada pelo sol, a riqueza de veludo dourado, o mistério violeta de montanhas distantes, a serenidade do céu azul, essas cores únicas dizem com mais eloquência do que poderia ser descrito por palavras.

A modificação de uma cor positiva com a introdução de uma outra cor modifica a reação mental, de acordo com o grau de intensidade que essa cor é introduzida. Por exemplo, um azul positivo é uma cor fria, mas na medida em que uma tonalidade vermelha é introduzida, o frescor do azul vai ser alterado pelo calor do vermelho. No entanto, estas complexidades não alteram os princípios básicos da cor ou as reações gerais que temos delineadas.

Na preparação de uma imagem, lemos o roteiro e preparamos uma cartela de cores para toda a produção, cada cena, sequência, definindo a personagem que está sendo considerada. Esta tabela pode ser comparada com a banda sonora e amplifica a imagem de uma maneira semelhante. A preparação desta imagem do quadro exige um trabalho cuidadoso e criterioso. Efeitos sutis de beleza e sentimento não são atingidos através de métodos aleatórios, mas através da aplicação das regras da arte e das leis físicas da luz e da cor, em relação às leis e valores literários da história. Em primeiro lugar, este quadro deve estar em absoluto acordo com a ação da história. Mais uma vez, deve-se considerar a arte, princípios de unidade, harmonia de cores e contraste. Novamente, é preciso considerar as limitações de funcionamento da produção cinematográfica e da fotografia. O diretor de arte, no entanto, em lidar com a imagem em cores, deve estar sempre consciente de que o olho humano é muitas vezes mais sensível do que a emulsão fotográfica e ou de qualquer processo de reprodução. Assim, ele deve ser capaz de traduzir suas cores em termos do processo.

Quando recebemos o roteiro de um novo filme, analisamos totalmente cada sequência e a cena para determinar o que a sensação ou emoção dominante que deve ser

expressada. Quando decidido, planejamos usar a cor apropriada ou conjunto de cores que sugerem que a expressão, assim, na verdade, cabe à cor aumentar o valor dramático apropriado para a cena.

Planejamos as cores do figurino do ator com cuidado especial. Sempre que possível, nós preferimos vestir o ator com cores para lhe dar personalidade na tela. Em uma imagem que nós recentemente concluímos, duas jovens representam duas irmãs. Uma delas é vivaz, carinhosa e alegre. A outra é estudiosa, calma, e reservada. Para a primeira nós planejamos trajes em rosa, marrons quentes, vermelhos, bege e laranja; para a segunda, azul, verde, preto, e cinza. Desta forma, as cores foram mantidas em uníssono com as personagens do filme.

Uma forma muito importante para se fazer imagens em cores é obtendo a separação das cores. O termo "separação de cor" significa que, quando uma cor é colocada em frente ou ao lado de uma outra, deve haver diferença suficiente entre suas tonalidades, para distinguir uma da outra, fotograficamente. Por exemplo, deve haver bastante diferença nas cores do conjunto, do rosto de um ator ou de suas roupas com as paredes, para destacá-lo das cores em sua volta; caso contrário, ele vai misturar-se no fundo e tudo fica indistinguível, assim como um urso polar na neve. Se as cores são tratadas corretamente, é possível fazer parecer que os atores estavam realmente em pé lá em pessoa, criando assim a ilusão da terceira dimensão. Por causa do brilho quente comum dos tons de pele, usualmente apresentamos as tonalidades para os fundos, mas se for vantajoso usar tons mais quentes no conjunto, lidamos com a iluminação, de modo que haja separação especial no fundo do ator, que será deixada na sombra. Isto dá um contraste bacana para os rostos, embora tenhamos uma sensação geral de calor na sala. Quando há um número de personagens, todos vestindo trajes em cores diferentes, é necessário desconsiderar aqueles que atuam relativamente com pouca importância e fazer o fundo contrastar com aqueles cuja ação é mais significativa para uma cena particular.

É importante que os cenários sejam interessantes e variados. Eles não devem ser planos. Quando há profundidade é muito mais fácil introduzir sombras interessantes e luzes coloridas para efeitos especiais. A não ser que o aspecto dramático dita ao contrário, é desejável ter todas as cores em qualquer cena harmoniosa. Caso contrário, paralizamos pelo desagradável, como uma nota discordante.

Um ponto a ser considerado para definir o figurino depende de uma das regras de composição na arte. A lei de ênfase afirma, em parte, que nada de importância relativa em uma imagem deve ser enfatizado. Se, por exemplo, um ornamento vermelho brilhante for

mostrado atrás da cabeça de um ator, a cor destacada poderá distrair a atenção espectral da personagem ou da ação. Erros desta natureza devem ser cuidadosamente evitados.

Justaposição de cores também desempenha um grande papel na seleção de cores para imagem. O efeito da "justaposição da cor" é uma aparente mudança de tom quando as cores diferentes são colocadas uma sobre as outras, ou lado a lado. Se duas cartas, uma laranja e outra azul esverdeada são colocadas lado a lado, a laranja aparece mais avermelhada do que realmente é, a azul esverdeada mais azulada. Cada cor tende "lançar-se" a outra para ser complementada. Em outras palavras, o complemento de laranja é azul, portanto, a laranja faz com que o azul esverdeado pareça mais azul. Quando quaisquer duas cores são colocadas em conjunto, o primeiro salienta no segundo as características que faltam ao primeiro.

Isso pode ser visto de importância extrema a ser considerado no movimento da cena e determinando a composição cromática, pelo fato de que a justaposição de cores estar em constante mudança, devido a este movimento. Um problema bastante diferente daquele de um artista, que pinta uma cena estática onde as personagens permanecem em seus lugares, e que as cores valorizam, portanto, não estão sujeitas a mudanças frequentes de contraste.

Devemos constantemente lidar com prática das limitações cromáticas. No início as imagens em duas cores, produtores às vezes pensavam que, por causa do processo podiam reproduzir cores, ostentavam na cores vivas continuamente, sem levar em consideração os olhos do público. Isso muitas vezes conduziu a resultados desastrosos e não naturais, que a experiência está agora, em grande parte, extinta.

A síntese de todos esses fatores implica em muitas conferências com diretores, diretores de arte, escritores, cinegrafistas, designers e outros. Diretores Technicolor cor, cinegrafistas e técnicos de atuação em consultorias e capacitando os vários departamentos dos estúdios, tanto durante a preparação quanto nas filmagens.

Música, arte gráfica e atuação foram unidos para se tornarem uma expressão artística definitiva. Agora, pela primeira vez, uma perfeita expressão que combina inspirações do produtor, escritor, artista, ator e músico pode ser adequadamente apresentada para o público. A cor tocou a imagem e tornou-a mais viva.

## **Referência**

KALMUS, Natalie M. Color consciousness. In: VACCHE, Angela D.; PRICE, Brian. **Color the film reader**. New York: Routledge, 2006. Cap. 1, p. 24 - 29.