

UNIVERSIDADE TIRADENTES
PRÓ-REITORIA ADJUNTA DE GRADUAÇÃO PRESENCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DAYANE LEANDRO SANTOS SILVA

A COR COM ELEMENTO NARRATIVO NO FILME
“WONDER WOMAN”

ARACAJU-SE

2018

DAYANE LEANDRO SANTOS SILVA

A COR COMO ELEMENTO NARRATIVO NO FILME
“WONDER WOMAN”

Monografia apresentada à Universidade Tiradentes
como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social com Habilitação
em Publicidade e Propaganda.

ORIENTADOR

Prof. Esp. Cristiano Leal de Barros Lima

ARACAJU-SE

2018

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me guiado durante todo o caminho e ajudado a superar todas as dificuldades. A minha avó, Maria Pureza, por seu amor incondicional, apoio, por acreditar em mim quando nem mesmo eu acreditava mais, e deixar valores que me moldam até hoje, tornando-se assim a minha maior motivação. A minha tia, Juvanete Silva, pelo suporte em sentido amplo que independente de pensamentos divergentes de outrem sempre acreditou em mim. A minha mãe, Cristina Silva, por ter me dado o dom da vida e pelo apoio emocional. A meu padrasto, José Raimundo, pelo aporte a ingressa a universidade e conselhos. A professora do ensino fundamental, Maria Joselha e a professora do ensino médio, Irene, da qual me mostrara a importância da educação e principalmente por literalmente puxar minha orelha nos momentos de adolescente rebelde que negligenciava os estudos. A minha Madrinha, Maria Auxiliadora, por me acolher e se importar comigo e minha vida acadêmica. Aos meus amigos de infância, dos quais a amizade se protraí no tempo, Adireli D'Ávila, Alícia Resende, Anderson Arley e Isadora Guimarães. À Rayane Rocha, Matheus Cardoso, Manuela Costa e Marcia Reis. Aos amigos que pude conhecer na universidade, especialmente, Raul Carvalho, sendo o primeiro que conheci e estive presente diante das diversas situações, momentos bons e ruins do qual me ajudara. A fada sensata, designer, bruxa, blogueira, ruiva e do “babado” Mariana Gois; ao gótico suave, e dono do conceito, Matheus Cordeiro; a pilastra da qual me escoro, Bruno Rafael, “Kruno”, “Spike”, “Viúva Negra”, que me expulsou do grupo, mas principalmente por sempre mostrar disposto a ajudar, orientar em sentido amplo e até mesmo formatar este trabalho, e sem olvidar, por todos os desnexus e surtos. A Jonatas Ramon, Kim Taeyeon “da terra” e até mesmo “Melhor Roomate” por estes dez anos de mais que amizade, cumplicidade e sonhos e kpop divididos, não há palavras que descrevam a gratidão. A Profa. Thalita Deda a qual fomentara o deleite por este tema desde as aulas de semiótica, principalmente as de semiótica fílmica. Ao meu orientador Cristiano Leal, que não somente me acompanhou nesta pesquisa por meio de sua sabedoria e familiaridade com o tema, me deixando ainda mais segura e ajudando com críticas construtivas, todavia, mas que me acompanha desde a aula de Comunicação Social e o primeiro impacto que causara em mim ao ouvir a frase “Cor não existe”.

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo do uso das cores de forma estratégica para atribuir significado a narrativa cinematográfica, a partir da análise do filme “*Wonder Woman*” (2017) da diretora Patty Jenkins. Para a realização desta, foi realizada uma busca de cunho predominantemente qualitativo, através de consulta bibliográfica exploratória, sobre a psicologia da cor, seus aspectos físicos, narrativa cinematográfica, direção de arte, fotográfica e sua ligação com este elemento em questão. Seguido da observação prática assumindo assim o caráter descritivo e exploratório a partir da análise da obra cinematográfica em sua versão física em Blu-Ray por meio do método de transcrição fílmica de Jullier (2009). O estudo aqui debruçado partiu do pressuposto de que o filme *Wonder Woman* estaria utilizando a cor como elemento narrativo a fim de transcender o valor estético da cor, trabalhando com os três atos fílmicos e cenas que exercem importância para a narrativa contribuindo para o significado desta.

Palavras-chave: Cinema. Cor. Direção de Arte. Linguagem e Narrativa Cinematográfica. *Wonder Woman*.

ABSTRACT

This work aims to study the strategic way of colors use to bring meaning on cinematic narrative of Patty Jenkins direction's Wonder Woman (2017) movie analysis. To accomplish that, it has been taken into consideration qualitative matters according to a prominent bibliography about psychology of color, physical aspects, art direction, cinematography and their connections to the colors. Following the practical observation, the cinematographic analysis assumes the descriptive and exploratory character, being realized from the method of filmic transcription suggested by Jullier (2009). It has come to believe the wonder woman movie would be using the color as a narrative matter to go beyond estheticism color value, working on three movie acts and scenes that have huge importance to the narrative fueling its meaning.

Keywords: Movie Theater. Color. Art Direction. Cinematic storytelling. Wonder Woman

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Experimento com prisma (Newton) / Fonte: Tk Designer (2018).....	18
Figura 2 – Síntese aditiva e subtrativa das cores / Fonte: FARINA (2011 p. 64).	20
Figura 3 - Escala policromática (Matiz) / Fonte: Elaborado pela autora.....	22
Figura 4 - Escala de saturação na cor vermelha / Fonte: Elaborado pela autora.	23
Figura 5 - Escala de brilho na cor vermelha / Fonte: Elaborado pela autora.	23
Figura 6 - Brilho em escala monocromática / Fonte: Elaborado pela autora.	23
Figura 7 - Representação em 3D do Sistema Munsell de Cores com os três componentes.	24
Figura 8 – Cores Quente e Frias / Fonte: Mpozenato blog (2016)	25
Figura 9 – Círculo Cromático Fonte: TodaMatéria (2016)	26
Figura 10 – Combinação Harmônica das Cores / Fonte: Casa Show (2016)	26
Figura 11 e 12 – Registro da chegada do trem na estação (1896) / Fonte: YouTube (2017)...	41
Figura 13 – Viagem à Lua (1902) / Fonte: YouTube (2012)	42
Figura 14 e15 – O direcionamento do olhar da cor na narrativa em A lista de Schindler (1993)	45
Figura 16 e 17 - Figurino e maquiagem da atriz Salma Hayek interpretando Frida Kahlo no filme Frida (2002) / Fonte: Netflix (2018).....	46
Figura 18 - Iluminação utilizada no filme Wonder Woman (2017).....	47
Figura 19 - Iluminação e figurino nos quadros de John Singer Sargent (1925).....	48
Figura 20 - Cores do figurino de época no filme Wonder Woman (2017) / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	48
Figura 22 - Gfriend – Sunny summer MV (Jin’ MinkyuSunny, 2018)/ Fonte: YouTube (2018).	50
Figura 22 - Moça com Brinco de Pérola (Vermeer) / Fonte: Universia (2017).	50
Figura 23 - The Serpetine Dance / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Youtube (2006).54	
Figura 24 - Viagem à Lua/ Fonte: Cinefiloamador (2016).....	55
Figura 25 - Voyage à Travers L’Impossible (1904) / Fonte: YouTube (2013).....	55
Figura 26 - Técnica de estêncil para aplicação de cores em uma imagem.....	56
Figura 27 – Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920 de Robert Wiene	58

Figura 28 - Viragem P&C no <i>filme Die Abenteuer des Prinzen Achmed</i> , 1926 de Lotte Reiniger	58
Figura 29 e 30 - O mundo real vs fantasioso em <i>The Wizard of Oz</i> (1939) / Fonte: YouTube (2018)	64
Figura 31 - <i>Flowers and trees</i> (1932) / Fonte: YouTube (2016).....	65
Figura 32 – <i>Funny Little Bunnies</i> (Coelhinhos engraçadinhos, 1934) / Fonte: YouTube (2016)	66
Figura 33 e 34 - Fantasia (Walt, Disney,1940) / Fonte: YouTube (2014)	67
Figura 35 - Fantasia (Walt, Disney,1940) / Fonte: Colagem a partir do YouTube (2014)	67
Figura 36 - Vaidade e Beleza (1935) / Fonte: Youtube (2017).....	68
Figura 37, 38 e 39 - Os guarda-chuvas do amor (1964) / Fonte: A partir do DVD (2018).....	70
Figura 40 - Branca de Neve (1937) em Technicolor vs Restauração digital (1993).....	72
Figura 41, 42 e 43 - Branca de Neve e os Sete Anões (1993) / Fonte: Youtube (2013)	72
Figura 44 - <i>Se7en</i> (David Fincher, Estados Unidos, 1995) / Fonte: YouTube (2016).....	73
Figura 45- Filme <i>Save Private Ryan</i> (1998) / Fonte: YouTube (2017).....	73
Figura 46 - As cores em DI e utilização na narrativa (<i>Pleasantville</i> , 1998) / Fonte: Adaptado do Pinterest (2018)	74
Figura 47 - Cena em HQ, c em chroma key e pós-produção no filme <i>Sin City: A Cidade do Pecado</i> (2005) / Fonte: Adaptado de Deviant Art. (2017).....	75
Figura 48 - Chroma Key Utilizado no filme <i>300</i> (Zack Snyder, 2006) / Fonte: Long Road – 300 (2007).	76
Figura 49 - <i>La la land</i> (Damien Chazelle, 2017) Fonte: 365 Filmes (2017)	77
Figura 50 e 51 - <i>Marnie</i> , Confissões de Uma Ladra (1964) / Fonte: YouTube (2009).....	78
Figura 52 e 53 - <i>The Red Shoes</i> (1998) / Fonte: YouTube (2011).....	79
Figura 54 e 55 - <i>O Grande Hotel Budapeste</i> (2014) / Fonte: ArchDaily (2015).....	80
Figura 56 e 57 - <i>A Fantástica Fábrica de Chocolate</i> (2005) / Fonte: YouTube (2016).....	81
Figura 58 – Paleta de cores em cena do filme <i>Marie Antoinette</i> (2006) / Fonte: Girls Photographers (2013)	81
Figura 59 - A cor predominante no filme <i>Kill Bill</i> (Quentin Tarantino, 2003) / Fonte: YouTube (2017)	82
Figura 60 – O P&B referente ao flashback utilizando no filme / Fonte: (SOUSA, 2016).....	83
Figura 61 e 62 - A Cor Roxa no filme <i>A Má Educação</i> (2004) Fonte: YouTube (2017)	83
Figura 63 - A utilização da cor roxa no filme <i>Amor Além da Vida</i> (1998) / Fonte: YouTube (2017)	84

Figura 64 - Os tons vermelho, verde e amarelo predominantes no filme <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> (2001) / Fonte: <i>Netflix</i> (2018).....	85
Figura 65 - Os tons vermelho, verde e amarelo predominantes no filme/ Fonte: <i>Netflix</i> (2018).	85
Figura 66 - A simbologia conotativa dos tons amarelados no filme/ Fonte: <i>Netflix</i> (2018)	85
Figura 67 e 68 - A liberdade é azul (1993) / Fonte: <i>Moviezine</i> (2015).....	86
Figura 69 e 70 - A igualdade é branca (1994) / Fonte: <i>YouTube</i> (2014).....	86
Figura 71 e 72 - A Fraternidade é Vermelha (1994) / Fonte: <i>YouTube</i> (2014)	87
Figura 73 – Início do filme e transição / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-Ray (2017)	91
Figura 74 – As cores no início do primeiro ato / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-Ray (2017).....	93
Figura 75 – O resgate e a batalha / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)..	95
Figura 76 – Quando utilizam o laço da verdade / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	96
Figura 77 – As cores frias de Londres / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	97
Figura 78 e 79 - As cores vivas da Ilha de Temíscura / Fonte: Elaborada pela autora do Blu-ray (2017)	99
Figura 80 e 81 - Cores opacas no mundo dos Homens. / Fonte: Elaborada pela autora, a partir do Blu-ray (2017)	99
Figura 82 e 83- Contraste em cena diante das aparições / Fonte: Elaborado pela autora do Blu-ray (2017)	103
Figura 84 - A cor do laço da verdade e contexto / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	104
Figura 85 - A utilização da cor amarela em cena / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	105
Figura 86 - Cores na imaginação vs cores na realidade / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	106
Figura 87 e 88 - Diana Vendo ao ver o avião explodir /Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	107
Figura 89 e 90 – Ao levantar a paleta de cores modifica-se / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017).....	107
Figura 91 - Oposição das cores / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)...	109

Figura 92, 93 e 94- A cor no final do terceiro ato / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)	111
Figura 95 - A transição do final / Fonte: Elaborado pela autora a partir de	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O ELEMENTO COR.....	16
2.1. O Princípio Físico-químico Da Cor, As Teorias e A Sintaxe da Cor.....	17
2.2. A Teoria Das Cores	17
2.3. As Principais Teorias	18
2.3.1. Teoria de Young-Helmholtz	18
2.3.2. Teoria de Hering	20
2.3.3. Teoria de Ladd Franklin	20
2.3.4. Teoria de Goethe.....	21
2.4. Cor-Luz	21
2.5. A trindade da cor: matiz, saturação e brilho (HSL)	22
2.6. Classificação das cores e suas combinações cromáticas.....	24
2.7. Semiótica: cor como signo e a psicologia das cores	26
2.7.1. Semiótica	27
2.7.1.1. semiótica e cor	27
2.7.2. A cor como signo e a psicologia das cores	28
2.8. O Significado Das Cores	29
2.8.1. Sensações acromáticas.....	30
2.8.2. Sensações cromáticas (Farina, 2015).....	31
3 COMUNICAÇÃO, LINGUAGEM E NARRATIVA FILMICA.....	34
3.1 O Processo de Comunicação	34
3.2 Cinema, Arte e Linguagem	35
3.3 Linguagem e Narrativa Cinematográfica	36
3.4 Mensagem plástica, visual e narrativa.....	37
4 DIREÇÃO DE ARTE E FOTOGRAFIA.....	39
4.1 O que faz o diretor de arte?	39
4.2. O Diretor de arte, decupagem e elementos estéticos do filme	42
4.2.1 Mise-en-scène.	43
4.3 O que faz o diretor de fotografia?	49
5 APLICAÇÕES DAS CORES EM FILMES	53
5.1 Do cinema preto e branco ao colorido	53
5.2 As cores em película	60
5.2.1 Technicolor	60
5.3 Som, narrativa cromática e o onírico	62
5.4 Do analógico ao digital	70

5.5 Cor como sistema de significação e sua aplicação.....	78
6 ANÁLISE FILMICA: WONDER WOMAN	89
6.1 História da Mulher-Maravilha.....	89
6.2 Análise fílmica das cores no primeiro ato	90
6.2.2 Ênfase da personagem contrastada em meio ao ambiente	100
6.2.3 O uso da cor amarela	104
6.2.4 Cor na imaginação vs cor na realidade	106
6.4.5 Terceiro ato	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
GLOSSÁRIO	117
REFERÊNCIAS	120
APÊNDICE A – PRÉ PROJETO	125

1 INTRODUÇÃO

Compreender histórias faz parte da curiosidade humana, todavia, essa curiosidade é perceptível de forma muito aguçada nos estudantes de comunicação social, já que se encontram em meio a isso precisos ensinamentos de como utilizar de forma correta ferramentas que enriqueçam o seu trabalho. Entre as ferramentas, estão aquelas inteiramente conectadas com a estética, e às artes que intermediam os sentidos, sendo estes o visual e o auditivo.

É notório que o cinema e sua linguagem estão ligados desde o surgimento das primeiras tentativas de retratação do movimento, dando origem à sétima arte. Junto ao cinema, a linguagem é constantemente recriada pela necessidade de inovação, por sua função de retratar momentos, histórias únicas e por fazer parte da comunicação. Este processo engloba todas as linguagens, seja semântica ou visual, a mesma também é tida como um processo, pois, não se estagna no tempo, pelo contrário, está em constante evolução, acompanhado a sociedade, cultura, homem, costumes e hábito. Afirma Bodernave:

Dizíamos que os novos significados induzidos pelas mensagens entram em interação com os significados originais. É desta interação que dependem os efeitos da mensagem sobre o repertório global da pessoa: seus conhecimentos, crenças, valores, atitudes [...] (BODERNAVE, 1983, p. 22).

Dentro da comunicação há a linguagem que não se restringe apenas ao campo textual, mas também engloba o visual que, por conseguinte existe a linguagem cinematográfica, sendo esta composta não só por fatores mas também elementos como, planos, iluminação, cenário, cor, atributos sonoros, movimento de câmera, figurino, personagens, campo, entre outros.

Diante de tal riqueza de possibilidades que a linguagem dispõe, os elementos têm cargas que produzem significados, ou seja, representam algo para os espectadores e receptores da mensagem. Todos os elementos são essenciais, mas são mais ou menos determinantes conforme sua forma, intensidade, modo de utilização e presença. Um dos elementos que pode ser determinante para a construção da narrativa é a cor.

Por meio da cor e suas características, pode se criar um universo e atribuir sentido às ações de um determinado filme. Cada emprego da cor em determinado contexto transcreve objetivos imprescindíveis para a composição fílmica, desde que utilizados de forma correta e intencional. O reconhecimento da cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica é um fator essencial em razão da importância deste elemento, que quando atrelado aos demais, pode não somente influenciar, mas criar simbologias. Diante disto,

[...] a cor, enquanto constructo, é capaz de propiciar a produção de significados, sensações ou estados emocionais subliminares na narrativa e pode ser tomada como um problema estético, cultural e estrutural da imagem (HÉRCULES, 2012).

Nesse sentido é evidente de forma clara que a cor é um elemento imprescindível na concepção do cinema, a existência ou não da cor é tida como uma ferramenta que tem a possibilidade de ser utilizada de diversas formas em relação à narração. A utilização de forma correta da cor tem a capacidade de exercer papéis fundamentais no campo visual, proporcionando assim que o espectador possa ultrapassar o tempo e espaço da narrativa, obtendo assim elipses fílmicas, possuindo assim a capacidade de operar no sentido visual, o que propicia ao espectador ser levado a lugares distantes e tempos diferentes.

O uso da mesma de forma articulada possibilita muito mais, como por exemplo, torna os personagens mais felizes ou mais tristes. Discorrem sobre isso os autores Farina, Perez e Bastos (2006, p. 2):

[...] criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem, etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos.

Mesmo que não haja consciência da carga simbólica das cores, quando deparado com cores bem combinadas, o indivíduo reage de forma favorável e acaba por se deixar levar pela atração que a mesma exerce sobre os sentidos (FARINA, 2011, p.2). Sendo assim, as cores exercem função de ação dentro da narrativa fílmica, têm relevância nos acontecimentos, e caracterização dos personagens, incluindo a personalidade.

No que diz respeito ao visual e nos estudos que são feitos nessa tangente, o cinema tem um grande realce; não por um fator, mas por diversos, como trajetória, aperfeiçoamento de linguagem e elementos que o compõem, já que nas palavras de Jullier (2009, p.10) “Cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala [...]”. Logo, para estudar sobre cinema é necessário entender os elementos narrativos e as ferramentas de comunicação que amarram e constroem histórias que cativam as pessoas.

A partir deste componente, e com intuito de aprofundar o entendimento sobre como tal construção de linguagem por meio da cor e como os elementos cinematográficos se articulam, foi escolhido o filme *Wonder Woman*, em português Mulher-Maravilha (EUA, 2017) como objeto desta pesquisa sobre a cor como elemento narrativo. Esse filme se destacou por, na época, contar com uma diretora não muito conhecida do público em geral, que no ano de 2017 após dirigir o filme vem se tornando conhecida por um grande público e tendo um espaço cada

vez maior nas discussões de blogs especializados em cinema, principalmente por dirigir um filme de super-herói da DC Comics com uma protagonista feminina (Gal Gadot) e que ultrapassou US\$ 700 milhões de arrecadação ao redor do mundo¹. O trabalho desenvolvido por Patty Jenkins e Matthew Jensen (Diretor de Fotografia) será utilizado como um material de estudo para compreensão de seu provável uso da cor que possivelmente poderá trazer noções ligadas ao cinema, como o elemento cor possivelmente pode interagir e construir uma narrativa própria, que toma forma no olhar e no prazer de quem assiste a um filme. Em especial, como os fundamentos de caráter visual se comportam dentro do universo das imagens em movimento.

Do qual o efeito visual do mesmo possa vir a provocar e instigar o espectador ao ter contato com o trabalho realizado no filme; vários são os detalhes que o definem e podem transparecer a sua autoria nas obras, mas, será explorado principalmente esse possível reconhecimento na totalidade dos elementos nos três atos do filme e em outras cenas.

O filme conta a história Diana Prince (Gal Gadot) que desde pequena foi treinada para ser uma guerreira e que nunca saiu da paradisíaca ilha em que é reconhecida como princesa das Amazonas. Quando o piloto Steve Trevor (Chris Pine) se acidenta e cai numa praia do local, ela descobre que uma guerra sem precedentes está se espalhando pelo mundo e decide deixar seu lar, certa de que pode parar o conflito. Lutando para acabar com todas as lutas, Diana percebe o alcance de seus poderes e sua verdadeira missão na Terra.²

Com o objetivo de entender mais sobre as cores, como elas auxiliam na construção da narrativa cinematográfica e como elas influenciam o trabalho de direção de arte de Patty Jenkins, foram estabelecidos os seguintes objetivos para a pesquisa: a) conceituar a cor e seus elementos; b) estabelecer o conceito de narrativa cinematográfica; c) apresentar os conceitos que relacionam a cor como elemento narrativo no audiovisual; d) Compreender a importância da direção de fotografia; e) analisar o filme “*Wonder Woman*” relacionando o provável uso estratégico da cor como elemento narrativo diante das cenas selecionadas.

Para que tais objetivos possam ser cumpridos, é necessária uma pesquisa que envolva os três principais assuntos deste trabalho: linguagem, cor e o cinema para então chegar ao significado. Tal pesquisa abrange dois métodos distintos: pesquisa bibliográfica e análise audiovisual com foco em análise de imagens em movimento, seleção de cenas para análise e comparações com o uso das cores na personagem diante da aparição em outros filmes. Para a

¹Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/mulher-maravilha-ultrapassa-us-700-milhoes-em-bilheteria-mundial/>>. Acesso em: 08 de maio de 2018.

²Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-173720/>>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

análise do filme será feito um recorte das cenas onde a cor exerce grande influência visual, fundamentado no desenvolvimento da narrativa e nas sequências mais importantes para a compreensão da história da protagonista.

Também serão abordadas as questões relativas à cor. Como referência serão utilizados livros sobre os elementos que constituem a cor como dos seguintes autores Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos, publicado pela Blusher (2011); *A Psicologia das Cores: Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão*, publicado pela Editora Gustavo Gili (2014), que tratam de elementos básicos para se entender a cor, como por exemplo, roda cromática, sintaxe das cores, funcionamento do processo visual, influência da luz, percepção visual e processo de visão. Passando por essa fase de contextualização da cor se dará a continuidade aos estudos necessários para a compreensão do problema proposto, onde, serão expostos estudos referentes à direção de arte no cinema, narrativa cinematográfica, análise fílmica, e divisão dos atos com obras como: *Lendo as imagens do cinema*, dos autores Laurent Jullier e Michel Marie, publicado pela Senac (2009), e, *A linguagem cinematográfica*, por Marcel Martin, publicado pela Brasiliense (2013). Por meio desses autores serão analisados elementos da estética cinematográfica e como a cor se relaciona com eles, procurando observar esses elementos e o uso deles no filme analisado.

Para que assim possa chegar a análise do filme *Wonder Woman*, observando os elementos estéticos estudados no capítulo anterior e como eles se relacionam com a cor, assunto do primeiro capítulo. Para isso, conto ainda com a obra de Christian Metz, *A Significação no Cinema* (2013). Serão selecionadas algumas cenas e detalhadas as paletas cromáticas das mesmas, a fim de perceber o uso desse elemento na narrativa do fílmica a partir do método de transcrição proposto por Laurent Jullier e Michel Marie (2009).

2 O ELEMENTO COR

Diante do léxico, dispõem-se diferentes formações de palavras de acordo com os distintos idiomas para referir a um significado, em latim temos “*color*”, em francês “*couleur*”, em espanhol “*color*”, em italiano “*colore*”, em português “*cor*”, que o dicionário Aurélio define como “Impressão que a luz refletida pelos corpos produz no órgão da vista” e tudo isso “[...] para expressar uma sensação visual que nos oferece a natureza através dos raios de luz irradiados em nosso planeta” (FARINA, 2011).

No que tange à natureza isso vai desde o azul do mar até as multivariadas cores das flora e fauna, entre outros aspectos dos quais o ser humano dificilmente pararia para observar e notar diante do literal universo de cores em seu entorno, proporcionado pela natureza. Todavia, mesmo que não parem de forma constantemente para questionar-se, pensar ou simplesmente admirar essa gama de cores, seja pelo fato da maioria desde sempre enxergarem as cores e ela está no cotidiano de forma intrínseca conseqüentemente pode haver uma banalização da mesma ou até mesmo pela correria que o século XXI proporciona, mas independente disso e de diversos fatores, com certeza todos já pararam para avaliar e apreciar algum aspecto da natureza e a cor disseminada pela mesma. Quem nunca parou para observar e satisfazer-se com a beleza da matiz que o sol emana em seu crepúsculo? Ou o céu em seus diferentes tons desde o azul claro até o degrade rosado no poente do sol?

O ser humano desde o tempo de outrora imerge no universo das cores e seus mistérios, como a exemplo das antigas civilizações que visualizavam a cor com sentido psicológico, sendo assim tinha uma carga simbólica dependendo da cultura que estava inserida. Em que o homem por meio das manifestações fascinantes de luz e da força da natureza atribuía a estes significados que ultrapassavam as suas fronteiras cognitivas como a exemplo associavam as cores do arco-íris em suas aparições a uma manifestação divina em meio à turbulência do clima e a cada ou até as próprias manifestações das cores a um determinado deus.

Sendo assim, a princípio é de acuidade entender as nuances que envolvem e podem transformar a percepção do público, como uma informação. Depois a cor como uma seleção estética para que depois possamos adentrar em como a cor ultrapassa o valor estético ou decorativo tornando-se um fundamento de expressão utilizado na direção de fotográfica.

2.1. O Princípio Físico-químico Da Cor, As Teorias e A Sintaxe da Cor

No que tange elementos físicos o que se é pensado de forma instantânea e estereotipado é que são complexos, por raciocínio logo ao estar conectado com a cor não se pensaria de maneira distinta não seria diferente com o elemento cor, sendo este um elemento intrínseco ao universo, e em contato com o homem principalmente pela natureza como dito anteriormente. Diferentemente do que de forma empírica pensasse sobre cor ou nem se cogita sobre tal, é que se consegue perceber a existência desta por meio dos olhos diante da luz, em que a onda luminosa denominada de cor atravessa os olhos como um raio de luz.

Com uma dependência única e exclusiva da luz para existir, Farina, Perez e Bastos (2011) explicam que a cor é

[...] uma sensação visual que nos oferece a natureza através dos raios de luz irradiados em nosso planeta. Tecnicamente a palavra 'cor' é empregada para referir-se à sensação consciente de uma pessoa cuja retina se acha estimulada por energia radiante. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 1).

Ou seja, é uma criação do cérebro humano mediante contato com os olhos que captam uma onda luminosa gerando assim a sensação visual cuja qual é denominada de cor. Consequentemente, cor tangível não existe, é apenas uma sensação.

A cor é luz, por isso se encontra no grande espectro das radiações que se dividem em outras vibrações, como ondas de rádio, infravermelhas, visíveis, ultravioleta, gama e cósmica. Os cientistas confirmam que nesse espectro somente sete cores são registradas por nossa retina, mas, na verdade, existem cerca de dez milhões de cores que supostamente invadem o campo visual. Porém o organismo ainda não está pronto para interpretar todas estas possibilidades. (PETER, 2014, p. 42)

2.2. A Teoria Das Cores

A Teoria das Cores ajuda a entender porquê algumas pessoas podem perceber diferentes tonalidades diante da mesma assim como saber porque todos já se sentiram atraídos e em algum momento tenderam a apegar-se, a ponto de ter determinada cor como favorita. As teorias foram produzidas por meio de experimentos e estudos que relacionam a luz com a origem das cores. Os estudos e experimentos relacionados com a associação entre a luz a natureza das cores, realizados por Leonardo Da Vinci, Isaac Newton, Goethe, entre outros.

A mais longínqua das teorias é a do filósofo *Aristóteles* (348-322 A.C) que afirmava em sua teoria que as cores constituíam uma propriedade dos objetos assim como são constituídos de material, peso e textura as cores faziam parte da mesma, ou seja, da matéria.

Algum tempo depois essa teoria tornou-se obsoleta por meio da teoria de *Leonardo Da Vinci* (1452-1519) que em seu livro intitulado de “Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e Luz” constatava por meio de suas pesquisas que a cor era como uma propriedade da luz e não dos objetos como foi dito pelo filósofo anterior.

Posteriormente, vem o físico *Isaac Newton* (1642-1727), tido como um divisor águas no que diz respeito a teoria das cores. Determinou por meio de experimentos próprio, estudo e questionamento sobre a luz executou um experimento que envolvia a luz do sol e sua ação mediante as cores por meio de prismas, o experimento foi realizado em 1665, o físico colocou um prisma diante de um feixe de luz branca que ao atravessar o mesmo formava-se sete cores (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta), ele definiu o conjunto de cores como “espectro”, sendo assim, é o que acontece com o fenômeno natural arco-íris, além disso, ao colocar outro prisma de forma contrária diante das cores anteriormente formadas a luz branca atravessava o mesmo ressurgia do outro lado. Newton com isso chegou à conclusão de que a cor não seria pura, mas sim uma composição do conjunto de cores presentes no “espectro”.

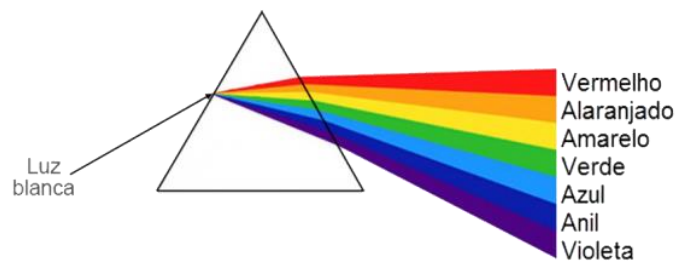


Figura 1 - Experimento com prisma (Newton) / Fonte: Tk Designer (2018)

2.3. As Principais Teorias

A seguir será discorrido sobre as teorias das quais são consideradas por grandes autores como as principais e mais importantes, atualmente, diante das que foram citadas anteriormente e tantas outras que falam a respeito da existência desse elemento e sua peculiaridade.

2.3.1. Teoria de Young-Helmholtz

De início há os teóricos Hermann Von Helmholtz e Thomas Young, que em sua teoria a pauta principal está em explicar as cores primárias, sendo três, na constituição do homem e não na natureza da luz, diante disso Farina (2011, p. 51):

A maior parte dos fenômenos relacionados com a percepção da cor pode ser explicada pela existência, no olho humano, de três cones receptores, ou estímulos de excitação, sensíveis à luz, um para cada uma das três cores primárias. São chamados valores tri estímulos fisiológicos ou psicofisiológicos, que correspondem a percepção azul-violeta, verde e vermelho-alaranjada do olho humano normal, isto é: cones receptores que reagem, respectivamente, ao azul-violeta, verde e ao vermelho-alaranjado.

A formação da cor que denominada de ciano é formada no cérebro através dos receptores verde e azul-violeta ao reagirem de maneira sincronizada, mas não basta reagirem de forma sincrônica, são também na mesma intensidade. Com a diminuição ou aumento dos dois ou de um o resultado intervém diretamente na intensidade de percepção. Os receptores verdes e vermelho formam o amarelo.

Sendo assim a cor ou simplesmente a sua sensação como é tida na maioria das vezes seria produzida por esse processo de mesclagem aditiva de cores. Temo como exemplo de funcionamento desse processo nas TV's em cores. De acordo com esta teoria, a estimulação desses tipos de cones (3) produziria mais de cem mil sensações diferenciadas da cor no nosso cérebro.

Em sua primeira experiência como será visto nas imagens abaixo Young constata o que Richard Gregory (1960) afirmou:

É preciso que sejamos muito claros nesse ponto, sobre o que entendemos por mistura de cores. O pintor mistura amarelo e azul para produzir verde, mas ele não está misturando luzes; o que ele mistura é o espectro total de cores menos as cores absorvidas pelos seus pigmentos. Isso é tão confuso que o melhor é esquecer o pigmento e considerar apenas a mistura de luzes coloridas, as quais podem ser reproduzidas por filtros ou por prismas ou por redes de interferência.

Por meio da experiência que Young (1773 – 1829) fez, na qual utilizou 3 cores e obteve o branco fez decair mais uma vez a teoria de Newton com a utilização de 7, dessa vez apenas 3 foram suficientes para formar a cor branca por meio de sua mescla, surgiu o que é conceituado atualmente como “RGB”, essas siglas referem-se em inglês as cores primárias que são utilizadas nesse processo, sendo respectivamente, red (vermelho), green (verde) e blue (azul). Logo, “RGB são as cores primárias das cores-luz na física [...]” (PETER, 2014, p. 51).

Em seu segundo processo, acontece o inverso, todavia, através da denominada síntese subtrativa tem o resultado conhecido como CMYK, que é a abreviatura da sua formação, sendo estas de forma respectivas, cyan (ciano), magenta (magenta), amarelo (yellow), e black/key (preto). Nesse sistema as cores são adquiridas por meio de pigmentos e na mistura de tintas. Em que a mistura de todas as cores resulta na cor preta e a ausência resulta no branco. Acentua que “[...] em termos de cores subtrativas, o resultado de duas cores sempre produz uma terceira e se colocado as três: amarelo; magenta e azul, juntas elas produzem o preto [...]” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 63).

Como exemplos as cores subtrativas intituladas CMYK são utilizadas em impressos, roupas, etc. Já as aditivas, denominadas de RGB são vemos a que na TV, nos monitores de computador e até mesmo em nossos smartphones, tendo está a sua obtenção e ligação direta com a luzes que esses dispositivos emitem.

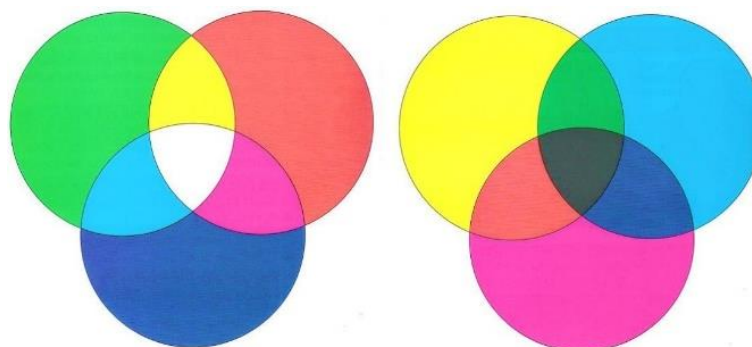


Figura 2 – Síntese aditiva e subtrativa das cores / Fonte: FARINA (2011 p. 64).

2.3.2. Teoria de Hering

A teoria do fisiologista alemão Ewald Hering (1834-1918) está calcada na defesa da existência de três cones que tem ação dupla. Um que tende a ser sensível as ondas de luz azuis e amarelas, o segundo as luzes verdes e vermelha e o terceiro ao preto e ao branco. Sendo assim Farina (2011, p.52). “Para Hering, existem realmente três cores primárias: vermelho, cujo negativo é o verde; amarelo, tendo por negativo o azul; e um terceiro processo primário acromático: o branco e o preto. Este atua como fator de luminosidade.” Aclarando assim sobre a teoria.

2.3.3. Teoria de Ladd Franklin

Conforme diz Farina (2011, p. 52), a visualização das cores para da psicóloga norte americana Christine Ladd Franklin é fenômeno evolutivo. Para esta o que aconteceu foi uma evolução de forma gradativa no sistema de visão humano, onde o homem primitivo a princípio tinha um sistema de visão deveras limitado, com isso conseguia perceber apenas o preto, o branco e o cinza, assim como é visto nos filmes em “preto e branco”, todavia com a evolução do homem em vários aspectos, um desses envolveu o seu sistema de visão cujo qual foi modificado, com isso os olhos tornaram-se sensíveis as ondas de luz por meio de dois diferentes tipos de cones: tais ondas são a onda de luz amarela, a onda de luz curta que traz a sensação de azul. Ela também ressalta uma nova evolução que fez com que os olhos também ficassem

sensíveis a uma nova onda de luz, sendo estas as que os cones reagem ao vermelho e ao verde levando a sensação dessas cores na retina. Abarcando assim os outros tons.

2.3.4. Teoria de Goethe

Em sua teoria Goethe em seu livro “Teoria das cores” (1810) fez estudos, analisou e compreendeu a cor de forma estética, moral, fisiológica, psíquica e neurofisiológica.

Em seu livro ele afirma por exemplo que o azul é suave, o amarelo traz o significado de alegria e relaxamento, o vermelho estimula e a verde relaxa, demonstrando que a cor tem significado efeitos importantes no ser humano. Sendo indiscutível a existência da participação do intelecto do indivíduo no reconhecimento de forma correta diante das variadas tonalidades cromáticas, e para melhor compreende-la há a influência do repertório cultural de cada pessoa.

Farina (2011, p. 67) diz o seguinte: “Assim como o músico precisa educar o ouvido para distinguir conscientemente os tons musicais, o indivíduo que utiliza profissionalmente a cor precisa educar a vista para realizar com precisão a discriminação cromática”. Ou seja, como as pessoas são educadas por meio de símbolos e convenções que compõe a linguagem escrita e falada, os profissionais que irão utilizar a mesma também deve educar os olhos para não serem “analfabetos visuais” e também cérebro na decodificação deste elemento que emana significado e transmite mensagem, para que assim possa maximizar o envio e utilização de forma correta.

2.4. Cor-Luz

Em resumo, pode-se dizer que a cor “[...] constitui um evento psicológico [...]” (FARINA, 2011 p. 60). Já que para a física a luz acromática, ou seja, desprovida de cor sendo assim transparente, por consequência o efeito “cor” somente é obtido após sua travessia no espectro visual, sendo assim não algo tátil, concluindo que a mesma, portanto não é luz, nem matéria, sendo a cor então é uma sensação causada pelo cérebro. Guimarães complementa esse raciocínio ao dizer que o cérebro é como um suporte que decodificará o estímulo físico que transforma o efeito da cor em trabalho conjunto com o olho (GUIMARÃES, 2000).

Joly (1994) também discorre sobre tal, ao dizer que “A cor e a iluminação tem um efeito psicofisiológico sobre o espectador” e apesar de não ser a luz em si, a luz é de suma importância para que seja obtida essa sensação por meio da percepção, caso não fosse dessa forma poder-se-ia de fato enxergar as cores diante da escuridão da noite proporcionada pela ausência da luz, por exemplo.

Para que a mesma exista Farina (2011) faz uma analogia com o processo de comunicação, tendo como requisitos fundamentais e um deles envolve a luz:

- 1) emissor – objeto, cuja superfície reflete luz;
- 2) codificador – condições físicas do objeto para refletir luz;
- 3) canal – raio de luz;
- 4) mensagem – cor;
- 5) decodificador – aparelho visual do indivíduo;
- 6) receptor/interprete – cérebro do indivíduo

Tendo o indivíduo como decodificador e interprete é de suma importância citar que cada um tem sua visão de mundo estabelecida de forma subjetiva, que apesar do processo físico-químico ser igual para a visão, o ser humano possui a sua singularidade, seu repertório cultural e cognição distintas, por isso a mesma mensagem pode ter significados diferentes para cada pessoa dependendo do seu entorno, mais especificamente da cultura ao qual está inserido. Não se pretende aqui aprofundar-se sobre isso, antes seja disposta a classificação das cores, e depois elucidar-se-á sobre isso diante da psicologia das cores.

2.5. A trindade da cor: matiz, saturação e brilho (HSL)

Matiz, saturação e brilho são características e propriedades inatas a cor. Moura (2016) refere-se a estas como a trindade das cores e são essenciais para compreensão da sua variação. Pode-se atuar em tais características de forma mutua, separada ou seletiva, podendo assim obter múltiplas e incontáveis variações.

Estes são as componentes:

- **Matiz (*Hue*):** Refere-se à ligação do comprimento de onda eletromagnética no espectro solar em que a luz ricocheteia transmitindo assim a sensação de diferentes cores, sendo possível distinguir uma da outra. Ou seja, matriz é sinônimo do que é tipicamente tido no léxico de palavras como cor, é a cor em si e sua qualidade cromática. O vermelho, verde, amarelo, azul, verde, etc. A mesma também pode ser referida como “tom” (PEDROSA, 2014).



Figura 3 - Escala policromática (Matiz) / Fonte: Elaborado pela autora.

- Saturação (*Saturation*): Refere-se intensidade das cores, mais vivas e intensas, ou mais pálidas e dessaturadas, a sua relação de causa está totalmente ligada com da quantidade de branco que é adicionada ou retirada de uma determinada cor. Sendo também entendida como pureza da cor, quanto mais alta a intensidade maior será o seu estado de cor pura, seria por exemplo um amarelo mais amarelo (PEDROSA, 2008). Pode-se ter como exemplo o fato de que se for retirada toda a saturação de uma imagem, composta por pixels em RGB, a mesma ficará preto e branco. Já se não agir de forma extremista e retirar apenas uma certa quantidade de saturação o resultado são cores “dessaturadas” (MOURA, 2016). Também pode ser referenciada como *Chroma* ou *Croma*.



Figura 4 - Escala de saturação na cor vermelha / Fonte: Elaborado pela autora.

- Brilho (*Luma/Valor*): Já o brilho refere-se a escala e oscilação da luminosidade entre claro e escuro que incide no matiz, sendo assim, a ausência ou presença da luz nesta (PEDROSA, 2014), determinando assim o índice de brilho de uma determinada cor em que as cores com maior brilho refletem mais luz e as de baixo valor são mais escuras absorvendo assim a luz em menor quantidade ou de forma nula.



Figura 5 - Escala de brilho na cor vermelha / Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 6 - Brilho em escala monocromática / Fonte: Elaborado pela autora.

Albert H. Munsell (1918) elaborou sistema e esquema visual na primeira década do século XX a partir da classificação das cores nos três componentes das cores supracitados. Tem-se assim a relação das cores nesses três parâmetros. (GUIMARÃES, 2016), conforme a figura a seguir.

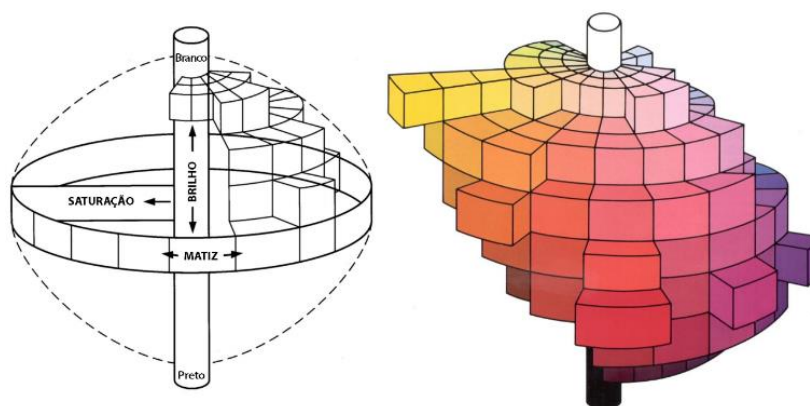


Figura 7 - Representação em 3D do Sistema Munsell de Cores com os três componentes.
Fonte: Adaptado de Morato (2016).

2.6. Classificação das cores e suas combinações cromáticas

Nesse sentido, esse tópico citará algumas classificações das cores conforme estas são segmentadas e divididas de acordo com as suas respectivas cargas simbólicas geminadas na percepção humana.

Cores primárias ou básicas: São as cores que originam outras e não são compostas. A partir da mescla e combinação destas temos a formação das demais cores. Sendo elas: Cor-luz (aditiva): Verde, vermelho e azul, conhecido como RGB (que no inglês é Red, Green e Blue) é o sistema empregado nas telas de aparelhos eletrônicos, fotográfica, etc. Pelo motivo de que sua obtenção é feita por meio das luzes emitidas por estes dispositivos. E Cor-pigmento (subtrativa): Ciano, magenta e amarelo. São extraídas da natureza e utilizadas para mescla de pigmentos.

Cores secundárias: São aquelas que são formadas pela mescla de duas cores primárias. Sendo estas: Laranja, Verde e Violeta.

Cores terciárias: São as formadas por meio da mescla de uma cor primária e uma secundária. Estas são: Vermelho arroxeadado, vermelho-alaranjado, amarelo-alaranjado, amarelo-esverdeado, azul-esverdeado, azul-arroxeadado.

Cores quentes: São designadas de forma conotativas de quentes aquelas que geram no receptor a sensação de calor, sensualidade, luz e a sua predominância está nas cores vermelha, laranja, amarelo e sépia.

Cores frias: São de forma conotativas denominadas de frias as que ao contrário das quentes causam no receptor a sensação de frio, conforto e calma. São estas na predominância e variação entre: Azul, verde e ciano.

Cores neutras: Tidas como as cores que não possuem nenhum tipo de sensação, não sendo quentes, nem frias. São elas: Preto, cinza e branco.

Cores complementares: São as cores opostas diante do círculo cromático.

Cores análogas: São as que são combinadas conforme sua proximidade diante do círculo cromático que veremos a seguir. Elas também possuem em comum a cor base.

Círculo Cromático: Baseia-se na disposição das cores, normalmente 12 cores de maneira ordenada para que se possa ter combinações e tons harmônicos.

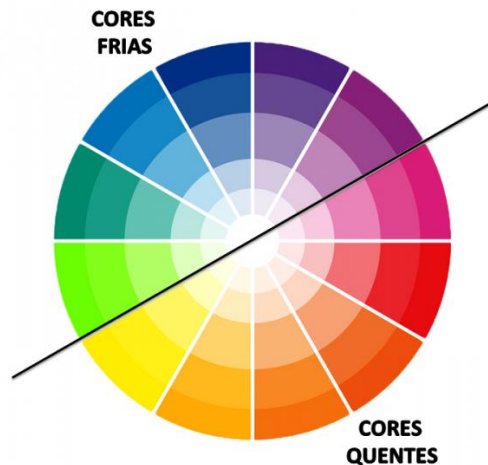


Figura 8 – Cores Quente e Frias / Fonte: Mpozenato blog (2016)

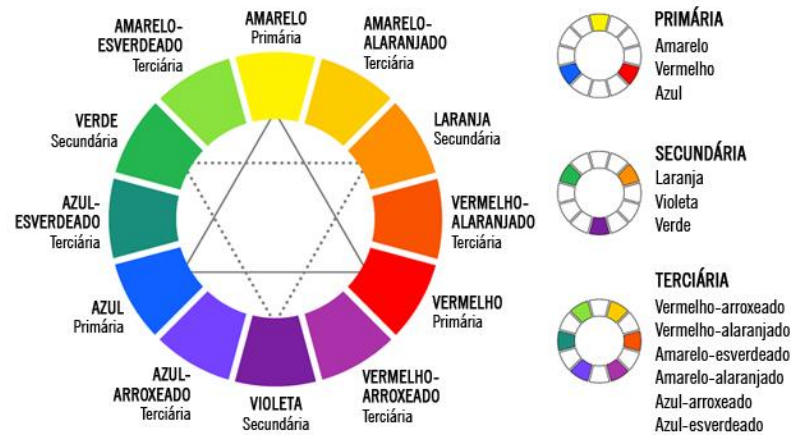


Figura 9 – Círculo Cromático Fonte: TodaMatéria (2016)

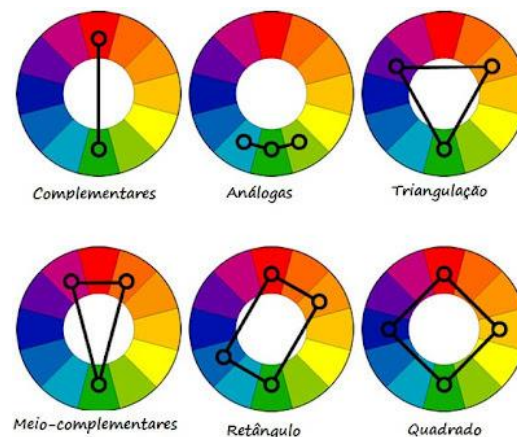


Figura 10 – Combinação Harmônica das Cores / Fonte: Casa Show (2016)

De acordo com Branigan (1976) a combinação das cores diante do círculo cromático ao ser feita de forma correta causa a sensação de prazer ocular diante da harmonia ou causar a sensação de desconforto ocular ao serem desarmônicas.

2.7. Semiótica: cor como signo e a psicologia das cores

Já foi visto sobre os valores físicos-científicos da cor, agora tratar-se-á da mesma diante do seu papel e influencia na parte psíquica-emocional do homem e seus significados, sem sair da linha mestra, pois, há uma relação direta no tocante a combinação cromática e seus efeitos, como visto de forma simplicista e fugaz no tópico anterior.

2.7.1. Semiótica

Existem estudos que discorrem de forma diligente e aprofundada sobre a semiótica, todavia, este é um trabalho de conclusão de curso cujo qual focará apenas nos fatores mais relevantes para este, levando em consideração que este não é o tema mas ajuda a entender de forma mais clara o mesmo, sendo assim, este capítulo não tem a intenção de discorrer de forma aprofundada sobre a semiótica.

2.7.1.1. semiótica e cor

É de suma importância citar que a cor possui a característica de signo flexível, com isso existe a necessidade explorar de forma mais aprofundada os cromatismos no cinema, procurando ter mais clareza e firmeza diante dos múltiplos e ambíguos significados. Metz (2012, p. 107) diz que “os sistemas maleáveis podem ser estudados enquanto sistemas maleáveis” mostrando assim o quanto limitado são os sistemas de pesquisas semiológicas saussurianas, isso não menospreza a sua grande importância.

Mas, no que se refere as pesquisas no campo semiótica na temática da linguagem cinematográfica, os fenômenos linguísticos podem ser utilizados no que se refere as experiências, da qual pretende-se transmitir como diz Deely “o não existente com a mesma facilidade com que fala daquilo que é”. (1990, p. 37).

Diante disso, no que se refere ao signo cromático, o seu significado não é explícito, todavia é dotado da capacidade de produzir e emanar significado a partir das suas combinações e articulações com objetos e elementos que constituem a narrativa fílmica.

Para que isto seja entendido é necessário ultrapassar o que se refere a semântica, desvincilando-se da língua e entendendo como o elemento cromático sígnico como relação no campo psicológico e sensível. Diante da narrativa a cor assim se apresenta como um signo, não sendo somente um simples objeto, mas sim um elemento do qual pode-se representar outra coisa. Conforme diz Deely citada por Palmer (2015) o autor também diz que a cor “não apenas existe (coisa), ele não apenas se manifesta para alguém (objeto), este representa e se manifesta para o indivíduo algo mais (signo)” (1990, p. 44). Podendo assim a cor ter múltiplas representações diante do conceito do fílmico e do que a narrativa propõe.

A semiótica traz em si a possibilidade de não se aprisionar simplesmente nas determinações estruturalistas, abrindo assim as possibilidades de compreensão de maneira mais ampla, em que Deely (1990) confirma isso ao dizer que “o ponto de vista semiótico é ampliado de forma natural, e inclui nisso o fenômeno da comunicação humana - não somente da linguagem mas

sim de outros elementos que compõem e tem potencial de comunicação ou de comunicar. Com isso tem-se a necessidade de aplicar os estudos da semiótica peirciniana.

2.7.2. A cor como signo e a psicologia das cores

Para definir a cor como signo é essencial a obtenção de determinada informação cromática, que esta seja percebida pela visão, conscientizada desta sensação que foi passada de forma codificada e interpretada em sua materialidade, tendo assim a sua decodificação. (GUIMARÃES, 2000 p.19) Por exemplo:

Imagine que você vem por uma estrada e bem adiante algo chama sua atenção. Um borrão vermelho que se movimenta. Algo cuja qualidade inicial é ser vermelho e isso é tudo o que você capta dele em um primeiro momento. Ao se aproximar começa a visualizar que o vermelho se agita como um pano. Essa é a segunda característica que você consegue identificar: a relação do vermelho com um pano em movimento. Por fim, mais próximo do objeto, você desvenda sua dúvida: alguém agita uma bandeira vermelha na beira da estrada compreendida imediatamente como sendo um aviso de que há perigo mais adiante. (NICOLAU et al.,2010).

As cores, mais do que um simples valor estético, dispõem de significados que dependem do seu contexto, afirma Heller “nenhuma cor carece de significado”. E como sensação a sua percepção está intrinsecamente ligada a psique e emoção humana já que é percebida pelos sentidos, diante disso o ser humano reage de forma individual a esta. A subjetividade do homem e a sua visão de mundo tem influência da cultural cujo a qual está inserido. Segundo Farina (2011, p.96) “[...] a reação do indivíduo à cor é uma maneira particular e subjetiva relacionada a vários fatores.” Um desses fatores é a experiência individual de cada um, e de acordo com Heller (2014, p.17), terá uma linguagem diferente de acordo suas vivências desde a infância, podendo ter significados positivos ou negativos, despertar alegria ou tristeza, estimular ou desestimular. Farina fala sobre isso ao dizer que:

[...] as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos. (FARINA et al, 2015, p.2).

Há uma via de mão dupla no que tange a influência da cor. Ao mesmo tempo que a cor pode exercer influência a mesma pode ter seus significados ser influenciada por essa subjetividade, repertório, experiência anterior com a mesma e contexto. Nas palavras de Martin “a cor não existe de maneira absoluta. (...) pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam

reciprocamente” Antonioni (1947, *apud* MARTIN, 2009, p. 69). Ela pode influenciar a terapatia ou empatia por algo, levando em consideração o contexto, como por exemplo influenciar por meio da cor a compra de um determinado produto em meio as opções de cores da qual o cliente escolhera em muitas das vezes aquela cujo qual tende a ter uma preferência.

Há vários estudos para a análise das preferências por determinadas cores pelo indivíduo, levando em consideração os aspectos sociológicos, psicológicos e fisiológicos.

Há necessidade, em primeiro lugar, de se tentar sanar um grande inconveniente: as reações que uma mesma cor pode ocasionar e que derivam, às vezes, da utilização que dela se pretende fazer. Se um indivíduo pensa, consciente ou inconscientemente, em uma cor relacionada a determinado uso que irá fazer dela, é evidente que sua reação não é diante da cor em si, mas da cor em função de algo. (FARINA, 2015, p.86).

Um desses estudiosos é Patti Bellatoni escritor de livro *If it's purple someone's gonna die – the power of color in visual storytelling*, que a partir da vertente supracitado gerenciou uma pesquisa quem tem como objeto as cores e suas associações, mais especificamente em cenas de filmes, nesses resultados consta que as específicas cores que estão nas películas dos estudos podem determinar sentimentos recorrentes as respectivas cores. A pesquisadora Eva Heller também efetuou uma pesquisa de caráter similar, a diferença está no fato de que não tem um objeto de aplicação, definindo então as ideias e sentimentos que estão relacionadas com a cor. Existem inúmeras teorias nesse cunho que suscitam sobre o contexto e o objeto da cor ser algo relevante e que faz diferença.

Sendo assim a utilização da mesma e escolha da paleta de cores para o cinema ou no que se refere a publicidade faz-se valido citar a complexidade de tal escolha, da qual é necessário que seja feita por meio de estudo da cor, e conhecimento aprofundado da pretensão da mensagem que se quer passar para que a transmissão da mesma seja feita de forma coesa, não apenas isso, é de suma importância o conhecimento do público, contexto, costumes sociais e *habitus* para que sua informação seja transmitida da forma pretendida. A percepção da cor é então também um produto da cultura e é estabelecida ou sujeita a convenções culturais.

2.8. O Significado Das Cores

Anteriormente fora discorrido em um tópico específico as combinações e classificações das cores, com isso, a cor pode expressar um estado de humor e criar significados até mesmo conforme a sua associação a objetos já existentes.

É relevante informar a dualidade da cor, ou seja, a mesma cor pode ter significados totalmente opostos, como exemplo a cor branca em determinadas regiões do oriente é tem o

significado de morte e tristeza tanto como significa paz e harmonia. Como exemplo, as cores designadas como *frias* remetem a tranquilidade, conforto, já as *quentes*, calor, excitação.

Embora a subjetividade e particularidade humana influencie na sua reação diante das cores, há um consenso entre psicólogos sobre determinados significados e valores emocionais a determinadas cores que são básicas para qualquer indivíduo que viva dentro de determinada cultura. (FARINA, 2015).

2.8.1. Sensações acromáticas

De acordo com Farina (2015):

Branco:

Associação material: Batismo, Casamento, cisne, lírio, primeira comunhão, neve, nuvens em tempo claro, areia clara.

Associação afetiva: ordem, simplicidade, limpeza, bem, pensamento, juventude, otimismo, piedade, paz, pureza, inocência, dignidade, afirmação, modéstia, deleite, despertar, infância, alma, harmonia, estabilidade, divindade.

A palavra *branco* vem do germânico *blank* (brilhante). Simboliza a luz e nunca é considerado cor, pois de fato não é. Se para os ocidentais simboliza a vida e o bem, para os orientais é a morte, o fim, o nada. Para os ocidentais simboliza o bem e, vida e paz, já para os orientais simboliza a morte, o fim, o nada.

Preto:

Associação material: sujeira, sombra, enterro, noite, carvão, fumaça, condolência, morto, fim, coisas escondidas.

Associação afetiva: mal, miséria, pessimismo, sordidez, tristeza, friquidez, desgraça, dor, temor, negação, melancolia, opressão, angústia, renúncia, intriga.

Deriva do latim *níger* (escuro, preto, negro). Nós utilizamos o vocábulo “preto” cuja etimologia é controvertida. É expressivo e angustiante ao mesmo tempo. É alegre quando combinado com certas cores. Às vezes, em determinadas situações tem conotação de nobreza, seriedade, elegância, sofisticação e requinte.

Cinza:

Associação material: pó, chuva, neblina, máquinas, mas sob tempestade.

Associação afetiva: tédio, tristeza, decadência, velhice, desânimo, seriedade, sabedoria, passado, finura, pena, aborrecimento, carência vital.

Do latim *cinicia* (cinza) ou do germânico *gris* (gris, cinza); nós utilizamos o termo de origem latina. Simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra. Não interfere junto às cores em geral e em determinadas situações significa resignação e neutralidade. Eventualmente pode determinar maturidade.

2.8.2. Sensações cromáticas (Farina, 2015)

Vermelho:

Associação material: rubi, cereja, guerra, sinal de parada, perigo, vida, sol, fogo, chama, sangue, combate, lábios, mulher, feridas, rochas vermelhas, conquista, masculinidade.

Associação afetiva: dinamismo, força, baixeza, energia, revolta, movimento, barbarismo, coragem, furor, esplendor, intensidade, paixão, vulgaridade, poderio, vigor, glória, calor, violência, dureza, excitação, ira, interdição, emoção, ação, agressividade, alegria comunicativa, extroversão, sensualidade.

Vermelho vem do latim *vermiculus* [verme, inseto – a cochonilha]. Desta se extrai uma substância escarlate, o carmim, e chamamos a cor de carmesim [do árabe: *qirmezi*: (vermelho bem vivo ou escarlate)]. Simboliza uma cor de aproximação, de encontro.

Laranja:

Associação material: ofensa, agressão, competição, operacionalidade, locomoção, outono, laranja, fogo, pôr do sol, luz, chama, calor, festa, perigo, aurora, raios solares, robustez.

Associação afetiva: desejo, excitabilidade, dominação, sexualidade, força, luminosidade, dureza, euforia, energia, alegria, advertência, tentação, prazer, senso de humor.

Amarelo:

Associação material: flores grandes, terra argilosa, palha, luz, topázio, verão, limão, chinês, calor de luz solar.

Associação afetiva: iluminação, conforto, alerta, gozo, ciúme, orgulho, esperança, idealismo, egoísmo, inveja, ódio, adolescência, espontaneidade, variabilidade, euforia, originalidade, expectativa.

Amarelo deriva do latim *amaryllis*. Simboliza a cor da luz irradiante em todas as direções e remete à alegria, espontaneidade, ação, poder, dinamismo, impulsividade.

Verde:

Associação material: umidade, frescor, diafaneidade, primavera, bosque, águas claras, folhagem, tapete de jogos, mar, verão, planície, natureza.

Associação afetiva: adolescência, bem-estar, paz, saúde, ideal, abundância, tranquilidade, segurança, natureza, equilíbrio, esperança, serenidade, juventude, suavidade, crença, firmeza, coragem, desejo, descanso, liberalidade, tolerância, ciúme.

Verde vem do latim *viridis*. Simboliza a faixa harmoniosa que se interpõe entre o céu e o sol. Cor reservada e de paz repousante, favorece o desencadeamento de paixões e contém a dualidade do impulso ativo e a tendência ao descanso e relaxamento.

Azul:

Associação material: montanhas longínquas, frio, mar, céu, gelo, feminilidade, águas tranquilas.

Associação afetiva: espaço, viagem, verdade, sentido, afeto, intelectualidade, paz, advertência, precaução, serenidade, infinito, meditação, confiança, amizade, amor, fidelidade, sentimento profundo.

Azul tem origem no árabe e no persa *lázúrd*, por lazaward (azul). É a cor do céu sem nuvens. Dá a sensação do movimento para o infinito. E de acordo com Heller (2004:23) É a cor preferida pela maioria dos ocidentais, a mesma é a mais lembrada quando se refere à simpatia, harmonia, amizade e confiança.

Violeta:

Associação material: enterro, alquimia.

Associação afetiva: engano, miséria, calma, dignidade, autocontrole, violência, furto, agressão.

Violeta é diminutivo do provençal antigo *viula* (viola). Essa cor possui bom poder sonífero.

Roxo:

Associação material: noite, janela, igreja, aurora, sonho, mar profundo.
Associação afetiva: fantasia, mistério, profundidade, eletricidade, dignidade, justiça, egoísmo, grandeza, misticismo, espiritualidade, delicadeza, calma.

Associação afetiva: fantasia, mistério, profundidade, eletricidade, dignidade, justiça, egoísmo, grandeza, misticismo, espiritualidade, delicadeza, calma.

Roxo vem do latim *russeus* (vermelho-carregado). Cor que possui um forte poder microbicida.

Púrpura:

Associação material: manto, igreja.

Associação afetiva: calma, dignidade, autocontrole, estima, valor.

A púrpura era obtida por meio de um trabalhoso processo artesanal que, ao final, garantia à cor (púrpura) total estabilidade a luz. Com isso enquanto as demais colorações desbotavam, a púrpura se mantinha – daí sua conexão com a eternidade e, por conseguinte, com a nobreza, realeza e a religiosidade.

Marrom

Associação material: terra, águas lamacentas, outono, doença, sensualidade, desconforto.

Associação afetiva: pesar, melancolia, resistência, vigor.
Assim, do francês marrom (castanho).

Desde a Idade média, há referências ao marrom como a cor das roupas populares (Heller 2004: 259). Era a cor dos tecidos que não haviam sido tingidos.

Rosa

Mescla do vermelho e branco. Designação de uma flor e nome típico feminino. Simboliza feminilidade, encanto, amabilidade, inocência e frivolidade.

Sua suavidade faz com que seja utilizada com associação ao público infantil, principalmente para as meninas. (FARINA, 2015).

3 COMUNICAÇÃO, LINGUAGEM E NARRATIVA FILMICA

O cinema não é somente um meio de comunicação como é também está conectado a estética e a arte, à sétima arte. Tecnologias, ideologias, cultura e relações humanas contribuem para a evolução da linguagem em sentido amplo e conseqüentemente a linguagem cinematográfica e sua necessidade de retratar momentos e histórias. Sendo a linguagem cinematográfica formada por diversos elementos fílmicos, como por exemplo, cenários, figurinos, planos, iluminação, cortes, cores, movimentos de câmera, etc. Em que cada elemento carrega significado que pode ter sua interpretação alterada de acordo com o espectador.

3.1 O Processo de Comunicação

O conceito de comunicação é amplo e diversificado. Diante do dicionário algumas definições sobre comunicação, são algumas citadas por Luiz Matino (2008):

1. Fato de comunicar, de estabelecer uma relação com alguém, com alguma coisa ou entre coisas;
2. Capacidade ou processo de troca de pensamentos, sentimentos, ideias ou informações através da fala, gestos, imagens, seja de forma direta ou através de meios técnicos;
3. Transmissão de signos através de um código (natural ou convencional)
4. Ação de utilizar meios tecnológicos.

É uma ação, o ato de tornar comum, compartilhamento de consciências, muitas vezes não pode ocorrer em sua totalidade e abarca não apenas a escrita comum ou discurso falado mas também outros tipos de comunicação como teatro, cinema, artes cênicas, entre outros comportamentos humanos, incluindo o silêncio como forma de exprimir significado e comunicação de forma não-verbal. Conforme afirma Cunha (2001, p. 5) “o silêncio não é ausência de sentido”. O autor prossegue dizendo: “há silêncios que dizem mais ou melhor do que palavras”, sendo assim mensagem.

No que tange os códigos e a mensagem Santella (2001, p.23) discorre: “cabem pesquisas referentes às linguagens, discursos, sistemas e processos sógnicos”. Isso inclui as artes visuais, o audiovisual, processos artísticos, entre outros.

3.2 Cinema, Arte e Linguagem

Sendo o cinema a sétima arte³ Robert-Houdin citado por Martin (2009) diz que: existe arte desde que haja criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, enquanto inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da sétima arte. Todavia, esta arte nem sempre teve a sua linguagem e preciosidade alicerçada, foi necessário desvincular-se do teatro e ter sua própria linguagem para amenizar os desprezos que se referiam a essa arte como algo frágil e fútil (MARTIN, 2009), que levavam a considerar o cinema como um simples divertimento ou passatempo. Escreve Duhamel:

É um divertimento de ilhotas, um passatempo de analfabetos, de criaturas miseráveis, esgotadas pelas suas necessidades e preocupações (...), um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não supõe nenhuma continuidade nas ideias, não levanta problema, não desperta nenhuma paixão, não faz brilhar no fundo dos corações nenhuma luz, não excita nenhuma esperança, senão aquela de ser um dia 'star' em Los Angeles.

Emergindo no final do século XIX e início do XX em um período que a produção em massa e padronização estavam em alta, mediante o processo industrialização vigente, o cinema tem seu surgimento e evolução não somente sustentado, marcado e pautado pela influência e aspectos tecnológicos, mas sim um conglomerado de fatores, como econômicos, sociais, artísticos e políticos que estavam em constante inovação. Não sendo considerado apenas como algo técnico e tátil, o cinema é apontado como uma “configuração social”, sendo assim, dotado de vasta complexidade no que se diz respeito as interações sociais.

Ao pensar em cinema deve-se considerar que o mesmo é resultado de diversos processos interconectados, como a exemplo as ideologias vigentes na época do seu surgimento, cujo qual tinha o anseio e fomentavam a reprodução das imagens e o movimento da vida de forma “realista” e “representacional”, “a representação da realidade parecia ser o objetivo almejado pela tecnologia e pela linguagem primitiva do cinema” (MACHADO, 2011, p. 31). Além disso, as exigências econômicas tendiam a explorar e criar um novo produto cultural, sendo esta, a indústria do entretenimento.

“Nos primórdios da sétima arte, entre 1910 e 1920, a composição visual tinha como base a pintura, o teatro e a fotografia. Nessa época, o cinema ainda buscava a sua própria identidade, descobria por meio do experimentalismo como criar a sua própria linguagem.” (ROSE MORAES, ANDRÉ COSTA. 2017, p.6). Era o momento em que o cinema tentava se afastar

³ A numeração das artes refere-se ao fato de estabelecer-se números para designar determinadas manifestações artísticas, conforme a data de sua aparição. O termo "sétima arte", é utilizado para designar o cinema e foi estabelecido por Ricciotto Canudo em "Manifesto das Sete Artes", de 1912.

da ligação com o teatro e as demais artes e sua expressão e linguagem de forma autônoma, sendo assim um divisor de águas.

3.3 Linguagem e Narrativa Cinematográfica

Histórias possuem o poder de moldar as pessoas e influenciar quem elas se tornaram ou são, literalmente. Pesquisas arqueológicas e seus dados impelem a acreditar a mente do ser humano teve sua evolução em tautocronia com as narrações de histórias/estórias. A tecnologia do domínio humano sobre fogo acarretou na fomenta dos vínculos sociais. Ao vislumbrar pessoas unidas ao cair da noite diante do fogo no tempo de outrora essa prática trouxe consigo uma interação social que parece ter sido presente em diversa culturas, no caso, a narração de histórias.

De acordo com a Antropóloga Wiessner citada por Gerschenfeld (2014) essas histórias foram cruciais para a expansão da capacidade humana de imaginar, sonhar e compreender os pensamentos de outrem. Tal ato permitiu a mente humana o deleite de poder explorar diversas redes sociais e situar locais que se situavam deveras distante geograficamente falando do local que seu grupo social se localizava.

Todos gostam de ouvir boas histórias, as quais contribuem direta ou indiretamente na moldagem da forma com a qual a mente recebe e dissemina informações. Esse poder certamente permanece até hoje e um dos grandes exemplos disso é o cinema.

Em si o cinema não é a escrita propriamente dita, mas sim um suporte da mesma, cujo qual permite a inserção escrita; e é por isso que é definido como uma linguagem. (METZ, 1980, p.338). “Uma linguagem permite construir textos”, sendo assim, percebe-se que o cinema acaba por permitir a construção de filmes. (METZ, 2013, p, 338). É uma forma de linguagem definida pelo semiólogo francês Christian Metz como um “sistema de signos destinados à comunicação”

A linguagem cinematográfica é deveras complexa que detém diversificadas formas de expressão atuando em conjunto

O cinema é uma linguagem ‘compósita’ desde o nível da matéria de expressão. Não só tem possibilidade de comportar vários códigos, mas várias linguagens que, de certo modo, contém em si próprio; linguagens que se distinguem entre si pela sua própria definição física: fotografia móvel em sequência, som fonético, musical, ruído. (METZ, 2013, p. 39).

Tal linguagem consegue exprimir e gerar diversas narrativas, a mesma pode ser criada pelo autor de obra ou escritor sem conhecimento da imagem plástica, ou mensagem visual, pois a mesma é resultado de técnicas normalmente criadas pelos respectivos cineastas que dirigem a obra. A mesma também consegue ter a sua interpretação feita de forma ambígua já que o

receptor (telespectador) e cineastas tem a sua visão de mundo e podem divergir de acordo com o seu repertório na interpretação, deve ser trabalhada de forma minuciosa para que venha a transmitir o significado e tenha o resultado esperado. (MARTIN, 2013, p. 19).

É importante citar que mesmo diante da gama de significados que emana da palavra “imagem” temos noção da sua compressão, apesar de que esteja submetida a “produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”. (JOLY, 2010, p.13). A autora supracitada também diz que: “A linguagem não apenas participa da construção da mensagem visual, como a substitui e até a completa.” (JOLY, 2010, p.12).

Todas as produções audiovisuais, são compostas por diversos elementos que carregam significado por meio da ordem sequencial e dão sentido ao serem aplicados de forma correta e criam uma estrutura de narrativa linear coerente que leva o telespectador a sentir empatia diante as experiências de cada personagem. E por meio destes elementos dispostos de forma correta leva a influência da imersão do telespectador em suas emoções e pensamentos. Levando até mesmo a sentir fisicamente e psicologicamente como tais personagens se sentem ou como os elementos dispostos o levam a sentir-se dessa forma, seja empolgado, eufóricos, tristes, etc... que o levam a manter-se interessados e atentos ao que se passa no filme e um desses elementos influenciadores é a cor.

É como imaginar estar indo a uma viagem com um guia, este guia é o diretor de arte e o filme a sua viagem e local desconhecido para o espectador, esse guia (diretor de arte) é o responsável por levar as pessoas na viagem da história pintada na tela e construir uma estrutura fílmica lógica tida como trajeto para que o espectador não se perca nessa viagem.

3.4 Mensagem plástica, visual e narrativa

De acordo com Joly a mensagem plástica é uma mensagem codificada em forma visual, está e os elementos que a compõe (forma, cor, textura, composição, etc.) são signos e a interpretação destes é “essencialmente antropológica e cultural”. (JOLY, 1996).

Neste caso a cor é então um signo e sua comunicação depende do repertório cultural do indivíduo e a cultura em que este está inserido.

“A imagem é tida como plástica quando se é possível modela-la de forma flexível, através do modelo implícito da arte mais plástica”. (AUMONT, 2001). Aumont, diz que o ato de observar uma imagem é o mesmo que estabelecer um contato, sendo este por meio do interior do espaço real que neste caso é do dia-a-dia do indivíduo. De acordo com Aumont os elementos plásticos que compõem uma imagem são: superfície, “a gama de valores, ligada à maior ou menor luminosidade de cada região da imagem”, assim como “contraste global ao qual a gama

origina; a gama de cores e a relação desta com o contraste; os elementos gráficos”, simplificando, a sua textura, que são necessários em qualquer imagem “abstrata”, a forma que nesse é “a matéria da própria imagem, a medida em que propicia a percepção”. (AUMONT, 2001).

4 DIREÇÃO DE ARTE E FOTOGRAFIA

O pilar da narrativa e composição audiovisual está calcada em um tripé, sendo estes a imagem, o movimento e o som, assim como o tripé da criação é o diretor, diretor de arte e o diretor de fotografia.

O diretor dá o tom dramático do filme, indicando qual a emoção, qual o drama; o diretor de arte materializa essa visão; e o diretor de fotografia, por sua vez, participa nos dois aspectos: na parte dramática, quando escreve cenas com movimentos de câmera que sublinham ou desenham emoções, e na parte material, quando ilumina um cenário. (VARGAS, 2014, p.62)

Por meio da imagem disposta na tela há elementos que corroboram para uma narrativa coesa, sendo alguns destes: Planos, campo, edições, efeitos especiais, cenários, locações, personagens, figurinos, etc. Ou seja, aquilo que está disposto na tela tem importância e participa de forma ativa na história contada, tendo isso em vista, vê-se o quão complexa é esta composição.

Estes devem ser escolhidos com acuidade de acordo com aquilo que se quer contar/transmitir. Um dos responsáveis pela organização destes elementos e criação destes espaços para que estes contribuíssem de forma maximizada na narrativa é o diretor de arte.

Beverly Heisner (1990) descreve que a direção de arte “[...] é um ramo da arquitetura na qual os ambientes raramente são construídos na sua totalidade e para durar.”

4.1 O que faz o diretor de arte?

“O diretor de arte cria espaços, seja esses internos ou externos, desde simples fachadas até cidades inteiras” (HEINSER, 1990).

O título “diretor” por si só esse emana um certo ar glamuroso e de autoridade diante da hierarquia das funções de produção cinematográfica, mas ele é muito mais que um nome refinado ou um status, o diretor de arte ou *production designer*, de acordo com a terminologia norte-americana (em português, designer de produção), etimologicamente falando é o responsável pela disposição e combinação do que aparecerá da tela, sendo assim, a comunicação visual e isso vai desde os cenários, maquiagem, objetos, figurinos, etc.

Edgar Moura (2005, p. 253) resume da seguinte forma “É o diretor de arte quem decide e cria tudo nas áreas de cenário e figurino”.

Tudo o que está sob sua responsabilidade deve colaborar para uma coerência narrativa de forma que seja dando um sentido a história e ao que se pretende ser contado, sendo assim a

paisagem, a arquitetura e visual servem para transmitir informação ao público, indo além da própria história.

Todavia, a relevância desse profissional diferente do que muitos podem pensar foi obtida de forma gradativa, sua importância veio a ser reconhecida com o decorrer do tempo por meio de fatores já aludidos, com a exemplo das evoluções técnicas, a necessidades de inovação e linguagem autônoma do cinema diante da elaboração e construção narrativa para que se distanciasse do teatro e até mesmo da inclusão da cor no cinema teve sua influência.

Com o tempo a direção de arte passou a ter um conceito mais glamoroso e a ser quesito de disputa no Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Alguns cineastas foram responsáveis por reforçar a importância da direção de arte (MORAES E COSTA, 2016, p.13).

Gerald Sullivan, o diretor de arte do filme *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson, explica a sua função e importância diante de um filme:

O diretor de arte assume muitos papéis durante a produção. Precisamos ser metamorfos. Inicialmente nós precisamos ser capazes de conceitualizar o cenário geral necessário para contar certa história. Orçamento prazos precisam ser estabelecidos e ainda precisamos estar dispostos a reagir, responder e se ajustar a mudanças inevitáveis que ocorrem durante o percorrer do projeto. Estamos em contato constante com toda a equipe: Assistentes de arte, os construtores, os decoradores, a equipe de efeitos especiais, o diretor de fotografia, a equipe responsável pela iluminação, cinegrafistas, entre outros. Todos os diretores de arte que conheci tinham interesse por arte, arquitetura, decoração e a história pertencente a cada um (SULLIVAN, 2013).

Fazendo uma analogia de um filme como uma *viagem* da qual o diretor é o guia e deve levar o espectador junto. Bons filmes são capazes de transportar seus espectadores. As pessoas amam participar de aventuras, viajar a algum lugar de qual é desconhecido por ela na companhia de um guia que seja bem informado e que possua a capacidade levar a diversos lugares e munidas de novas lentes para que vejam o ordinário de forma extraordinária, de ao mesmo tempo extasia-las e acionar diversas áreas de seu cérebro. Tal metáfora traz de forma cristalina o motivo pelo qual o diretor em conjunto com o diretor de arte e de fotografia, como toda equipe de guia turístico, devem alinhar os elementos de formar correta e comandar sua vasta equipe de forma correta, para que não haja saltos impossíveis, mudanças inexplicáveis na direção do percurso e contexto.

Aproveitando a metáfora e analogia da viagem pode ser feita uma ligação com o mágico e francês Georges Méliès detentor do título de “pai dos efeitos visuais” e diferente dos irmãos

Lumière mostrou uma preocupação maior com o que compunha a cena e o cenário de seus filmes.

Os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo, que registravam sequencias de imagem em movimento, o que era filmado nada mais era do que situações corriqueiras do dia-a-dia, como por exemplo a do filme *L'Arrivée d'un Train à La coitat*, (A Chegada do Trem na Estação, 1896). Mostra a chegada do trem a estação, o desembarque e embarque de passageiro, sem cortes ou movimento de câmera. (COSTA, 2011).



Figura 11 e 12 – Registro da chegada do trem na estação (1896) / Fonte: YouTube (2017)

O francês Méliès que executou a filmagem de cerca de 500 filmes, fazia cenários diferenciados, muitos destes filmes foram perdidos com o decorrer do tempo e tem por motivos envelhecimento das películas, desaparecimento de alguns e muitos também foram queimados. A seus filmes eram acrescentados e implementados truques de mágica do próprio mágico.

A criação dos seus cenários era feita de forma que tivesse importância e narrassem aquilo que queria contar, como em seu filme *Le voyage dans la lune*, em português, Viagem à Lua, de 1902. “Méliès, homem de teatro, construiu um estúdio, grande hangar, onde instalou seus cenários” (PUAUX, 2008, p.6). Ele utilizava painéis que eram pintados especificamente para o cenário, além de técnicas cinematográficas de alçapões, painéis rotativos, rampas, etc.

Sendo assim responsável por mostrar a relevância dos cenários, visual e as ações fílmicas, gerando no espectador havia experimentado antes de acordo com Kemp (2011). Sendo assim, considerado como um dos precursores da Direção de Arte e a sua evolução.



Figura 13 – Viagem à Lua (1902) / Fonte: YouTube (2012)

Além disso, a câmera flexível como é hoje, com seus movimentos não tinha tal mobilidade e dinamismo, ela era fixa, com isso, a princípio o cinema era associado ao teatro, em que havia apenas um plano e todo o cenário girava em torno deste, enfatizando mais ainda esse aspecto de representação teatral. Diante desse contexto temos novamente uma inovação, dessa vez feita pelo inglês G.A. Smith que em 1900 mostrou a primeira movimentação da câmera (MARTIN, 2009). Havendo assim um divisor de águas, distanciamento da equiparação entre cinema e teatro, e o cinema passou a ser tido como uma arte.

Diante da “autonomia” da câmera tem-se mais movimentos, pontos de vista subjetivos, a câmera passa a ser um agente ativo, com isso, houve a necessidade da reformulação de cenários.

4.2. O Diretor de arte, decupagem e elementos estéticos do filme

As atividades básicas na direção de arte envolvem a cenografia, figurino e maquiagem, o diretor o coordena os responsáveis por estas áreas e outras partes das quais estão estritamente ligadas com o espaço visual, ou seja, equipe deveras grande.

Porém, antes da escolha e definição dos elementos primeiramente o diretor, diretor de arte e o diretor de fotografia (nos próximos tópicos será abordado de forma mais profunda sobre esse profissional), se reúnem para decupar o roteiro após o recebimento do mesmo, criando assim uma imagem estética para a execução da obra, depois disso que vem a ser decidido os elementos da cenografia, figurino e maquiagem. A diretora de arte Débora Butruce, diz o seguinte:

A direção de arte tem importância crucial na criação da visualidade fílmica, já que os cenários servem não somente para emoldurar o movimento dos atores, como também a mediação da câmera, pois é seu arsenal de trabalho que estabelece a disposição visual dos espaços e dos elementos constituintes que guiarão esta operação (2007, p. 7).

Mas, o que seria decupagem? Machado, traz a seguinte definição para decupagem “É a definição da maneira como a narrativa verbal, apresentada no roteiro, será realizada em planos e sequências” (MACHADO, 2009, p.25).

Depois da concepção e estabelecimento das ideias, o diretor de arte constrói o “*Concept board*”, no caso, a prancha de referências, que nada mais é que um quadro onde o diretor dispõe as referências uteis para que a equipe que ele coordena venha a colocar em prática o conceito estético que fora selecionador pelos diretores.

Isso vai desde colagens até plantas baixas, *storyboards*, croquis, paleta de cores, etc... tudo que tenha influência e possa ambientar o projeto. Após finalizar este guia de orientações estéticas, o próximo passo do diretor é de comunicar à equipe as suas ideias para que estes executem os seus respectivos trabalhos e mesmo após essa distribuição, o diretor de arte supervisiona essa vasta equipe de profissionais, estando assim presente em todas etapas da construção da obra fílmica.

À vista de tudo o que fora aludido, o diretor de arte tem em suas mãos a grande responsabilidade de exatamente tudo o que está disposto na *mise-en-scène*.

4.2.1 Mise-en-scène.

Mise-en-scène é um termo francês e teve suas origens no teatro, e significa literalmente “colocar em cena”, ele engloba e abarca tudo o que está enquadrado pela câmera de forma ou seja o visual diegético do filmes e os elementos que a compõem a cena, sendo estes, figurino, luz, personagens, cenário, maquiagem, etc. Pode-se dizer que ele ajuda a ver a o conjunto da obra, o que se está disposto no quadro como um todo, e como dito anteriormente os elementos que compõem a cena são controlados pelo diretor.

Bordwell (2008) diz que os elementos que compõem a *mise-en-scène* são os seguintes: figurino, cenário, iluminação e o comportamento dos personagens, todos esses ajudam de acordo com a suas peculiaridades para o que será executado frente a câmera. É um termo abrangente e traz diversos significados, Poucos termos da estética do filme carregam tantos significados como esse e como, no palco, a ação também é mostrada, todavia, não é restrito apenas a ação frente as câmeras ou palco, isto se expande a todos os aspectos e objetos que estão em cena, assim como cenário, figurino, enquadramento, movimento de câmera, e outras coisas (BORDWELL, 2008).

Mas como foi dito é necessário analisar as funções técnica forma geral correlacionando uma com as outras as quais são utilizadas na cinematografia. Além disso a *mise-en-scène* possibilita estabelecer diante dos elementos a forma com a quão terão relevância e significados

na cena, cumprindo e ajudando na construção do conceito ou daquilo que se quer transmitir, e que estes elementos executem de forma máxima o seu potencial narrativo. Algumas obras cinematográficas podem utilizar a *mise-en-scène* para transmitir a sensação de algo onírico, fictício, outros em contrapartida podem utilizar para dar um aspecto realístico, entre múltiplas outras formas que a *mise-en-scène* possibilita.

Bordwell e Thompson, a exemplo dito traz como exemplo a produção de George Méliès, eles se referem ao mesmo dizendo que a *mise-en-scène* executada pelo diretor francês foi feita de forma que Méliès criasse um mundo imaginário diante dos filmes dirigidos por este, criando técnicas descritas por eles como efeitos mágicos e que isso fez com ele tivesse controle das técnicas e dos aspectos fílmicos (BORDWELL; THOMPSON 2013).

Sendo assim, decisões que abrangem esse aspecto são decididas pelo do diretor a partir da determinação de qual parte da cena exercerá maior influência na composição narrativa. Caso ele queira destacar os personagens, o cenário e figurino podem facilitar isso, como por exemplo, a escolha de figurino que contraste com o fundo destacando os atores ou objeto do qual quer-se enfatizar, caso fosse um objeto que tenha relevância na história ou até mesmo pistas essenciais ou *easter eggs* que ajudem na solução de um mistério ou caso (BORDWELL; THOMPSON 2013).

À vista disso, o design de cores possui um papel sobretudo significativo, já que como citado no tópico número dois, existem maneiras de dar destaques ao utilizar e escolher cores que exercem grande contraste junto a outra, ou até mesmo outras formas de combinações como foi visto por meio do estudo da roda cromática. Bordwell e Thompson (2008) também salientam que o visual estético que engloba determinado cenário pode influenciar diretamente a maneira como se entende a ação em cena a narrativa da história. Este se relaciona de forma dinâmica com os elementos da cena, inclusive os atores, sendo assim, é sendo assim participe no filme e um elemento narrativo relevante.

1) Cenografia

A equipe de cenografia precisa se preocupar com cada elemento que será disposto na *mise-en-scène*, com isso, é importante observar se os componentes apresentados em cena convergem com o que está escrito na decupagem do roteiro, para que em sua construção venha a compactuar com o conceito criado por meio deste.

Tudo isto é feito por meio da coleta de dados e informações derivadas de pesquisas aprofundadas na pré-produção que são de acuidade para entender e transpor os aspectos que tangem os costumes e comportamentos da época que está sendo conceituado. As vestimentas,

o visual, no sentido arquitetônico, ideologias do período, etc. São detalhes importantes evitando assim divergências no contexto. Exemplo, um filme cujo qual esteja retratando a década de 50 os elementos devem ser de acordo com os que vigoravam na época, isso engloba até mesmo objetos como o celular, um personagem dessa época não pode ter um telefone móvel, tecnologicamente falando, pois, a sua invenção e criação deste é datada em 3 de abril de 1973. Isso abarca também os cenários internos e externos e suas locações.

Ao verificar isto e adequar os elementos aos da época cria-se assim harmonia narrativa e credibilidade diante do espectador gerando assim uma motivação realística.

2) Figurino e maquiagem

Hamburger (2014) diz que a cor utilizada nos figurinos age como identidade visual para o personagem, passando para o espectador informações sobre a construção do personagem isso engloba os aspectos sociais, carga psicológica do personagem, enredo, etc... Auxiliando assim a dramaticidade deste em relação aos outros personagens.

Portanto, o figurino pode ter diversificadas funções, como estereótipos, hierarquia, estado psicológico do personagem, entre outros aspectos.

Por exemplo, numa cena em que todos os elementos presentes possuem tons cinzentos e um personagem com figurino na cor vermelha está presente na composição cromática da cena, percebe-se então que por meio deste uso o espectador sente-se atraído e presta atenção a este personagem por meio da cor, destacando-o dos demais em cena.

Como pode ser visto abaixo no filme *Schindler's List* (A lista de Schindler, 1993) do diretor Steven Spielberg:



Figura 14 e15 – O direcionamento do olhar da cor na narrativa em A lista de Schindler (1993)

Fonte: Youtube (2011)

A maquiagem também é algo essencial para o visual coeso de um filme, que conforme a utilização caracteriza personagens. Hamburger diz que a maquiagem explora a pintura e os apliques na composição da figura. Massas de cor e linhas desenham sobre o rosto e o corpo, ora reforçando traços originais, ora contradizendo suas formas naturais.

No filme “Frida” (2002), da diretora Julie Taymor, a atriz Salma Hayek que interpreta Frida com uma maquiagem da qual a função foi deixá-la parecida ao máximo possível com a pintora e artista mexicana Frida Kahlo, o filme foi vencedor do Oscar de 2003 na categoria de melhor maquiagem, também vemos que as vestes são tipicamente mexicanas que reportam o ano de 1940.



Figura 16 e 17 - Figurino e maquiagem da atriz Salma Hayek interpretando Frida Kahlo no filme Frida (2002) / Fonte: Netflix (2018)

3) Atuação

É de suma importância o desempenho dos atores em cena, tendo um alto grau de influência no filme e seu desenvolvimento, isso abrange todos os diversos tipos de histórias da qual quer-se exprimir. Para que se cause a emoção que se pretende diante do espectador, crie empatia com o personagem, leve-o a amar, odiar o personagem transferir o que se pretende isso se dá por meio do envolvimento dos atores com o personagem por meio da sua encenação através de expressões, entonação de voz, gestos, vindo “a fazer do ator a fonte mesma da verdade e da emoção” (AUMONT, 1992/93, p. 231).

Resumindo, fazer com que os atores sejam provenientes do realismo (verdade e emoção), para que este faça tudo o que lhe for possível e necessário para atingir o espectador em toda a sua totalidade. Ao mesmo tempo temos o oposto, o lado oposto dessa moeda que de acordo com o crítico a intensidade expressiva e a amplidão gesticular devem ser combatidas. Mourlet (1987) cita a seguinte frase de Hitchcock em relação aos atores e suas encenações: “o melhor ator de cinema é aquele que melhor sabe não fazer nada” para que seja dada ênfase a outros elementos e não haver excessos.

4) Iluminação

Por último, mas não menos importante, muito pelo contrário, um dos mais importantes e poderoso elemento motivador de emoções, a iluminação, ela é manipulada e utilizada com bastante acuidade para transmitir o que o diretor do filme quer. Será discorrido de forma mais consistente, por conseguinte no próximo tópico a partir dos olhos de quem lida de forma direta com ela.

Como exemplo pode ser citado Matthew Jensen, diretor de fotografia do filme Wonder Woman (2017), que é objeto de estudo deste trabalho. Ele utilizara as cores dos figurinos e a iluminação para alinhar e transmitir o conceito que diretora (Paty Jenkins) estabeleceu, sendo este, o de acrescentar modernidade a um gênero clássico ao se referir ao filme. Fora então trabalhado com tons ricos de preto por meio da iluminação, e realces que destacavam os atores dando ênfase ao rosto e as expressões faciais destes. Isso se dera ao inspirar-se no trabalho do pintor da época que a história é retratada, no caso, a primeira guerra mundial, sendo este o pintor John Singer Sargent (1925), que remetia em suas pinturas aquilo que eles queriam transmitir no conceito fílmico, em suas pinturas havia o uso pensado da luz no rosto, com elementos suaves, luzes frontais e de três quarto que caíam na escuridão acima dos personagens como cita Jensen (2017) nas cenas extras do Blu-ray do filme.

Ditando assim a forma com que este veio abordar na iluminação dos rostos dos personagens. Como pode ser visto abaixo:

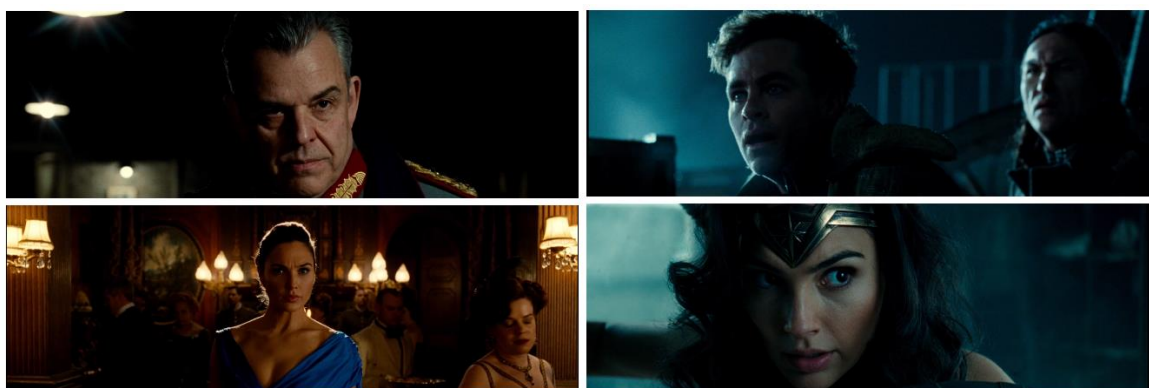


Figura 18 - Iluminação utilizada no filme Wonder Woman (2017)

Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)



Figura 19 - Iluminação e figurino nos quadros de John Singer Sargent (1925)

Fonte: Adaptação do Wikipedio

As cores do figurino também foram inspiradas nas da época que a história é retratada ao recorrer as quais o pintor supracitado utilizara na vestimenta em suas pinturas e as pessoas da época na indumentária. A diretora diz o seguinte nos extras do Blu-ray do filme: “ John Singer Sargente tinha uma produção e tanto daquele período. Podíamos recorrer a belas pinturas pelo sistema de cores que as pessoas usavam, preto, marrom, cinza, azul e branco (JENKINS, 2017).



Figura 20 - Cores do figurino de época no filme Wonder Woman (2017) / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Tendo assim envolvimento de forma mútua entre a direção do filme, direção de arte e direção de fotografia para obter o resultado desejado.

Desta maneira, os cineastas têm o poder e controle sobre quatro áreas: 1) cenário; 2) figurino e maquiagem; 3) encenação e 4) iluminação (BORDWELL; THOMPSON 2013). Foi observado também a importância da construção de espaços, sets e escolha de locação das filmagens para a direção de arte, através destes contextualiza-se os personagens no tempo e espaço e transmitem as suas cargas psicológicas. Uma característica intrínseca destes espaços é a escolha da cor que predominará a cena, e que estará em outros objetos dispostos em cena, fazendo assim parte da construção do filme.

Lumet diz o seguinte (1998, p.95), “[...] um resultado natural da cuidadosa seleção de locação é que quase sempre criamos uma paleta para um filme [...]” entretanto, antes de falar sobre a cor, a seguir será elucidado sobre quem lida com a luz e por consequência com a cor, o diretor de fotografia.

4.3 O que faz o diretor de fotografia?

Picasso⁴ uma vez dissera “Não pinto com as mãos. Pinto com a cabeça”, diante disso Antônio Luiz⁵ disse o seguinte: “O diretor de fotografia é o pintor dos quadros dos outros” Moura (2005, p.209) define a função em: “Fazer belas imagens” porém de formas não tão poética e mais técnica o mesmo define que “ O diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera”.

Assim como quem lida com o cenário é o cenógrafo, com maquiagem o maquiador, com ambos: figurino e cenário. É o diretor de arte. E o diretor de fotografia, independentemente de onde seja, é o responsável pela imagem inteira, luz e câmera juntos (MOURA, 2005). Que por meio da inserção da luz transforma os conceitos referentes e iligados não somente a cor, mas também ao contraste e a profundidade, firmando assim a atmosfera, e clima da obra que fora presumida pela direção de arte a partir das locações e cenários escolhidos (CESARIN, 2008, p.6).

Enquanto os pintores utilizam a cor pigmento, os fotógrafos utilizam a cor por meio da luz ambos têm a função de transpor para a tela o que as pessoas irão ver, transmitindo sentimentos, sensações, emoções e impressões independentemente de onde e de qual formato se é a tela, se está numa sala de cinema, numa TV em casa, em um cavalete ou até

⁴ Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1973), era um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol que vivera na França.

⁵ Antônio Luiz Mendes, fotógrafo de *Canudos* (Brasil, 1998), *Lamarca* (Brasil,1994), *O Guarani* (Brasil, 1996).

mesmo no *Louvre*. É este que transpõem para a tela o texto transformando-o em imagens. Fazendo analogia aos pintores, é este o profissional e artista que decide qual cor utilizará, que tipo de lápis será usado, qual marca, se os traços e contornos serão sutis e leves ou mais fortes e pesados na sua obra.

Para que o diretor de fotografia possa fazer imagens esteticamente bonitas é importante que o ele tenha os olhos bem apurados no que se refere a luz e seus efeitos diante dos objetos dispostos em cena. Pode ser de forma empírica, na prática, por observação do mundo a sua volta ou de outros fotógrafos, nas escolas, e um dos mais eficazes e sábios é do estudo de diversos pintores como Hopper, Vermeer, Leonardo da Vinci, entre outros.



Figura 22 - Moça com Brinco de Pérola (Vermeer) / Fonte: Universia (2017).



Figura 22 - Gfriend – Sunny summer MV (Jin' MinkyuSunny, 2018)/ Fonte: YouTube (2018).

Isto posto, o também denominado *Fotógrafo Cinematográfico* é o detentor da responsabilidade do clima fotográfico que é visto nos filmes, isso segue estabelecido de acordo com a exigência narrativa. Incube a ele converter em imagens tudo o que foi investido monetariamente em locação, roteiro, a figurinos, etc. Isso a partir do seu olhar, uso e escolha das câmeras, enquadramento, lente, movimento de câmera, iluminação e cor. Basicamente tudo que for filmado será responsabilidade do diretor de fotografia. É ele quem vai conduzir o olhar do espectador pelo espaço, personagens, objetos, e tudo que a direção de arte estruturou para que o filme acontecesse.

O diretor de fotografia trabalha em conjunto com o Diretor do filme e ao diretor de arte, estes três são tidos como o tripé da criação. Como cita Edgar Moura (2005, p. 251):

O diretor de fotografia cria a imagem das coisas que se projetam no ar. O diretor de arte cria essas coisas concretamente. Tudo que está na tela um dia já esteve na terra: cenários e figurinos, armas e joias, tecidos e cores, caras e bocas. O produtor pagou, o diretor de arte construiu, o diretor do filme disse que iriam daqui para lá, você fotografou, e foi assim que esse filme foi feito.

Hamburger (2014) afirma que o diretor de fotografia influencia no trabalho do diretor de arte em suas decisões no que se refere os processos que precisam ser melhorados para dar qualidade no enquadramento dos elementos, que captados pelas lentes, possibilitem o efeito desejado. Isto confirma o valor da direção de fotografia na estética fílmica.

E é por meio do trabalho em conjunto de forma sincrônica de um bom diretor de arte e diretor de fotografia que ambos proporcionam imagens incríveis, levando em consideração que ambos entendem das técnicas a linguagem do cinema, é tecnicamente impossível desvencilhar um do outro para que o trabalho seja executado já que é o diretor de arte quem cria e decide todas as coisas que compõem o figurino e o cenário. Gilka (2010) explicita a importância da conjugação do trabalho da fotografia com o da arte:

O trabalho do diretor de arte tem que estar muito em conjunto com o de fotografia, porque se eu não tenho tudo o que se necessita para fotografar isso, pra se ter essa cena, pra ter o enquadramento que se combinou, pra se fazer os movimentos de câmera que sejam adequados, o diretor de fotografia não consegue fazer milagres, e pode ser um trabalho do diretor de arte super bom, mas se o diretor de fotografia não trabalha direito a luz, também não acontece, os objetos desaparecem e não funcionam como se pensou.

Ou seja, ambos necessitam não só dominar e lidar de forma artísticas, mas é essencial entender a técnica e domina-la. Para a montagem do filme o seu olhar e entendimento artístico é utilizado contribuindo para a arte do filme, já o técnico de forma funcional para que saiba o que pode funcionar com outras coisas, quais cores são análogas, de que forma elas são adicionadas ou subtraídas, etc.

5 APLICAÇÕES DAS CORES EM FILMES

Atualmente, a maior parte dos filmes que são lançados ou estreiam no cinema são coloridos, todavia, nem sempre fora assim, no início do cinema os filmes surgiram em preto e branco, e sem a presença do som. Porém, posteriormente, houve os filmes coloridos, a implementação da cor dependeu de vários fatores que serão discutidos a seguir.

Costa (2011) cita de Bazin ao discorrer sobre a cor e o som, segundo ele, estes são elementos que foram implementados nos filmes para reproduzir a realidade por fatores ideológicos, já Comolli (1990) no livro de Costa (2011), parcialmente contradiz isso, ao dizer que as tecnologias introduzidas no cinema estavam interligadas a fatores econômicos e sociais. Na mesma linha de pensamento há estudos que trazem a economia e política como fatores adjacentes a esse processo.

Há uma congruência de fatores, estéticos, ideológicos, econômicos, políticos e tecnológicos para a sua introdução, todavia, a sua função é de melhorar a representação, tornando a imagem próxima ao mundo que se é visualizado na realidade. Melhoria na aproximação da imagem representada, tomando essa noção de imagem do real. Portanto, a cor passa a ser útil na construção estética que também estava ligada a fatores econômicos, de acordo com Costa (2011).

No tempo de outrora os métodos de coloração exigiam um grande esforço e sua realização se protraia no tempo, levando um tempo extenso para realização, principalmente porque era uma técnica executada a mão. Todavia, o desenvolvimento tecnológico proporcionou transformações que envolvem o cinema, proporcionando, hoje, a coloração digital, é notório a sua evolução e aprimoração.

5.1 Do cinema preto e branco ao colorido

No princípio os filmes eram pretos e brancos e aqueles que apresentavam cores o seu colorido não era obtido através da captação de imagens. O primeiro filme colorido que se tem registro foi filmado pelos irmãos Lumière, os mesmos que como citado anteriormente apresentaram o cinema ao mundo por meio da captação de imagens que davam a sensação de movimento para o público com o filme “*A Chegada do Trem na Estação de La Ciotat*” no dia 28 de dezembro de 1895.

Todavia, o primeiro filme colorido foi um curta-metragem intitulado “*The serpentine dance*” (1895) que tem por duração apenas 44 segundos.



Figura 23 - The Serpetine Dance / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Youtube (2006)

De modo geral, os coloridos filmes de dança serviram à perfeição às primeiras experiências cromáticas dos pioneiros das imagens móveis, utilizando a cor para dar a sensação de um movimento fluido e metamórfico na tela, distante de qualquer compromisso com a representação realista. (BARBOSA, 2007, p.29).

O curta mostra uma dançarina da qual a vestimenta é branca, a mesma executa movimentos de dança e seu vestindo conforme o decorrer do curta vai cambiando as cores, entretanto, este não fora captado originalmente com cores, o que ocorreu foi um processo de colorização pelo qual o mesmo e outros filmes que sucessão vieram a obter cores. Conforme conferido por Filogônio do site Cinéfilo Amador (2016).

A pintura quadro a quadro era meticulosa e metódica da qual era deveras cara e demorada que era executada por um grupo de pessoas, a maioria mulheres, nisso envolvia valores de época em que as mulheres eram tidas como mais qualificadas para o trabalho por serem consideradas mais delicadas, estas ficavam em uma sala e coloriam quadro por quadro, diretamente nas películas, era um método que utilizava minúsculos pincéis e lentes de aumento na execução, e não havia reproduções, sendo assim, todas as cópias deveriam ser pintadas desta forma, por essa razão as cópias não continham um padrão de igualdade, isso tornava cada película singular, como fiz o supracitado Filogônio do site Cinéfilo Amador (2016).

O francês, George Méliès⁶ também utilizou a mesma técnica em alguns de seus filmes. Méliès que também era mágico, aplicava nos filmes os truques ilusionistas dos quais detinha conhecimento o que tornava o filme mais atraente para o espectador. Sendo assim, as cores também logo se tornaram um elemento necessário para ele e os seus filmes. Como diz Barbosa (2007, p.31).

Os filmes de Méliès eram reconhecidos pelo estilo único de seu colorido, eles seguiam padrões cromáticos originais. Foi encontrado no ano de 1993 na Fimoteca da Catalunia um original do filme que o deixou conhecido mundialmente, *Le Voyage Dans La Lune* (1902) que no Brasil tem o título de *Viagem à Lua*, esta versão foi colorida a mão por meio da técnica

⁶ Marie Georges Jean Méliès (1938) fora um magico ilusionista e cineasta francês que desenvolveu diversas técnicas e elementos narrativos cinematográficos.

quadro a quadro, ou seja, frame por frame, e foi exibida no Festival de Cannes no ano de 2011, após a sua restauração ter sido finalizada no ano anterior.

As cores do filme consistiam em: amarelo, magenta, verde e magenta com tons de *sépie*.



Figura 24 - Viagem à Lua/ Fonte: Cinefiloamador (2016)

Méliès que já mostrara a importância da direção de arte mostra neste caso o uso das cores como um elemento valorativo na narrativa cinematográfica. Em outro filme do francês intitulado de *Voyage à Travers L'Impossible*, em português, Viagem através do impossível (1904) que tem como *storyline* cientistas e professores que em meio a suas aventuras chegam ao sol, nesse momento a cor vermelha que compõe a imagem chama a atenção por ter um significado narrativo, por ser uma cor quente, simboliza a temperatura quente do sol. Farina (2013), diz que diversas vezes os espectadores são deixados levar pelas atrações que as cores exercem.



Figura 25 - Voyage à Travers L'Impossible (1904) / Fonte: YouTube (2013)

Essa técnica de pintura a mão, quadro a quadro, mesmo sendo considerada deveras artística foi substituída alguns anos depois, por ter um custo demasiadamente alto, sendo assim, economicamente inviável. Nessa época também houve o surgimento do estúdio dos irmãos Pathé. Méliès em seus filmes utilizou tanto a pintura a mão como a estêncil também.

A técnica utilizando estêncil ou *stencil*⁷ que se exigia um corte manual das áreas que receberiam tingimento e era utilizada como moldes, cada cor necessitava de uma diferente para assim poder ser aplicada na película. Cada molde poderia ser utilizado diversas vezes, com isso havia uma eficiência maior nesse processo quando comparado com o processo de pintura a mão. Com a colorização de seus filmes feitos dessa forma os estúdios Pathé Frères tiveram como vantagem o fato de conseguirem fazer uma quantidade maior de cópias, sendo mais barata e a técnica utilizada por eles foi denominada *Phatecolor* (MISEK, 2010).

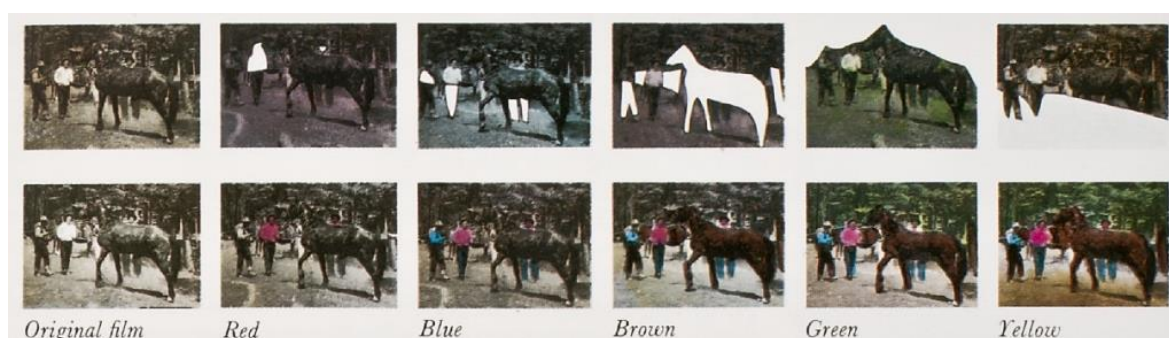


Figura 26 - Técnica de estêncil para aplicação de cores em uma imagem

Fonte: Primeiro Cinema (2014)

A aplicação de cores poderia variar em seis diferente sobrepostas nas películas que eram em preto e branco. “Eles não cuidavam pela estética e os tons variados, mas também primavam a precisão o registro entre imagem fotográfica e cor” (BARBOSA, 2007, p.44).

A pintura a mão tinha como consequência a oscilam, como no filme, *Annabelle Serpentine Dance*, supracitado. Enquanto a técnica com estêncil permitiu contornos mais nítidos que definiam as áreas coloridas as deixando mais isoladas com isso havia o realce de objetos e aspectos pintados que se destacavam diante dos que não haviam sido pintados, gerando dessa forma a sensação bidimensional.

Estes filmes são chamados de filmes “colorizados” já que as cores obtidas eram colocadas nas fitas fotossintéticas manualmente, enquanto os filmes tidos como coloridos são os quais não necessitam ter sua coloração artesanalmente feita, as suas cores já fazem parte da película.

De acordo com Misek (2010), uma característica que chama atenção nesse período referente ao início da colorização é que era feito somente nos seguintes elementos: objetos, figurinos, maquiagem outros planejados pela produção. Misek (2010, p.16) cita Dubois

⁷ Procedimento em que se faz um recorte como molde um molde de forma vazada servindo como matriz em que a parte vazada é preenchida conforme a tinta é aplicada, formando assim a ilustração desejada.

dizendo que "o uso da cor nos cenários e figurinos do cinema se adequavam à percepção da época em que esta exercia o aspecto de superfície". Pode-se dizer quem em uma época que se preocupava e tinha influência do realismo, a partir de associações visuais com o que se vê no mundo real de forma incondicional.

Já que segundo Arnheim, as cores não eram tidas como elemento necessário no filme pois os espectadores de época aceitavam muito mais as películas em preto e branco, portanto não era um elemento fundamental desde que outros códigos do realismo narrativo estivessem presentes. O mesmo explica e defende que as cores se formavam na mentalidade dos espectadores a partir das suas associações com as experiências que tiveram na vida real. Arnheim (1958, p.22) discorre da seguinte maneira:

O espectador não experimenta choque algum ao encontrar um mundo no qual o céu é da mesma cor que a face humana; ele aceita as nuances de cinza como as cores vermelha, branca e azul da bandeira; lápis preto como vermelhos; cabelo branco como loiro. Em outras palavras, não só um mundo multicolorido foi transmutado em um mundo em preto e branco, mas durante o processo todos os padrões cromáticos mudaram as relações entre si: apresentam-se semelhanças que não existem propriamente no mundo natural; as coisas têm a mesma cor que, na realidade, ou não apresentam absolutamente nenhuma conexão cromática direta ou apresentam uma conexão completamente diferente.

Por ter um custo alto, os processos de pintura foram substituídos por outro método que surgiu nesse período, os de banhos e imersão da película em 1910 que eram mais simples e rápidos, o que por consequência tinha um valor mais em conta que os demais, sendo assim um dos fatores da substituição dos anteriores.

Em meados do ano de 1920, cerca de mais de 80% eram coloridos a partir deste método que consistia em dar um banho geral de tinta, mergulhando as películas em tanques cheios de tinta que tinha sua absorção feita pela emulsão da película, as partes mais opacas da imagem recebiam maior absorção, e a intensidade do colorido dependeria de forma direta da variação da luz na emulsão e as cenas possuíam apenas uma cor.

Havia dois processos para isso do qual se tingia a película inteiro ou simplesmente as partes mais escuras da película fazendo com que as brancas permanecessem, a primeira forma era denominada de tingimento e a segunda, viragem.

Nesse sentido ainda havia falhas no objetivo de retratar a realidade que a sociedade tinha como preferência na época, pois, não exprimiam com verossimilhança as cores vistas a olho no mundo real, o principal objetivo aqui era de realçar o clima das cenas e indicar o sentido do filme por meio da cor, porque os diretores e produtores da época queriam utilizar as matizes de forma menos banal (MISEK, 2010).

Por exemplo, para referir-se ao calor do sol na cena, a película era mergulhada em um tanque de tinta vermelho, obtendo assim essa informação a depender do contexto, podendo representar calor ou raiva. Ou seja, as cores não tinham associações complexas, mas sim uma representação de forma genérica, criando relações básicas de uma forma simples para essas associações temáticas. Há aqui uma pequena alteração e evolução no que tange a sua relação sígnica de forma visual, há um pensamento semiótico na coloração, mesmo que de forma simplória no campo da percepção.

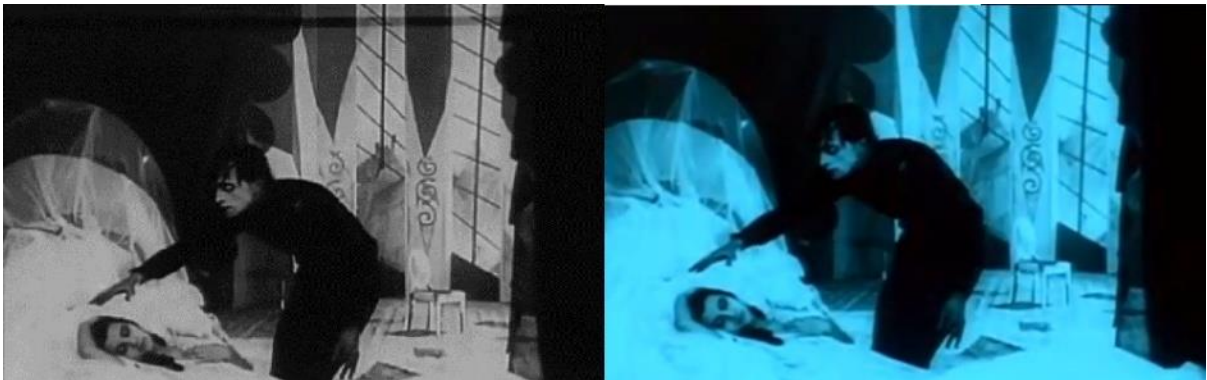


Figura 27 – *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920 de Robert Wiene

Fonte: Cinefilo Amador (2016).



Figura 28 - Viragem P&C ⁸no filme *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926 de Lotte Reiniger

Fonte: Lemon DedeKitchi (2018)

⁸ P&C é a abreviação de Preto e Colorido

Dubois citado por Misek (2010) refere-se a esta técnica como "cor & branco", já que, a cor fixava-se nas partes escuras do filme. Vê-se aqui mais um dos fatores que levavam o público da época a preferir o cinema preto e branco, onde havia maior profundidade de campo, trazendo assim até certo ponto uma certa verossimilhança maior com a realidade.

Por consequência do valor monetário para colorir as películas, a preferência do público pelo preto e branco e não pelo colorido fez com que os métodos de colorização caíssem no desuso pelos produtores (COSTA, 2011).

Nessa época, o cinema atingiu o denominado “apogeu do cinema mudo” e está entre o final da Primeira Guerra Mundial e a crise de Wall Street, ou seja, os anos 20, que acarretou na hegemonia hollywoodiana em relação as produções cinematográficas. O êxito dos Estados Unidos no final da guerra impactou de forma direta nisso, todavia a criação de uma política intitulada de “integração vertical” foi importante e consistia em uma política de desenvolvimento por meio da aplicação de investimentos em três dos campos cinematográficos, sente estes respectivamente: produção, distribuição e exibição. Que influenciou de forma positiva na ascensão Hollywoodiana, enquanto na Europa a guerra acabou por deixar resultados negativos influenciando diretamente na queda do setor cinematográfico europeu (COSTA, 2011).

Diante desse cenário as pesquisas e esforços para a criação e evolução de tecnologias que envolvessem a implementar da cor no cinema não se estagnaram a partir do abandono da colorização manual. Durante o predomínio do cinema em preto e branco as pesquisas e experimentos para trazer as cores que se encontram na natureza e no mundo real também continuavam, com isso, aconteceu a produção de filtros coloridos para que as imagens coloridas fossem obtidas de forma mais rápida.

Até a década de 30 há uma estimativa de que foram criados em torno de 50 diferentes processos para reprodução de filmes coloridos (COSTA, 2009, p. 16). Entretanto, para obter as imagens bicolores as cenas precisavam ser filmadas diversas vezes já que para a obtenção desse tipo de imagem o filtro da câmera precisava ser trocado (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, 2013).

O primeiro filme que se tem da captação com cores naturais que foram feitos pelo inglês Edward Turner com o britânico Frederick Marshall Lee e tem não tem data exata, mas consta como 1901/1902, estes retratam algumas cenas cotidianas de crianças brincando. Eles criaram um processo que tinha como nome o sobrenome de ambos “Lee e Turner”, os seus direitos foram vendidos após o falecimento de Turner no ano de 1903 para a empresa Charles Urban.

5.2 As cores em película

Diante de várias criações e tentativas o primeiro a ter sucesso na obtenção fotográfica de filme em cores com processos mecânicos foi a *Natural Color Kinematography Co.* (Kinematography) em meados de 1906 e criada pelo inglês G. Abert Smith (1864- 1959) o processo denominado de Kinemacolor envolvia um processo aditivo tricolor (COSTA, 2011). Porém, foi de efêmera duração, cerca de 9 anos, principalmente pelo fato de que para exibir este tipo de filme era preciso ter um filtro a mais para a projeção, necessitando assim também de uma iluminação própria e de um projetor específico. (KINDEM, 1982)

[...] uma abordagem viável para todas as cores por muito tempo frustrou engenheiros, que tiveram que superar problemas com velocidade, estoque de filme, iluminação, componentes de cor desalinhados e fadiga ocular (O GLOBO, 2015).

Os fatores tecnológicos, econômicos e estéticos impactaram de forma negativa a disseminação e adesão do Kinemacolor que mesmo tendo um sucesso efêmero a conseguiu mostrar um potencial mercado para esse tipo de produto que envolvia os filmes em cores, fomentando a criação de novas tecnologias que envolvessem a cor no cinema (COSTA, 2011, p.47). Com isso, o processo Kinemacolor influenciou a criação da conhecida Technicolor. Uma empresa norte-americana, que veio a atuar por meio da capacidade de armazenamento de forma direta das cores na película.

5.2.1 Technicolor

A empresa Technicolor passou a ter relevância ao retirar a necessidade dos projetores específicos para reprodução de películas em cores, assim a Technicolor levou as cores para os estúdios de gravações, pudesse ser exibido em qualquer cinema levando assim para um público maior (NEXO JORNAL, 2018). Fraser e Banks dizem o seguinte em relação ao produto Technicolor:

[...] a câmera Technicolor utilizava um prisma para separar os componentes verde (verde azulado) e vermelho e (vermelho-alaranjado), em tiras de filmes, separadas simultaneamente. Essas tiras eram reveladas utilizando tintas ciano e magenta para colorir de forma física os quadros, que assim eram colocados na parte posterior para a obtenção de um produto que ao passar em um projetor “comum” reproduzia a cor por mistura de forma subtrativa (BANKS; FRASER, *apud.* Moura, 2010).

A Technicolor surge como a primeira a obter sucesso no que tange o processo cromático foi o Technicolor I (1919 a 1928), já o segundo foi o Technicolor II (1928 a 1931) utilizando o processo subtrativo bicolor. Entre o I e o II a diferença foi na resolução de problemas que envolviam entraves técnicos nesse período. A cor agora conseguia ter uniformidade durante

todo o filme. *The Troll of the Sea* que tem como título em português de O pedágio do mar (1922) e “obteve mais de 250 mil dólares, dos quais a Technicolor recebeu 160 mil” (NEALE, 1985, apud COSTA, 2011, p. 47).

A partir disso, as demandas aumentaram, todavia, havia problemas para seu fornecimento já que não conseguiam executar o elevado número de cópias em um tempo curto. E mesmo com o sucesso de bilheteria o seu resultado não foi satisfatória, pois o lucro poderia ter sido maior caso a empresa não tivesse atrasado a distribuição das cópias, também pelo fato de ser um investimento demasiadamente caro para época e como explica Barbosa (2007, p.125) “Conservadora por definição, a indústria resistia, entretanto, à adoção de sistemas cuja eficiência não estivesse ainda suficientemente testada”

A Technolor II conseguiu melhorar de forma rasa a sua imagem no cenário da indústria cinematográfica com o lançamento de *The Black Pirate* (1926) que tem como título em português “O Pirata Negro” do diretor Albert Parker. Foi necessário executar diversos testes em um longo período de tempo para ter uma coloração mais aceitável. O Pirata Negro conseguiu críticas positivas e filme foi aclamado pela crítica, entretanto, pode-se notar que as cores não entram como um elemento narrativo de peso, “em todo o filme, a cor aparece subjugada, controlada, buscando não se sobressair à história narrada” (BARBOSA, 2007, p. 120).

A empresa, em 1928, criou uma nova tecnologia, chamada de Technicolor III, substituindo as duas anteriores. A partir do investimento em tecnologia para solucionar os problemas vistos anteriormente dos dois processos. O lançamento da Technicolor III, e que trouxe novidades como a possibilidade de gravação da trilha sonora⁹ paralelamente com as imagens.

A inauguração desse recurso veio na gravação do filme *The Viking* (EUA, Roy William Neil, 1928) mas as cores eram limitadas e não se passava de dois terços que o espectro de cores pode proporcionar (MISEK, 2010).

Poucos anos depois, no ano de 1932 tem-se o lançamento do Technicolor IV, definindo toda a linha desse processo, que iniciou a partir do surgimento de uma câmera que possibilitava a captura de imagem com três negativos decompondo em três a luz, cada um para uma cor primária luz (vermelho, o verde e o azul – RGB), resultando assim na possibilidade de registrar em película todas as cores por meio da mesclagem. Em seu processo o método usava um corante

⁹ Até meados de 1926 o Vitaphone era o procedimento para sonorização com a película em que a gravação de discos era rodada de forma que sincrônica, ou seja, ao mesmo tempo que o filme estava sendo exibido. Mas sempre estava suscetível a erros como que dessincronizavam o som da imagem.

subtrativo para a transferência, em que cada corante era impresso em nos respectivos negativos com a imagem, que depois tonavam-se placas de impressão eram transferidos para um único filme (MISEK, 2010).

A Technicolor, mesmo sendo ineficiente em relação a reprodução totalmente natural das cores, quando comparada com as demais técnicas da época consegue ser a melhor, marca de forma histórica a mudança do filme que era colorizado para um avanço da película recebendo todas as cores unicamente, sem a necessidade de se passar diversas vezes. (MISEK, 2010).

O primeiro filme a ser testado e lançado e marcar essa transição por meio deste novo processo foi a animação da Disney, *Flowers and Trees* em português Flores e Árvores (Burton Gillett, 1932) nos Estados Unidos, que na época levou a estatueta do Oscar na categoria de melhor animação e será aprofundado mais tarde.

5.3 Som, narrativa cromática e o onírico

A chegada do som ao cinema foi principais motivos para o surgimento já aludida Technicolor IV. O primeiro filme com som foi *The Jazz Singer*, O Cantor de Jazz do diretor Alan Crosland no ano de 1927 (A. Crosland, 1927), Fazendo com que se explorassem e investissem mais em experimentos em relação a cor nas películas, tendo como resultado a película em três cores, ou seja, o sistema tricolor da Technicolor em 1932 (FRASER; BANKS, 2007).

O som escutado por um dos sentidos humanos, o auditivo, ao ser introduzido no cinema potencializa a necessidade e associação com o realismo fomentado no cinema. Nesse sentido as cores e o som poderiam agir de forma conjunta complementado um ao outro. Não é à toa que a maior parte dos filmes com Technicolor produzidos nesse período eram os musicais, conforme cita Misek (2010). O autor continua dizendo que o “cromático” era utilizado para se referir a música e a cor, como Aristóteles uma vez dissera, e comparou as 7 cores primárias às 7 notas que contem a escala diatônica, que implicitamente se referia a harmonia musical e a harmonia presente nas cores. Ao mesmo tempo que Newton separou 7 cores básicas diante do espectro, que também chamou de “os oito cumprimentos de um acorde” as barreiras das sete cores. Reforçando que ao trabalhar juntos tem efeitos sinestésico.

Os filmes de 1929 e 1930 a cor no cinema passou a ser sinônimo e representação de fantasia, muitas vezes utilizada para diferenciar ou mostrar a transição entre o real e o fantasioso. Costa cita Buscombe (2011) e diz que o cromatismo no cinema não era utilizado de maneira que não se relacionasse com verossimilhança a realidade por ser consequência da

introdução do som e aceitação da cor serem realizadas principalmente nos musicais da época, pois este gênero de filmes estava ligado apenas ao prazer visual, como se refere o autor.

No começo, 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. 28).

De acordo com autores citados por Costa (2011), há indícios de que nesses casos as cores eram empregadas para relacionar com o irreal e onírico enquanto os documentários para manterem a associação a algo sério e a realidade continuavam a ser preto e branco. O que tem por consequência uma maior incisão da cor em gêneros que se distanciam um pouco do realismo como e se relaciona com a fantasia como os desenhos, faroestes, musicais, etc... já que “a variedade de cores distrairia a atenção da audiência em relação à trama” (BARBOSA, 2007).

O signo que por sua relação e emprego do mundo real alterou-se e então passou a representar antagonicamente, como já citado nos gêneros dos filmes anteriores. É de suma importância perceber e observar como Costa ressalta o fato de que a partir de então os cineastas passaram a adotar a cor como dissociação da realidade e utilizavam no contexto da linguagem cinematográfica para diferenciar até mesmo o universo dos sonhos e o da realidade.

Esse novo olhar abre espaço para um leque de possibilidades em meio a produção do sentido e da significação nesse processo, mesmo que fosse apenas algo embrionário. Um exemplo significativo desse uso de dissociação com a realidade é feito pelo cineasta Victor Fleming no filme *The Wizard of Oz*, em português, *O Mágico de Oz*, de 1939.

Em que o uso da filmagem em cores é restrito ao fantástico e privado mundo de Oz. Enquanto que em oposição mundo “real” retratados na casa de Dorothy são em sépia, com o qual a ausência de cores é associada ao mundo “real” em oposição à explosão de cores de Oz, representando assim outro mundo considerado como fantástico. Pode-se ver dois tipos de relações com o uso das cores e ausência destas que tanto pode se referir ao fantasioso como também para representar que a protagonista apenas estava sonhando quando se está em Oz onde as coisas são divergentes do mundo real apresentados por uma diegese sépia.

O filme teve seis indicações ao Oscar, incluindo a categoria de Direção de Arte e Direção Fotográfica, sendo estas totalmente ligadas ao clima e visual cinematográfico.



Figura 29 e 30 - O mundo real vs fantasioso em *The Wizard of Oz* (1939) / Fonte: YouTube (2018)

Outro filme que também mostrou que o uso das cores nos filmes poderia exercer valor e ter importância em gêneros dramáticos, foi o filme *Gone With the Wind* (E o Vento Levou, Victor Fleming, 1939) utilizou o mesmo método, no caso, Technicolor. O filme teve críticas positivas o que fez levar oito prêmios das treze categorias que teve indicação. Direção de Arte e Direção de Fotografia foram algumas das categorias em que o filme ganhou.

É de suma importância destacar que a Technicolor utilizava as animações da *Disney*¹⁰ para divulgar a funcionalidade e fomentar o interesse em outras produtoras, já que um filme com essa técnica custava o dobro que os em preto e branco.

Há também dois fatores que influenciaram os filmes da Disney como método de divulgação, o primeiro adveio de uma tentativa anterior da Technicolor que diminuiu a qualidade do filme para suprir a alta demanda e o segundo fator veio a partir da *Depressão*¹¹ que ocorreu logo após fazendo com que a demanda por esse tipo de filme diminuísse e de forma abrupta. De acordo com Costa (2011) a redução foi de 1200 para 230 filmes com esse processo. Sendo assim, no ano de 1932 a Technicolor firmou um acordo com a Walt Disney, a qual tornou-se a única produtora a poder usufruir do processo por dois anos.

O já mencionado *Flowers and Trees* em português Flores e Árvores (Burton Gillett, 1932) o primeiro de uma série denominada de *Cartoons Silly Symphonies*, em português, Sinfonias tolas, do qual ficou popularizado foi o primeiro desenho animado em cores de acordo com Nader (2003) e permitia o uso da cor de maneira despreocupada e menos arbitrária no que se refere reproduzir as cores de forma fiel e realista, eram cores mais vivas e atraentes. O filme levou o Oscar o que influenciou de forma positiva.

¹⁰ Refere-se a The Walt Disney Company, que é uma companhia de mídia e entretenimento conhecida mundialmente, fundada em 1923 nos Estados Unidos.

¹¹ Fase de ressecção econômica que começou em 1929 e terminou em 1939 após o fim da Segunda Guerra Mundial



Figura 31 - *Flowers and trees* (1932) / Fonte: YouTube (2016)

A criatividade da Disney referente a cor assumiu um novo status, e era de suma importância para o seguinte desenvolvimento do uso estético, de acordo com Moura (2010) a partir disso o diretor geral da Technicolor, Herbert T. Kalmus, utilizou outro filme da Disney, o *Funny Little Bunnies*, em português “Coelhinhos engraçadinhos” (1924) produzido em conjunto com a empresa, como um exemplo de bom uso do produto e sucesso do mesmo para persuadir outras produtoras a convencendo-os a utilizar o produto da Technicolor, levando em consideração o alto investimento que era necessário e o possível retorno que teriam. Com o seguinte argumento:

Vocês viram as Funny Bunnies da Disney; lembram do arco-íris na tela e também se lembram dos coelhinhos misturando a cor do arco-íris em seus baldes de tinta e espirrando nos ovos de Páscoa. Vocês todos admitem que isso foi um entretenimento maravilhoso. Agora eu lhes pergunto: quanto custou a mais ao Sr. Disney para produzir aquele entretenimento em cores comparado ao custo em preto e branco? A resposta, claro, é que esse efeito não teria conseguido de forma alguma ou a qualquer custo em preto e branco, uma analogia semelhante pode ser traçada com respeito a qualquer filme produzido em Technicolor. (Coote, 1949 citado em, COSTA, 2011, p. 30).



Figura 32 – *Funny Little Bunnies* (Coelhinhos engraçadinhos, 1934) / Fonte: YouTube (2016)

No que se refere ao uso criativo da cor creditado a Disney, de acordo com Costa (2011) Spottiswoode (1950) observa:

O diretor pode escolher a cor tão livremente quanto pode o pintor. Disney já forneceu muitos exemplos do uso subjetivo e não naturalista da cor (por exemplo, as crianças na floresta, quando a bruxa cai do céu para dentro de um caldeirão com líquido fervente, e sofre as mais divertidas mudanças de cor durante o processo de resfriamento sobre o chão) (p. 152).

O autor também argumenta que os desenhos animados, coloridos e com música, “serviam como função social para um mundo entristecido em períodos de sofrimento e inquietação, ajudando a restaurar um equilíbrio normal” (p. 10). De acordo com ele, os espectadores imergiam no mundo mágico e fantasioso fazendo que escapassem das obrigações e necessidades da época;

Ainda assim, no que tange os desenhos de Walt Disney, é interessante ver que nesses casos os desenhos de Disney, uma tentativa de unir o uso da cor animada ao desejo de atingir o realismo. Kracauer explica que os desenhos animados, é claro, não “sustentam a verdade” como um filme porque, diferente do último, eles são retratos do “não real” – daquilo que nunca acontece.

Porém, ele identifica nos desenhos animados tentativas de expressar a fantasia em termos realistas, pois como já presumem desenhos não condizem em suas formas com o que vemos na realidade em sua totalidade, seja nos aspectos das formas a desenhadas ou no que se diz respeito ao roteiro e acontecimentos, a cor seria então a forma de associação com o real já

que vemos as cores no mundo real, fazendo com que os espectadores não ficassem céticos ao que estivessem vendo e se deixassem levar pela história.



Figura 33 e 34 - Fantasia (Walt, Disney,1940) / Fonte: YouTube (2014)

Outro importante da Disney no que se refere a cor, som e cinema foi *Fantasia* (Walt Disney, 1940). Moura (2010) cita Nader ao dizer o filme foi como um divisor de águas no que tange a integração da animação, cor e som, e que obteve sucesso, sendo vendida cerca de 21 milhões de cópias. O mesmo faz com que o som as imagens sejam sinestésicas, ao utilizar o som/música de forma simultânea com a sequência de imagens coloridas, sincronizando as alterações dos tons da cor em conjunto com a música, luz e sombras. As cores do filme também foram trabalhadas de forma que fossem alteradas conforme os sons da orquestra fossem oscilados entre agudos e graves, em que nos momentos dos sons graves, lentos e calmos foram utilizadas cores frias, já as cores quentes estão presentes conforme os sons são agudos e intensos.



Figura 35 - Fantasia (Walt, Disney,1940) / Fonte: Colagem a partir do YouTube (2014)

Os argumentos e contexto da época fizeram com que outros estúdios solicitassem o uso do Technicolor em suas produções. Todavia, para isso eles teriam que esperar um determinado tempo para exaurir o contrato com a Disney que gozava de firma exclusiva do direito de uso tricolor. Sendo assim, de acordo Filogônio (2016) após a finalização do acordo, acontece o lançamento do primeiro longa de gênero dramático com o uso do tricolor foi *Vaidade e Beleza* (Becky Sharp) apenas em 1935 marcando assim uma das mudanças, já que até o momento somente os gêneros tido como *fantasiosos* e não realistas utilizavam.

[...] a ‘atmosfera efetiva’ criada pelo uso da cor na sequência do salão de baile em *Vaidade e Beleza* [...]. A cena em questão é construída através de uma série de planos nos quais as cores ‘fluem’ em uma sequência de cores frias e sóbrias até cores mais ‘excitantes’ como laranja e vermelho (COSTA, 2011, p. 42).

A cena em questão que a autora se refere é da realização de um baile na cidade de Bruxelas, se encontram no local oficiais civis, às vésperas de uma batalhara que estaria por vir. Depois de um mensageiro informar que a um dos oficiais que Napoleão marchava em direção a cidade, tal notícia repercute no local, o que acarreta no desespero e pânico das pessoas que estavam no salão.



Figura 36 - Vaidade e Beleza (1935) / Fonte: Youtube (2017)

A saída destes do local de forma logica seria executada primeiro pelos oficias que souberam primeiramente, porém, são os últimos a sair, pelo fato das cores do uniforme da época serem *escarlates*¹², gerando assim um clímax narrado pela cor, que se fosse feito de forma contraria, haveria um anticlímax, o diretor utilizou as cores de forma planejada seguindo a ordem cromática planejada pelo mesmo.

A utilização da cor no cinema envolve associações em diferentes níveis: (1) físico no modo como a cor pode afetar o espectador dando-lhe a sensação de prazer; (2) psicológico, pois a cor pode estimular respostas psicológicas; e (3) estético, pois as cores podem ser escolhidas de forma seletiva conforme o efeito que é capaz de produzir, considerando o balanceamento, a proporção e a composição no filme (COSTA, 2011, p. 31).

A partir de 1960, as produções visuais incluindo filme cromáticos tornaram-se norma em Hollywood, se espalhando para as demais regiões.

¹² Cor que possui tom vermelho e de matiz alaranjada.

Em 1960, na Europa os utilizavam a cor de forma que criasse contrastes cromáticos. Como exemplo pode ser citado o filme francês de gênero musical *Les Parapluies de Cherbourg*, em português, “*Os guarda-chuvas do amor*” do diretor Jacques Demy (1964) que utiliza as cores e matizes de forma intensa seja para os encontros do jovem casal *Emery*, interpretada por Catherine Deneuve e *Foucher*, interpretado por Nino Castel Nuovo, sendo um reforço na diegese do filme, agindo como um elemento que potencializa o clima que foi de acordo com narrativa.

A utilização do contraste nas cores, destacaria os personagens principais do ambiente que estavam inseridos, como poderá ser visto nas imagens a seguir em uma cena noturna do casal. Nota-se as cores do seu figurino (amarelo), o objeto da cena, no caso o guarda-chuva (COSTA, 2011).

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. Ou por meio do uso equilibrado das cores como foi aludido no tópico dois, referente ao círculo cromático e sua possibilidade de equilíbrio cromático e de cores que contrastam, na cena com o figurino da personagem em amarelo, o objeto que é o guarda-chuva está em magenta e a parede do cenário em rosa, todos na mesma intensidade, sendo assim uma tríade (cores que possuem a mesma distância no círculo cromático), o diretor utiliza as cores de forma planejada para criar harmonia e sentido narrativo.



Figura 37, 38 e 39 - Os guarda-chuvas do amor (1964) / Fonte: A partir do DVD (2018)

5.4 Do analógico ao digital

Com o decorrer dos anos e as evoluções tecnológicas em meados dos anos 80, os computadores da época conseguiram fazer colorizações de forma digital. As imagens digitais são feitas a partir do processo de tecnologia digital e sua abreviação é *DI*. Em que a imagem e suas cores podem ser manipuladas e alteradas por meio dos pixels, sendo o pixel a menor unidade

da imagem digital, que é formada pela aglutinação centenas, ou milhares e até mesmo milhões de pixels (nesse último caso é designado de megapixel), que juntos resultam no *frame*.

Em um monitor colorido cada pixel se constitui de três *subpixels*, ou seja, três pontos, sendo estes, vermelho, verde e azul (RGB). Cada *subpixel* tem um único valor numérico. Cada um desses pontos tem a capacidade de exibir 256 tonalidades diferentes (ou seja, 8 bits) e ao combinar os tons dos três pontos é possível exibir mais de 16 milhões de variadas cores. Nas resoluções 640 x 480 tem-se mais de 300.000 pixels, as de 800 x 600 tem mais de 400.000 pixels, e assim suscetivelmente (MISEK, 2011, p.20).

Dispondo assim um leque colossal de tonalidades e cores que vai desde o branco até o branco mais escuro, isso levando em consideração todas as cores dessa passagem.

Anteriormente havia a necessidade dos diretores controlarem as cores apenas no momento da filmagem com a câmera e outros recursos como iluminação, lente, etc... e gerenciar isso de forma harmoniosa com outros elementos que envolvem a direção de arte e de fotográfica, da qual agora a decisão cromática passa a fazer parte do começo, na pré-produção como no *storyboard* ou até mesmo no roteiro, e que acompanha todo o processo até a pós-produção. Que dispunha na época apenas do denominado *colour timing* e era um sistema limitado apenas a exposição e não a alteração das cores em si (MISEK, 2011)

O método estava ligando o complexo processo de dosagem e se limitava as cores primárias. Como por exemplo, diminuir o valor do verde em uma determinada cena, você acabaria diminuindo o verde de toda a imagem e não apenas a parte selecionada. (MISEK, 2011).

Além disso era um sistema limitado que só permitia ter pequenas partes salvas e uma de cada vez. Com isso, a colorização digital era usada somente em alguns trechos dos filmes, precisamente em parte com efeitos especiais. Misek (2011), explana que isso seria consequência de que os computadores nesse período não eram tão modernos e avançados como os que vigoram hoje, sendo assim a sua memória era muito limitada, não tendo a capacidade de processar e armazenar um filme completo e coloriza-lo de forma digital. Por isso seu início se deu com a aplicação na propaganda na TV que tinha no máximo 90 segundos de duração cada.

O equipamento Ursa, lançado em 1989, possibilitava converter a luz em códigos as cores RGB vermelho, o verde e o azul dependiam uma da outra. Só foi possível fazer ajustes nas cores secundárias em 1993 com o lançamento do método da Vinci de correção além de remover a interdependência da cor, podendo ajustar cada uma de forma independente sem alterar as outras, outra novidade que adveio deste método foi a possibilidade disto ser feito a partir da saturação dos pixels e os valores referentes a luz, podendo assim selecionar apenas determinado local específico que se pretendia ajustar – somente o verde, por exemplo, sem alterar o valor de verde em outra cor. (MISEK, 2013).

O primeiro filme a experimentar a restauração digital com tratamento cromático foi *Snow White and the Seven Dwarfs*, em português, “Branca de Neve e os Sete Anões” dirigido por Walt Disney em 1937, mas, só passara pelo procedimento no ano de 1993.

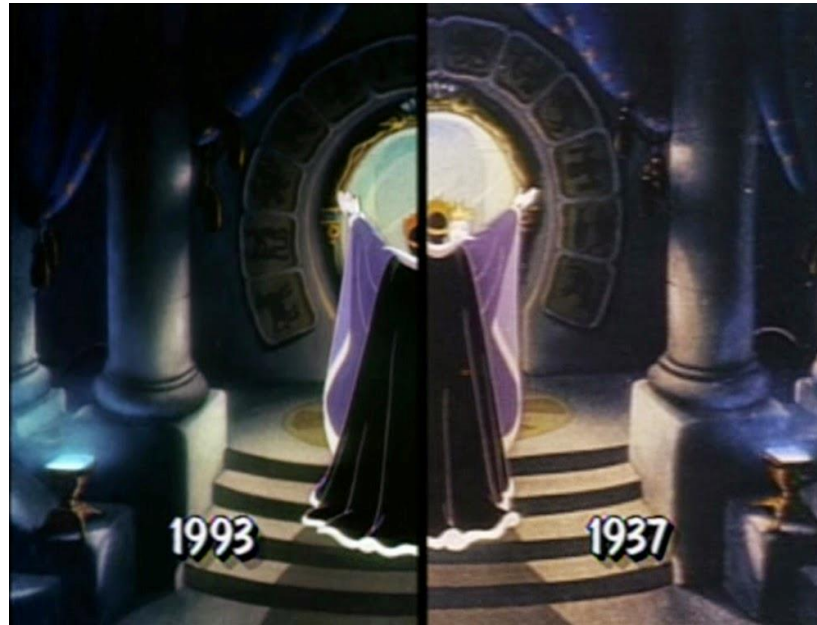


Figura 40 - Branca de Neve (1937) em Technicolor vs Restauração digital (1993)
Fonte: Picturesboss (2015)



Figura 41, 42 e 43 - Branca de Neve e os Sete Anões (1993) / Fonte: Youtube (2013)

Já no ano de 1996 o “*Power Windows*” agregado ao sistema passou a permitir acompanhar os movimentos feitos com a câmera na filmagem, além de dispor de máscaras animadas, manipulação das cores, tons, brilho e contraste de forma conjunta. No mesmo ano, o lançamento do “*Spirit Data Cine*” da empresa Philips permitiu que fosse possível fazer a transferência em tempo real e em qualidade superior, no caso, a qualidade de transferência em 2K.

O processo estava se expandindo para mais filmes, mesmo assim na década de 90 outros diversos filmes passaram a usar outras técnicas de simulação das cores digitais, como por exemplo, as técnicas químicas que utilizavam manutenção da prata em filmes. Sousa (2016)

traz como exemplo o filme que utilizou esse procedimento, o filme em português, Os Sete Crimes Capitais (David Fincher, Estados Unidos, 1995). Também é válido exemplificar a dessaturação¹³ extrema do filme *Save Private Ryan*, em português, *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) do diretor Steven Spielberg que utilizou o mesmo processo, mas com um alto nível de retenção da prata.

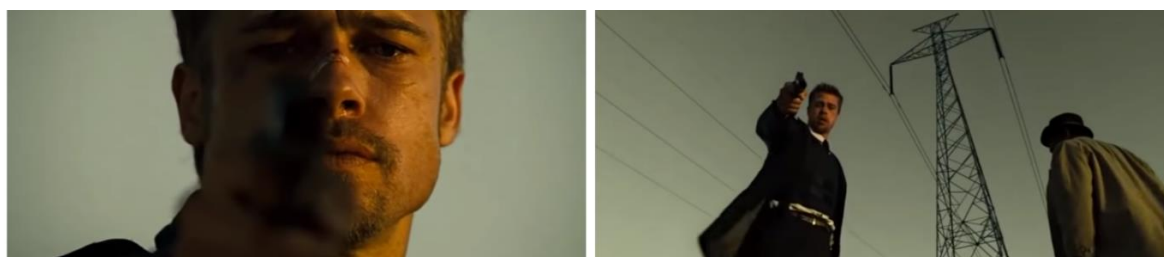


Figura 44 - Se7en (David Fincher, Estados Unidos, 1995) / Fonte: YouTube (2016)



Figura 45- Filme Save Private Ryan (1998) / Fonte: YouTube (2017)

E apenas em 1998 a tecnologia de gradação digital foi utilizada em um filme completo de 113 minutos, *Pleasantville - A Vida em Preto e Branco* (Pleasantville, 1998) do diretor Gary Ross, mostrando o efeito visual que se podia executar com as cores que foram removidas e manipuladas de forma seletiva. Mostrando agora a capacidade da tecnologia DI ser adotada no filme completo. Os personagens principais acabam dentro de um programa televisivo por meio do controle mágico da tv. A cor neste caso passa a infiltrar-se na diegese fílmica e a obtenção da cor acontece de forma gradativa nos personagens.

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

¹³ Refere-se a cores menos puras, com o acréscimo do valor de cinza, sendo menos “vivas”.

propaganda de televisões em cores. A tecnologia do filme e a sua narrativa são metáforas uma da outra (MISEK, 2013, p. 14).



Figura 46 - As cores em DI e utilização na narrativa (Pleasantville, 1998) / Fonte: Adaptado do Pintrest (2018)

Sendo assim, Leal (2015) explica o processo de gradação digital dizendo que é um processo do qual consiste no escaneamento do filme para ser armazenado em HD e posteriormente tem suas cores, brilho, contraste e matizes, manipuladas em um programa específico para isto. Após a suas características visuais serem alteradas o filme é transposto para uma película virgem, para que posteriormente seja exibido nos cinemas que utilizam o analógico, ou, é armazenado na sua versão final em digital para exibição nos que dispõem do sistema digital, e posteriormente conservação e preservação da obra (LEAL, 2015, p. 10).

Misek (2010) diz que, entre 1990 e 2000, as cores vieram a ser parte da parte de pós-produção sendo manipuladas por meio dos recursos digitais que se tem à disposição, como por exemplo o programa Lustre da Autodesk. É importante citar que todos os filmes de super-heróis, a partir nos anos 2000 mais especificamente, desde o primeiro *X-Men: O Filme* (2000) em diante tem gradação digital.

Já no filme *Sin City: A Cidade do Pecado* de Robert Rodriguez (2005), Misek cita que os atores foram filmados em *Chroma key* por meio da utilização de um fundo verde e posteriormente serem incorporados nas cenas. E de acordo com Misek (2013) o diretor do filme dissera que o universo gráfico (se refere aos quadrinhos -HQ) te possibilita fazer “truques” sendo assim, por este motivo ele queria fazer no cinema também. O filme foi filmado todo em colorido e depois passado para o preto e branco e posteriormente acrescentou as cores de forma seletiva nos locais, e objetos que se pretendia, sendo estas totalmente novas e diferentes das quais foram filmadas.

O autor diz que a real intenção do diretor era utilizar as cores individuais como “armas” seria como se fosse um *close* feito através do uso da cor, utilizando o negativo vs positivo de todos os demais elementos e cenário em preto e branco (negativo) enquanto tem-se uma cor em destaque (positivo) então seu foco está na cor e sua impressão, ao ver a cor vermelha, por exemplo em uma das cenas você é impactado e automaticamente pensa “uau, ele realmente levou uma baita de uma surra” (FISHER, 2013, p.20).

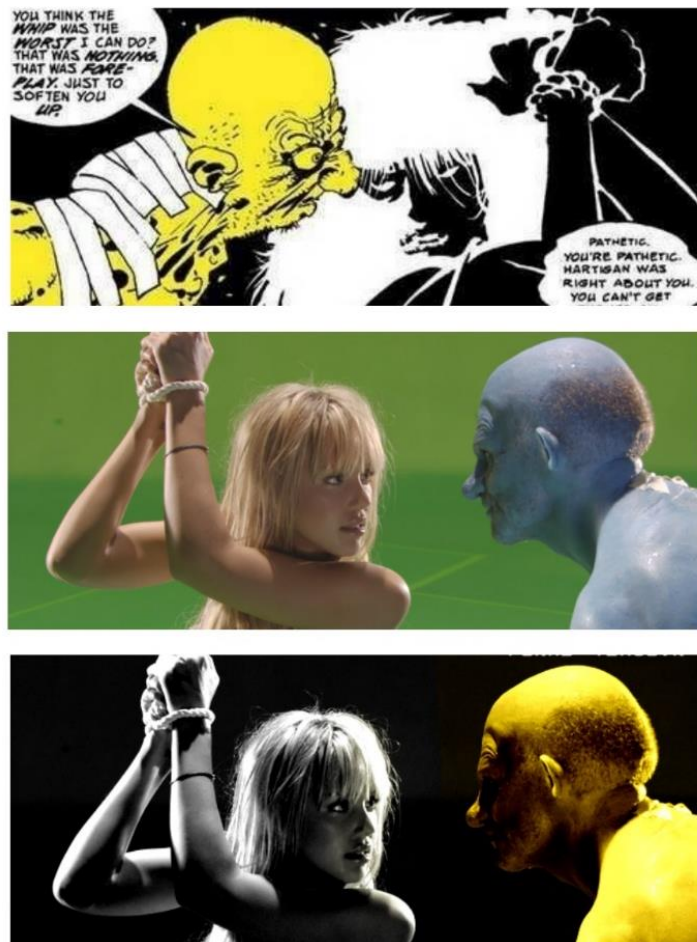


Figura 47 - Cena em HQ, c em chroma key e pós-produção no filme *Sin City: A Cidade do Pecado* (2005) / Fonte: Adaptado de Deviant Art. (2017).

Outro filme que deve ser citado é 300 do diretor, Zack Snyder (2006) do qual também iniciara o processo com *chroma key*, todavia em o fundo em cor azul e no processo de pós-produção teve sua manipulação e tratamento estético visual do qual se pretendia, superexpondo determinadas coisas, dando destaque às mesmas, manipulando sombras e até mesmo dessaturando as cores, bem como selecionar a cor principal, sendo este o amarelo alaranjado e a secundária a cor azul, que diante do círculo cromático são cores opostas sendo assim pesando de forma proposital para causar equilíbrio e combinação de cores, tornando-se assim visualmente agradável. Hoje, programas como *After Effects*¹⁴ são comuns e indicados para fazer as composições digitais.



Figura 48 - Chroma Key Utilizado no filme 300 (Zack Snyder, 2006) / Fonte: Long Road – 300 (2007).

Com isso, atualmente, é muito comum ver nos cinemas e lançamentos produções de filmes com suas cores alteradas através da gradação digital. Isto também marca um novo cenário no cinema no que se refere a utilização deste sistema (DI) com foco nas significações cromáticas dos filmes para que atinjam bons resultados e por consequência atraiam mais audiência aos cinemas.

¹⁴ Refere-se ao programa Adobe After Effects de pós-produção de vídeos que cria gráficos e efeitos visuais com movimentos criação de gráficos com movimento.

Atualmente, os diretores de arte, fotografia e geral estabelecem esse procedimento junto ao colorista¹⁵. Um exemplo de correção de cor recente é o filme tempo “*La La Land*” do diretor Damien Chazelle (2017) que teve como colorista Natasha Leonnet, sendo assim, o filme passou por um processo de correção da cor, na imagem abaixo exemplifica uma das cena dos filmes em que o manipulação da cor foi feita com o intuito de que o período da noite fosse mais aprofundado, com um azul forte que salta aos olhos, cominando assim o resto do filme. O filme levou a estatueta do Oscar de 2017 na categoria de melhor fotografia.

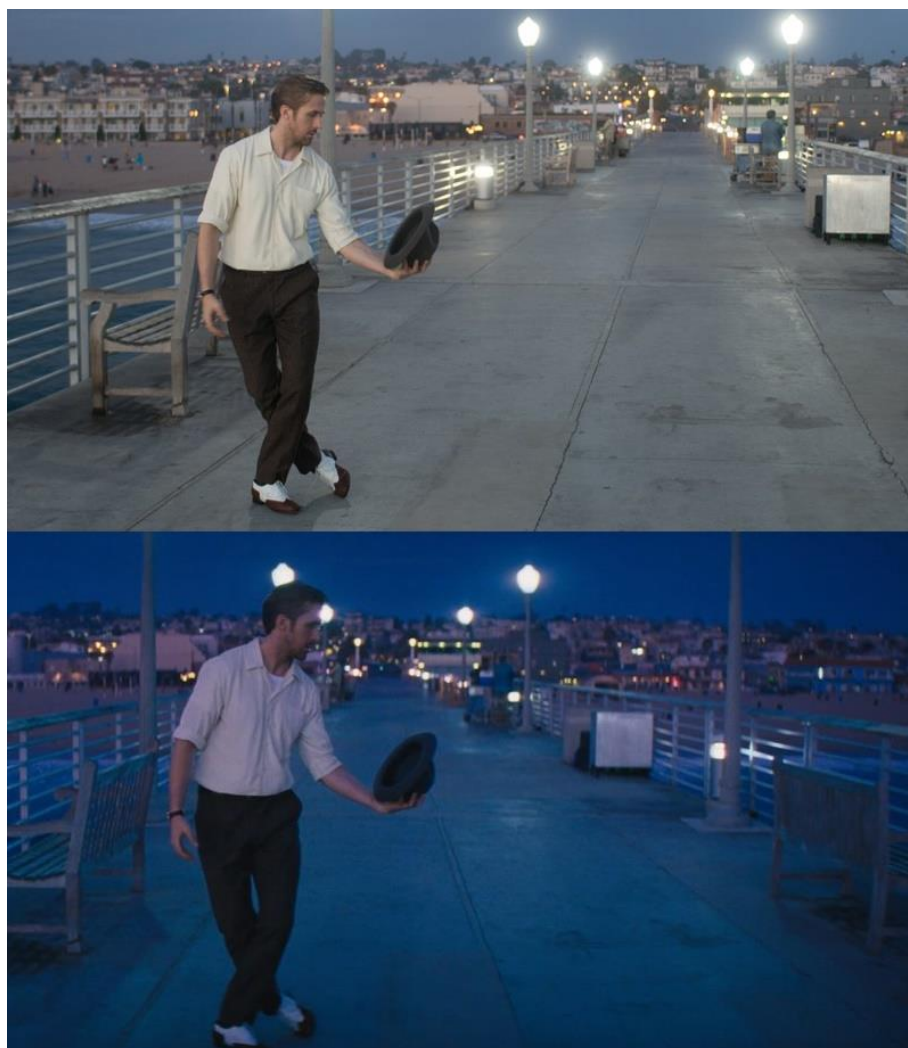


Figura 49 - La la land (Damien Chazelle, 2017) Fonte: 365 Filmes (2017)

Relativamente, sobre a tecnologia utilizada nas cores, Aristarco (1985) de acordo com Costa (2011) diz o seguinte:

A princípio parece um jogo. A gente é colocada frente a um console cheio de manivelas que, manobradas, acrescentam e tiram cores; pode-se intervir sobre a

¹⁵ O colorista tem a função de identificar as cores escolhidas pelos diretores na decisão das paletas para assim contribuir no desenvolvimento da narrativa cinematográfica, contribuindo de forma significativa para os climas visual e comunicando por meio das cores ao espectador mesmo que de forma inconsciente do mesmo.

qualidade e sobre os problemas entre as várias tonalidades. É possível obter efeitos proibidos no cinema normal. Em resumo, a gente logo se dá conta de que não se trata de um jogo, mas de um modo novo de fazer cinema. Não de fazer televisão, cinema. Um modo novo de usar, finalmente, a cor como meio narrativo poético (ARISTARCO, 1985, p.140).

5.5 Cor como sistema de significação e sua aplicação

Eisenstein discorre sobre a cor e sua maneira de significar dentro do contexto audiovisual. A cor e sua tonalidade interna deve ser escolha de forma que venha a contribuir com o significado de um sentimento interno e mesmo que este sentimento seja muito vago ele sempre avança em caminho a algo concreto, encontra sua expressão por meio de cores, linhas e formas (EISENSTEIN, 1990).

Ou seja, tudo o que foi projetado e minuciosamente pensado para a composição da imagem na tela tem influência podendo assim moldar e influenciar o espectador e seus processos mentais (GONZAGA, 2011).

O elemento elenca diversas manipulações expressivas da cor que variam de acordo com o seu uso, podendo revelar ao espectador até mesmo os conflitos internos de um personagem específico, o seu estado emocional e o psicológico, usada como uma qualidade de carga emocional.

No filme *Marnie* (*Marnie, Confissões de Uma Ladra*, Hitchcock, 1964) por exemplo, a personagem principal tem aversão demasiada referente a cor vermelha, em consequência da tentativa de suprimir as lembranças do assassinato que cometera quando criança (COSTA, 2011). E leva o espectador para dentro da sua estrutura cromática.

A protagonista tende a ter sua atenção voltada a cor e suas expressões faciais também denota sintomas de ansiedade todas as vezes que a cor vermelha se faz presente, demonstrando perigo da situação e o desequilíbrio emocional da personagem. A cor toma a tela como forma pensada elo direito para chamar atenção para simbologia e ligação psicológica do vermelho no contexto narrativo.



Figura 50 e 51 - *Marnie, Confissões de Uma Ladra* (1964) / Fonte: YouTube (2009)

Metz (2012) divide em três a utilização das cores nos filmes: *cor imagem*, *cor descritiva* e *cor narrativa*.

A primeira, *cor imagem*, é a que basta por si mesma, não há conexão e ligação com os demais elementos.

A segunda se refere a *cor descritiva*, cujo qual é utilizada e está presente, porém não se conecta com qualquer outro elemento em cena, sem o processo de significação, é a cor sendo cor, de forma real e naturalista.

Já a terceira, *cor narrativa*, é a que é utilizada como elemento construtor e importante na narrativa cinematográfica dando ênfases a objetos e momentos importantes na história.

De forma representativa no que se refere a cor, o autor continua e divide em mais três: *forma arbitrária*, *convencional* e *codificada*

Sendo a primeira descrita como *forma arbitrária*, da qual se refere a utilização da cor de forma realista, obtidas seu estado natural, sem alteração, no caso, o verde da grama, o verde da palmeira, o azul do céu, etc.

Já a segunda, é tida como *forma convencional*, nesse caso a cor está relacionada à orientação de tempo e espaço, em que as cores potencializam e determinam em que espaço a história está se passando.

E a terceira, descrita como *forma codificada*, diz respeito a utilização da cor como elemento da narrativa cinematográfico, sendo tida como signo de múltiplas significações.

Ao dar destaque a um objeto em uma determinada ação ou cena, a cor utilizada pode maximizar o significado do mesmo. Como por exemplo *The Red Shoes*, em português Sapatinhos Vermelhos (1998) tem como destaques os sapatos vermelhos do balé que carrega em si um simbolismo mostrando durante o decorrer do filme o filme sendo associado a personagem que o utiliza e sua personalidade e psicológico. A cor vermelha também passa a ser conotada a remeter desejo, perigo dos quais é possível chegar a essa decodificação a partir do seu uso no contexto por meio dos elementos presentes nas cenas.



Figura 52 e 53 - The Red Shoes (1998) / Fonte: YouTube (2011)

De acordo com Aumont (2013) dessa maneira a criação de sentido torna-se uma via de mão dupla de forma recíproca em que determinados elementos possuem a capacidade de complementar a significação das cores, assim como o contrário, as cores também podem ajudar e potencializar a significação de determinados elementos.

Já em *The Grand Budapest Hotel* (O Grande Hotel Budapeste, Wes Anderson, 2014) é possível observar o uso determinadas cores, escolhida pelo diretor como função de narração e construção da trajetória no que tange tanto o hotel quanto os personagens da história.

As cenas que remetem ao ano de 1930, as cores são fortes e vibrantes o que concilia com a época que hotel estava em seu auge, já nas cenas que remetem a década de 60 tem-se tons de cores frias e sem brilho. Como é mostrado abaixo:



Figura 54 e 55 - O Grande Hotel Budapeste (2014) / Fonte: ArchDaily (2015)

Desta forma, a cor foi utilizada para determinar tempo e espaço de acordo com a trajetória.

A construção dos personagens características e essências podem ser expressas através da indumentária que utiliza, as escolhas das cores dos seus figurinos constroem destas formas respectivas identidades por meio das simbologias cromáticas. Como por exemplo no filme *Charlie and the Chocolate Factory*, em português *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (Tim Burton, 2005) em que é notório o trabalho realizado com as cores em seus figurinos para a construção dos personagens.

Nota-se a presença tanto de cores extravagantes como de melancólicas. Willy Wonka tem a construção da sua identidade mostrada por meio do figurino que utiliza, não só pelo figurino ímpar, mas também com o auxílio das cores deste para narrar a história do personagem. Em que as cores vermelhas, laranja e roxa que são utilizadas representam de forma sequencial a liderança, criatividade e o mistério de Willy Wonka. Na sua infância o personagem é apresentado utilizando cores frias e opacas, remetendo ao fato de ter uma vida monótona e em

suma triste, todavia, ao decidir ir em busca de seus sonhos e mudar o sentido da sua vida as cores são alteradas para cores mais vivas, quentes e alegres. (GUILLANTE, 2012).



Figura 56 e 57 - A Fantástica Fábrica de Chocolate (2005) / Fonte: YouTube (2016)

Também como exemplo tem-se o filme *Marie Antoinette* (Maria Antonieta, Sofia Coppola, Sofia Coppola, 2006) que tem por *storyline* uma adolescente que se torna rainha da França, o ponto importante aqui se refere ao fato não é utilizado cores e tons frios, escuros e fortes como na época que se passa mas sim cores claras, com uma paleta de cores em tons pasteis. Tal oposição ao que realmente era na época ajuda na construção e expressão da identidade da personagem principal, mostrando assim a inocência da personagem e a relação com o fato de ser uma adolescente e não uma adulta.

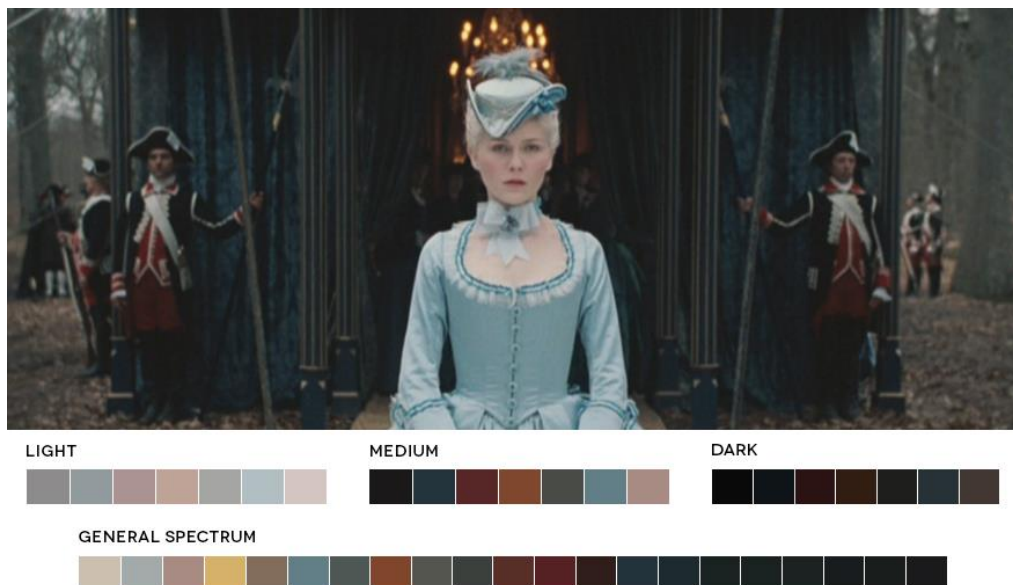


Figura 58 – Paleta de cores em cena do filme Marie Antoinette (2006) / Fonte: Girls Photographers (2013)



Figura 59 – Paleta de cores em cena do filme Marie Antoinette (2006) / Fonte: Twitter (2017)

Outra referência pode ser vista nitidamente no filme *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003). Em que a cor amarela é vista como a cor predominante desta obra, sendo encontrada na maior parte do filme, principalmente na vestimenta e nos objetos como moto, carro, etc... que pertencem a personagem principal Noiva/Beatrice Kiddo. A predominância desta cor no filme e a utilização em determinados objetos é dada pelo seu significado na civilização oriental em que amarelo simboliza entre muitas coisas a vingança, remetendo também a traição e poder.

O filme também utiliza a cor para situar tempo e espaço, passado, presente e futuro. Ao usar preto e branco para situar a cenas do passado por meio de lembranças e memórias da personagem Beatrix (Noiva) contribuindo assim para que se obtenha uma coerência narrativa.



Figura 59 - A cor predominante no filme Kill Bill (Quentin Tarantino, 2003) / Fonte: YouTube (2017)



Figura 60 – O P&B referente ao flashback utilizando no filme / Fonte: (SOUSA, 2016)

O filme *La mala Educación* (A Má Educação, 2004) do diretor Almodóvar, em que a história retrata um travesti e a descoberta da sua preferência sexual. Traz a cor roxa para representar o amor, pois a mesma é a cor símbolo da homossexualidade, ao invés de utilizar o vermelho como representação, construindo assim a arte e os elementos fílmicos a partir das emoções que se deseja transmitir ao utilizar determinada cor.



Figura 61 e 62 - A Cor Roxa no filme A Má Educação (2004) Fonte: YouTube (2017)

A cor não precisa necessariamente estar no figurino para que se tenha simbolismo e valor ou ser utilizada de forma intensa para transmitir o efeito que se deseja, porém, pode ser utilizada de outras formas através da direção de arte e fotográfica.

No filme *What Dreams Way Come* (Amor Além da Vida, 1998), Chris vai em busca de Annie, sua mulher após a mesma cometer suicídio, entrando assim em um mundo entra em uma jornada em um mundo colorido assim como os quadros que Annie pintara. Tem-se a utilização da cor roxa na paisagem, cenário, objetos, elementos utilizados para simbolizar o lado espiritual e o mistério.



Figura 63 - A utilização da cor roxa no filme Amor Além da Vida (1998) / Fonte: YouTube (2017)

Quando o diretor escolhe a cor básica ou predominante em um filme por meio desta seleciona diminuir ou maximizar certos conceitos, podendo então estabelecer de que forma trabalhara com outras coisas relacionando-as com a dominante e determinando sua importância. No filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, em português, O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (Jean Pierre, 2011) As cores básicas do filme são vermelhas, verdes e amarelas.

A cor vermelha tende a ser vista com Amélie e também nas personagens femininas, que tem como carga simbólica a paixão, a sensibilidade e a carência. Isso vai muitas vezes desde o seu figurino até mesmo a elementos e a cor do apartamento da personagem principal. A mãe da mesma quando era criança tinha sapatos e bolsas na cor. O seu pai usa um suéter vermelho depois do falecimento da mãe dela. A personagem Madeleine que mora no mesmo prédio também é registrada com cores vermelhas e é alguém de personalidade carente resultado do desaparecimento do seu marido.

Já a cor verde é utilizada nos momentos e em ambientes frios, impessoais e sombrios. Há cenas da infância da personagem principal que são retratadas com filtros nesta cor e ela utilizando vestes na cor verde cenas simbolizando a impessoalidade. Todas as estações de metrô são verdes no filme, assim como a quitanda perto de seu apartamento e como seu casaco ao conversar com seu pai e o perceber frio e distante. Quando criança a pequena se vinga do seu vizinho utilizando um suéter verde e a cor da casa do personagem também era verde. Quando personagem principal conversa com seu pai as cenas são esverdeadas, com o intuito de significar a distância e frieza do mesmo, assim como as estações do metrô que contém os mesmos no que se diz respeito às cores esverdeadas.

Enquanto a cor amarela está relacionada com a morte. Quando a mãe da personagem morre, Amélie está usando um suéter nesta cor. A cena também passa a ficar com tons predominantemente amarelados quando seu pai conversa sobre a morte da mãe de Amélie e quando a mesma é informada sobre a morte da personagem Lady Di, o banheiro e a cena estão com tons amarelados. É importante citar que as foram modificadas por meio da gradação digital de forma articulada e planejada pelos diretores, contribuindo para significação de sentimentos dos personagens, acontecimentos, além do fantasioso. (ANDRADE, 2012).



Figura 64 - Os tons vermelho, verde e amarelo predominantes no filme *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) / Fonte: *Netflix* (2018).



Figura 65 - Os tons vermelho, verde e amarelo predominantes no filme/ Fonte: *Netflix* (2018).



Figura 66 - A simbologia conotativa dos tons amarelados no filme/ Fonte: *Netflix* (2018)

Também há um trabalho na de direção de fotográfica com base temática em relação às cores este é o exemplo do trabalho realizado pelo diretor Krzysztof Kieślowski (1941-1996), a trilogia por meio da cor faz referência a bandeira da França e tem como título A Trilogia da Cor.

No primeiro filme *Trois couleurs: Blue* (A Liberdade é Azul,1993), Julie se recusa a viver o luto após o falecimento do marido e da filha e chega a pensar em suicídio. O azul é trabalhado de forma intensa para transmitir o clima frio, triste e melancólico, referente aos sentimentos da personagem.

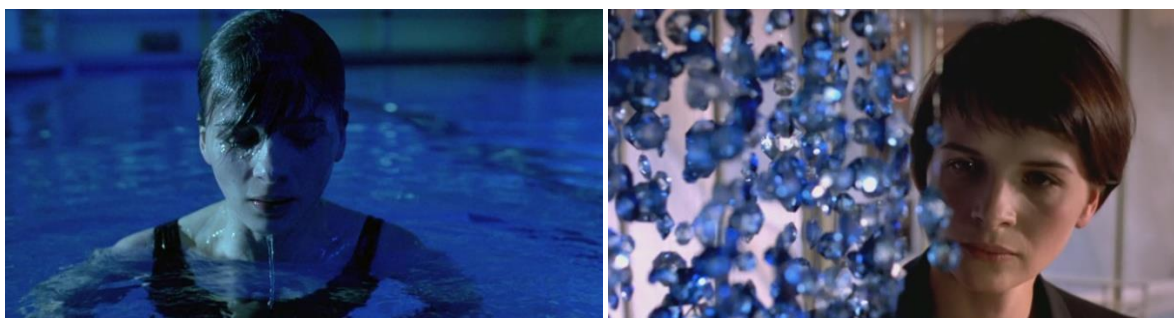


Figura 67 e 68 - A liberdade é azul (1993) / Fonte: Moviezine (2015)

Já no segundo filme da trilogia, que tem como título em português *A Igualdade é Branca* (1994) tem com sinopse um emigrante polonês que se apaixona por uma parisiense e vai viver em Paris sem falar a língua nativa, eles se separam então o mesmo passar a viver como mendigo nas ruas de Paris até conseguir voltar para a Polônia. A fotografia do filme é em suma trabalhando com o branco e bem clara, o que é tipicamente símbolo de paz, todavia, nesse filme, “[...] o branco representa as situações inusitadas, não um sinal de paz, tranquilidade, igualdade, visto que o conflito nasce justamente da relação estranha, colocada em termos de desigualdade entre duas culturas” (PAULA, 2012).



Figura 69 e 70 - A igualdade é branca (1994) / Fonte: YouTube (2014)

No terceiro filme da trilogia, intitulado em português de *A Fraternidade é Vermelha* (1994), retrata a história de uma modelo e de um juiz aposentado que por um acaso e inconveniente passam a ser amigos. Neste o trabalho com a cor realizado pela direção de criação do filme consistiu em utilizar o vermelho tanto na cenografia quanto em objetos presentes nas cenas, elementos em cenas internas e externas.

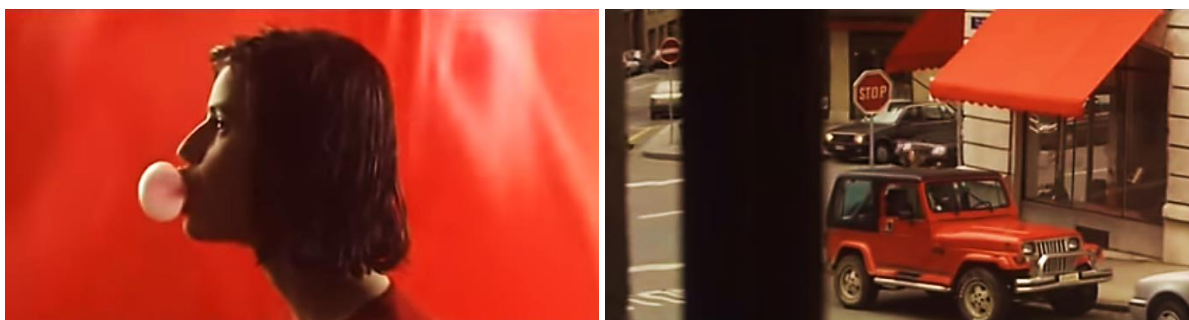


Figura 71 e 72 - *A Fraternidade é Vermelha* (1994) / Fonte: YouTube (2014)

Com isso, percebe-se que as cenas com o passar do tempo e o estudo referente as cores passaram a ter uma carga de emoção causando um sentido maior por meio do seu uso de forma estratégica. Nota-se a evolução de forma gradativa e holística na construção da obra em seus aspectos gerais da direção de arte, conteúdo, e seus elementos como cenário, figurino, iluminação, etc... de forma pensada e específica a depender do conceito, tornando-se assim indispensável o uso das cores para transmissão de informações, códigos e simbologias, contribuindo de forma direta para a construção dos elementos narrativos, desde que sejam escolhidas corretamente para proporcionar o significado.

Mas como explana Betton (2012), o ponto de vista de quem está vendo o filme também influencia de forma direta nesta decisão, sendo ele “O espectador gosta quando há uma relação de harmonia e simpatia entre suas próprias ideias, seu modo de pensar, suas convicções pessoais e aquilo que o autor exprime” (2012, p.89), sentindo-se assim representado.

Em vista disso, que ao tentar levar a narrativa a pontos de convergência é de suma importância enfatizar que no que as significações são múltiplas, o espectador cujo qual se está comunicando através do filme e seus elementos é um indivíduo dotado de autonomia e não uma variável controlável. Sendo assim, o que foi estabelecido pela direção cinematográfica para a construção da mesma pode não convergir com os quesitos culturais do qual o espectador está inserido, que variam de acordo com a pessoa e o meio que está inserido, como discorre Betton (2012) “para cada filme há tantas interpretações quanto espectadores. Isso se deve a complexidade da vida, onde nada é absoluto, e à relatividade da vida”.

E de acordo com Metz (2012) a relação entre significante e significado é dividida em duas, sendo uma a denotação e a outra a conotação.

No que se refere a conotação, a motivação existe por meio da analogia perceptiva, algo como um motivo sonoro ou visual, pode ser também uma forma de organização, podendo assim simbolizar uma situação ou processo que fazem parte construção e da história. (METZ, 2012).

A primeira determinada por meio da analogia, tornando compreensível por meio da semelhança, independentemente se a produção não seja totalmente perfeita, na interpretação de cada um já que cada um tem seu repertório cultural e a subjetividade que cada um carrega na leitura, porém que seja o bastante para motivar e proporcionar a identificação de determinado elemento ou objeto através da imagem, em suma, do significante e o seu significado.

6 ANÁLISE FILMICA: WONDER WOMAN

Neste capítulo, será desenvolvido o processo de análise da obra audiovisual *Wonder Woman* (2017) da diretora Patty Jenkins, que tem como diretor de fotografia Matthew Jensen e diretora de arte Aline Bonetto. A análise terá caráter descritivo e exploratório que será realizada por meio do uso em seu sentido atuante e físico do audiovisual em Blu-ray, no propósito de verificar se a obra utilizou as cores de forma que ultrapassem o valor estético e atribua significado na narrativa fílmica.

Para a análise deste, levando em consideração os elementos estéticos estudados nos capítulos anteriores e como eles se relacionam com a cor, será utilizado o método de transcrição fílmica proposto por Jullier (2009) que diz o seguinte: “As análises, enfim, são feitas sobre sequências e não sobre filmes inteiros: Aliás, as análises são construídas prioritariamente sobre o que o leitor pode ver diretamente por intermédio dos fotogramas reproduzidos[...]” (JULLIER, 2009, p.17).

Com isso, serão selecionadas algumas cenas em que a cor tenha importância na narrativa e em ordem cronológica, serão também detalhadas as paletas cromáticas das mesmas com o intuito de perceber o uso desse elemento na narrativa do filme e na direção de arte do mesmo, para que seja facilitado a percepção da alteração das cores nos três atos.

No que tange à montagem e ao recorte das cenas do filme que foram utilizadas e dispostas para análise foi feito por meio da ferramenta de captura de tela no reprodutor de vídeo *VLC Media Player*, a organização da paleta de cores foi selecionada por meio de *conta-gotas* no programa online *Coolors*, já a montagem foi realizada no *Photoshop*.

Para um melhor entendimento será discorrido a seguir de forma sucinta e genérica sobre a personagem e protagonista do filme. Logo após, será realizada a análise por meio das imagens selecionadas, relacionando a aplicação da cor com a narrativa.

6.1 História da Mulher-Maravilha

Wonder Woman (em português, Mulher-Maravilha) é uma personagem de quadrinhos da DC Comics, sua história é calcada na mitologia greco-romana, a personagem também conhecida como princesa Diana de Temísclera, ou simplesmente Diana Prince, filha da rainha das amazonas (Hipólita) com isso princesa e embaixadora das Amazonas que vivem na ilha de Temísclera. Há influências feministas marcantes, pois, sua criação vem de uma época em que as mulheres lutavam por direitos nos Estados Unidos e o criador, *William Moulton Marston*,

tinha influência das suas duas mulheres que eram letradas e lutavam pelos direitos na época (CISCATI, 2015).

Sendo também considerada uma das personagens de maior sucesso e influência no que se refere à cultura pop. A sua primeira aparição foi em dezembro de 1941 em uma revista que teve continuidade em janeiro de 1942. Após o sucesso neste, a Mulher-Maravilha conseguiu ter sua própria revista em quadrinho que foi lançada no mês de maio no ano de 1942, tendo por título seu próprio alter ego, *Wonder Woman #1*, da qual a *DC Comics*¹⁶ obteve todos os direitos no ano de 1944.

De acordo com a história, a personagem fora enviada ao “mundo dos homens” para disseminar os seus princípios e ideologia que sustenta à paz, justiça, igualdade e amor, sendo uma defensora da verdade e ligação entre os deuses e os humanos. A personagem possui habilidade super-humanas por ser uma semideusa e faz parte da trindade da DC Comics que se refere ao Superman, Batman e Mulher-Maravilha, e também é membro da Liga da Justiça.

Além dos quadrinhos a história foi transferida para a tv sendo uma serie que tinha como interprete a atriz Lynda Carter. Houve outras tentativas para de *reboot*¹⁷ porém nenhuma confirmada, também houve diversas tentativas para adaptação dos quadrinhos para o cinema, porém nenhuma triunfou até que aconteceu o lançamento do seu filme em 2017 no cinema, intitulado *de Wonder Woman* (Patty Jenkis, 2017), o primeiro longa-metragem de uma super-heroína e conta a história/origem da personagem. Todavia, a personagem foi apresentada anteriormente por meio da sua aparição no filme *Batman Vs Superman: A Origem da Justiça*, e a atriz escolhida para o papel da super-heroína foi *Gal Gadot*.

6.2 Análise fílmica das cores no primeiro ato

O filme dá sequência a acontecimentos do filme *Batman Vs Superman: A Origem Da Justiça* (Zack Snyder, 2016), e tem no início Diana, mulher-maravilha (Gal Gadot) no atual momento chegando ao museu do Louvre em Paris, onde a personagem trabalha, em sua sala ela recebe uma maleta que fora enviada pelo Bruce Wayne (Batman).

Ao abrir a maleta ela se depara com uma fotografia, é importante observar que a mesma fora utilizada anteriormente no filme citado anteriormente, os dois pertencentes ao universo da Dc Comics, tendo assim ligações de tempo de espaço da qual a história está situada no

¹⁶ Companhia de produção de histórias em quadrinhos e mídias semelhante, situada nos Estados Unidos.

¹⁷ Traduzindo em português para “reinicialização”, refere-se a uma versão norva de um material ficcional.

momento. Diante disto, a fotografia é a mesma que a personagem procurava no filme *Batman vs Superman*.

A foto mostra Diana e alguns homens ao seu lado no período que se refere à Segunda Guerra Mundial, esta age como elemento inicial e catalisador para as suas lembranças, não somente do período que fora tirada, mas sim antes dela. Há uma aproximação da câmera na fotografia em plano detalhe mostrando o ponto de vista da personagem com um *fade-in* no final os espectadores são transportados para dentro da fotografia em suas mãos que tem tons de sépia, estão agora imersos em um *flashback* da protagonista, que já de início faz com que esqueçam estarem em meio a lembranças, pois, agora já não há tons de sépia, mas sim uma imagem em movimento colorida dando a sensação de realidade e momento atual, mostrando suas memórias vivas.

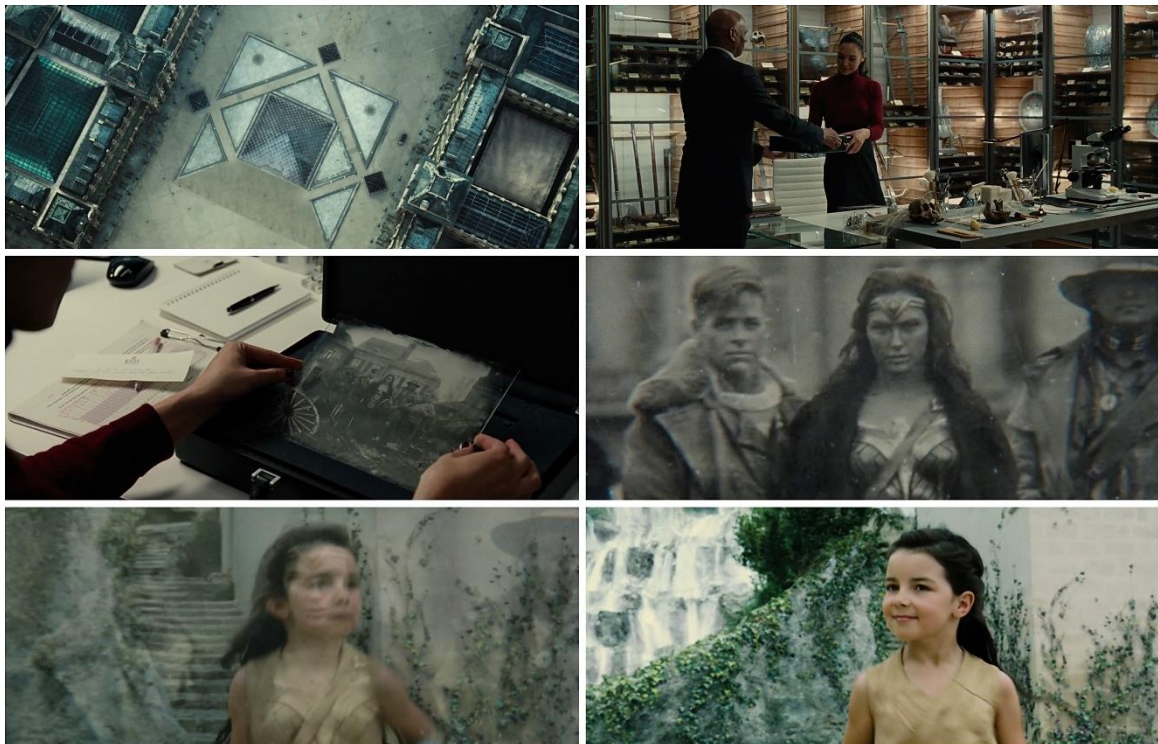


Figura 73 – Início do filme e transição / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-Ray (2017)

A história tem como referência a mitologia grega e os espectadores são apresentados a Diana aos 8 anos que está correndo na tela, fugindo das suas tutoras. O local em que a história se passa no momento é *Themyscira* ou também Temíscira, é uma ilha onde vivem as *Amazonas*, a ilha também é conhecida como Ilha do Paraíso.

Neste primeiro ato é mostrada a criação da Amazonas e também da ilha, por meio de uma animação que a sua mãe Hipólita (rainha das Amazonas) conta para Diana. As Amazonas

foram criadas por Zeus para reestabelecer a paz na Terra tirada por Ares, sendo este o Deus da Guerra e um dos filhos de Zeus. Por um curto período de tempo houve paz, porém, posteriormente foram derrotadas por Ares e nesse momento Zeus utilizou seu último suspiro, como descrito na história, para criar Temíscira, um local protegido e escondido das outras partes do mundo em que habitam as Amazonas, e que nenhum outro homem tem acesso, e só é habitada por mulheres.

Zeus também deixa a “*God Killer*” traduzida para “Matadora de Deuses”, tida como a única arma (espada) que tem a capacidade matar um Deus, no caso, o único que sobrevivera, Ares. Por ver as Amazonas lutando corriqueiramente, desde sempre Daiana anseia fazer o mesmo, ou seja, treinar e lutar como as demais. Hipólita, todavia, não compactua com isso, pois teme que a mesma tenha que confrontar o Deus da Guerra (mesmo que no filme discorra que a vinda do mesmo é algo inevitável). Ao perceber que é inevitável se contrapor diante do anseio da filha, ela ordena que Antíope (irmã da rainha e general das Amazonas) que treine Diana para que a mesma desenvolva suas capacidades de luta e seja a melhor das guerreiras Amazonas. Mas desde que *Antíope nunca venha a dizer a Diana o que ela é realmente*.

A personagem principal acredita que a sua criação se deu do barro como conta os quadrinhos na versão clássica. Todavia, ela é uma semideusa, filha de Zeus seguindo assim a referência das HQs¹⁸ na versão denominada de *Novos 52*¹⁹.

¹⁸ Abreviação e termo que se refere a Histórias em Quadrinhos.

¹⁹ Designação do relançamento de 52 títulos de quadrinhos DC Comics ordenados sucessivamente partindo do #1 em que as realidades de cada uma têm conexão no Universo da Dc Comics.

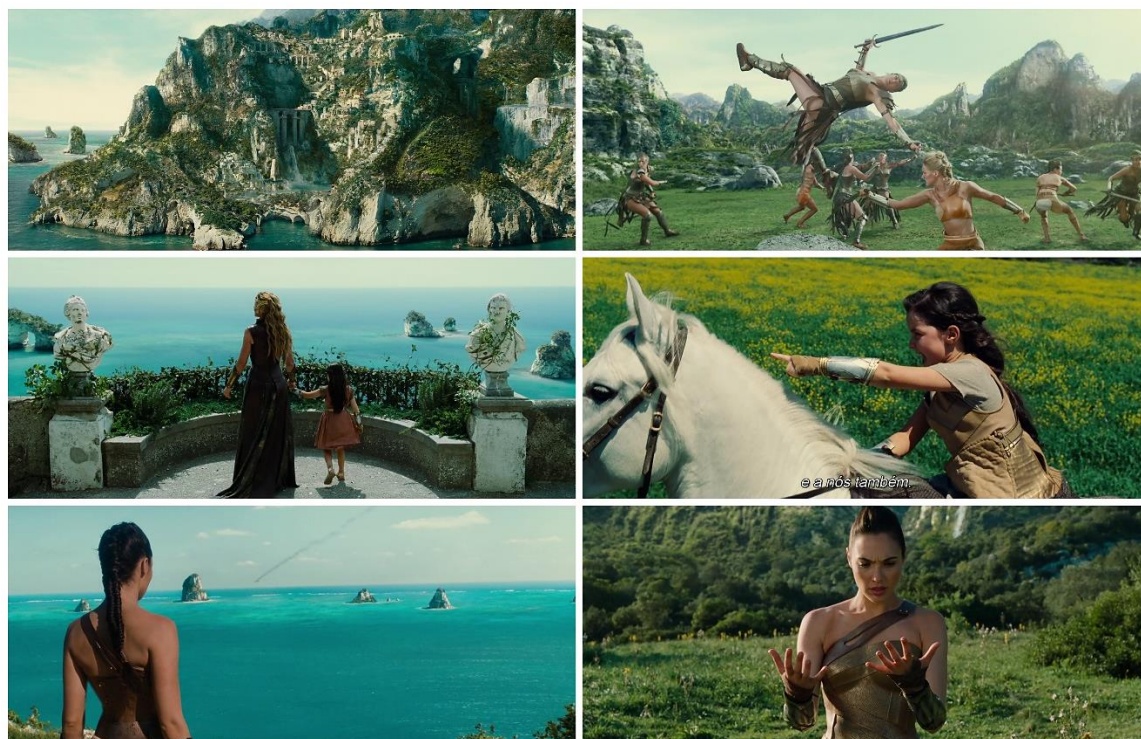


Figura 74 – As cores no início do primeiro ato / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-Ray (2017)

As cenas acima estão no primeiro ato e espaço do filme que tem como cenário a ilha, sendo mostrada por meio de grandes planos gerais e planos gerais, ou seja, tem-se planos mais abertos para que enfatize os seus aspectos do local, ambientando o espectador no contexto local. Nota-se que o sol brilha fortemente e a luz do ambiente é natural e ilumina toda ilha, os matizes são quentes e as cores saltam aos olhos, que apesar de se tratarem de memórias passam a sensação de vivacidade e transmitem o ambiente onírico em que a história está situada no momento. O espectador passa a ser envolvido por essas cores, das quais há um maior uso de amarelo, verde e azul, cores da natureza, encontradas facilmente nesta, enfatizando esse aspecto de ilha inexplorada.

Os tons de pele das personagens primárias e secundárias são quentes e bem iluminados, que traz a sensação do calor emitido pelo sol e os bronzes refletidos na pele das Amazonas, o céu é azul profundo e o oceano azul turquesa, transmitindo frescor e pureza da água, já os verdes no campo são luxuriantes. As cenas são assim determinadas pelas cores vivas e com o potencial de transmitir a sensação de divino do local que habitam semideusas, criado por um Deus, remetendo assim a beleza não somente da natureza, mas do feminino e a vivacidade do local.

A combinação do amarelo, verde e azul é um fator importante das cores no momento, pois, são encontradas no cenário por meio da natureza, além disso são cores análogas como foi visto no subcapítulo 2.5 que traz o círculo cromático e suas combinações, esse tipo de

combinação é encontrada frequentemente na natureza, de acordo com Bellatoni (2005). Havendo assim uma boa combinação e arranjo cromático, que transmite a sensação de harmonia do ambiente e ênfase aos elementos naturais, além da sensação de equilíbrio do ambiente e da vida neste. O verde utilizado nos campos tem como simbolismo quase instantâneo e universal a natureza e o ambiente natural. Heller (2013, p.194) diz que, o efeito do verde não depende de nenhum tom especial, mas sim das cores que a ele são combinadas: azul e branco (as cores do céu), marrom da terra, amarelo, sendo assim, o que é vislumbrando nas cenas do primeiro ato.

Ao se referir às cores como quentes está se fazendo analogia ao brilho e intensidade da mesma já que no que se refere à temperatura, o azul e verde são cores frias conforme disposição no círculo cromático e sensação transmitida. Heller em suas pesquisas diz que mesmo que não se tenha a plena consciência dos efeitos que a cor carrega e influência nos sentimentos dos indivíduos, elas mesmo assim são afetadas da mesma forma. Em que a sua disposição em tela se dá por remeter a elementos que se encontram na natureza, tipicamente não é questionada a escolha dessas por ser tecnicamente trivial, porém seus tons são mais saturado e saltam aos olhos dos que diferentemente do que se é visto pelos olhos humanos de forma crua. Havendo assim a utilização de técnicas de gravação digital e intervenções por meio de edições das cores para passar essa sensação viva que só um lugar divino teria.

Nesse começo percebe-se um método que induz a produção de sentido no que tange as cores, todavia a intenção ainda não está tão explícita ou concluída sem a comparação com os demais atos do filme e as nuances que o envolve. A princípio com a inicialização do contexto da história, as cores mostram associações embrionárias e guiam para as suas capacidades de produzir e carregar significações através da sua disposição e dos elementos presentes em cena da qual está inserida. Com isso, para o primeiro ato do filme pode-se dizer que há uma conexão cromática com a espacialidade, a geografia e a situação narrativa relacionada ao tempo e espaço dos personagens. O que será evidente com a comparação de contraste e cromatismo no próximo ato.

Dito isto, continuando com a descrição de forma genérica da continuidade da cena para entendimento, em seguida Diana vê um avião cair nas águas da ilha de Temíscura, com o espião britânico Steve Trevor (interpretado por Chris Pine), sendo este perseguido por alemães (nazistas na época), que também acabam adentrando a ilha. Diana o resgata no oceano e com isso há um ataque e as Amazonas entram em combate.



Figura 75 – O resgate e a batalha / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Diana impede a morte de Steve após o fim do combate, já que o mesmo lutara em favor das Amazonas contra os alemães. Entretanto, utilizam *Laço da Verdade* no mesmo para que possam obter mais informações de como chegaram ali e quais suas reais intenções. Com isso ele se explica sobre a guerra que estava ocorrendo no momento, neste caso o filme conecta a história dita a segunda guerra mundial, o mesmo também cita o armistício para acabar com a mesma, mas a informação que ele descobriu foi que o General Ludendorff junto a Dr^a Maru ou Dr^a Veneno (interpretada por Elena Anaya), não compactuam com o acordo de paz, e trabalharam na criação de um gás altamente destrutivo do qual pretendem utilizar nas linhas de frente da guerra com o propósito de causar destruição em massa.

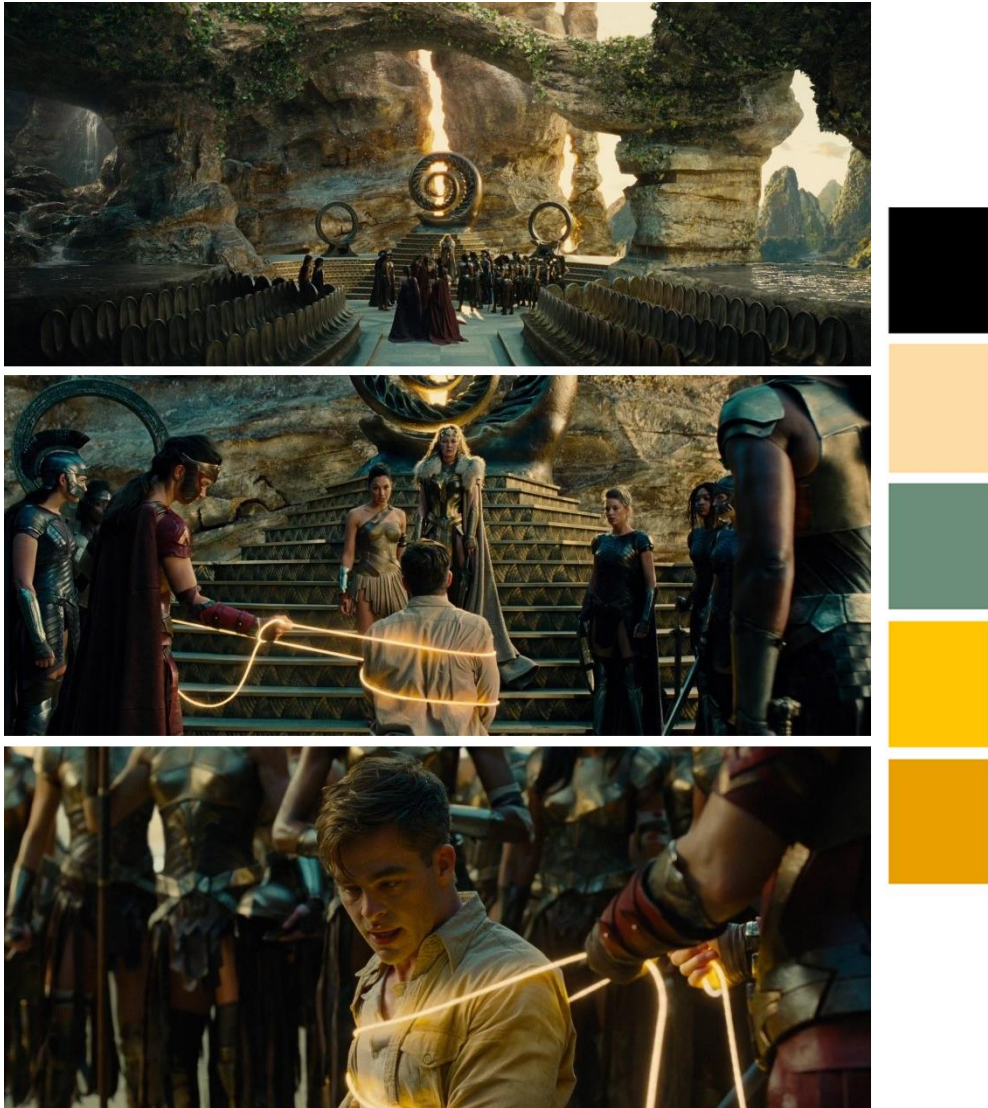


Figura 76 – Quando utilizam o laço da verdade / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Trevor implora para que o libertem para que assim possa voltar a Londres e informar o Conselho de Guerra o que está acontecendo e tomem as devidas providências para extinguir a guerra, mas sua solicitação é negada. A protagonista, recorda-se das histórias que ouviu em sua infância sobre Ares, o deus da guerra, com isso, associa que o estopim disto seja ele, diante disto ela se dispõe a ir até a guerra e lutar contra este, para destruí-lo como dever e princípio das Amazonas acreditando que assim a guerra cessará.

Diana entra em um acordo com Trevor, prometendo mostrar como sair da ilha e ajudá-lo contanto que a leve junto até Londres mais especificamente até a parte em que o conflito está mais intenso, pois, segundo ela neste local é que está Ares. Com isso eles deixam a paradisíaca ilha natal do protagonista que agora tem como motivação destruir Ares e conseqüentemente a guerra.



Figura 77 – As cores frias de Londres / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Ao chegar na Inglaterra, Diana encontra com o “mundo dos Homens” pela primeira vez, então todo o visual e estética é modificado de forma significativa nesse segundo ato, ao comparar com as cenas anteriores percebe-se isso de forma mais evidente. As cores são cinzas, e desaturadas, com tons e sombras azuladas. Amarrando isso ao discurso, imediatamente quando Steve diz: “Bem-vinda à alegre e velha Londres”. Diana observa e diz: “É horrível! ”. Nesta parte tempo a ambientação e no que se refere as divisões dos atos, o segundo ato, em que existe a ruptura entre o universo dos deuses da paradisíaca ilha de Temísclira e agora o universo Homens em que há a dessaturação dos tons abarcando todo o ato, que exhibe as diferenças culturais, geográficas etc.

Muitas das referências de Londres em particular naquela época, se dão pelo fato de retratar o mundo mecanizado e industrializado em quem havia muita fumaça nesse período causada pelas fabricas e o carvão que se queimava neste período da história. Com isso o céu está nublado, não mais azul, mas sim cinza com cores desaturadas, o que anteriormente era visto iluminado pelos raios solares não resplandece mais, a cena agora contém em uma paleta de cores o cinza, o azul desaturado com marrons opacos e preto. Pode-se analisar que os tons dessas cores estão ligados a luz proporcionada pelo ambiente, proporcionando noção de

espacialidade e visão da narrativa espacialmente localizando no tempo e espaço da Londres na segunda guerra mundial, e traz assim para Diana visualização por meio das cores da dura e fria realidade do mundo dos Homens. Segundo Heller (2014, p.499) o cinza “É a cor de todas as adversidades que destroem a alegria de viver” que analisado na imagem refere-se a fumaça, a triste, um ambiente triste, frio em meio à guerra.

6.2.1. Contraste entre os dois atos: divino versus humano

Todo o primeiro ato do filme é retratado em Temíscira como foi visto anteriormente, neste ambiente as cores são mais ricas e vibrantes. São tons de pele quentes e azuis profundos do céu e oceano, verdes exuberantes no campo e amarelo brilhante em flores, o sol também traz a luz diurna e a cor bronzeada na pele das amazonas que por meio destes tons passam a refletir o ar saudável do ambiente e das personagens.

Tem-se uma ilha onírica, cheia de cores vibrante, transbordando beleza, natureza e divindade separada do mundo dos Homens. Enquanto no segundo ato Diana acompanha Steve Trevor para a Inglaterra e encontra o mundo dos homens pela primeira vez. Já no terceiro ato há também alterações. Tudo é cinza, fumaça, triste, opaco, com tons azulados no segundo ato quando comparado ao primeiro.

Isto fora trabalhado para transmitir de forma codificada o contraste agudo por meio das cores, sua saturação e limitação entre o paraíso das *amazonas* e o mundo limitado dos homens, além disso nesse ato Londres estava em caos em pleno ano de 1945 contando com o fato revolução industrial, a fumaça das indústrias e a guerra como já fora dito.

Ao comparar a paleta de cores dos dois atos, é possível observar o contraste entre os mundos que a cor carrega como significado.



Figura 78 e 79 - As cores vivas da Ilha de Temiscira / Fonte: Elaborada pela autora do Blu-ray (2017)



Figura 80 e 81 - Cores opacas no mundo dos Homens. / Fonte: Elaborada pela autora, a partir do Blu-ray (2017)

O que é transposto na tela da primeira locação e primeiro ato se refere a Temíscira por meio de uma paleta de cores mais completa no que se refere o espectro de cores para enfatizar sua beleza.

Quando comparado com o segundo ato ao entrar na cidade de Londres o que segue até a personagem ir até o *front* em que a guerra está mais intensa, será analisado isso a seguir. No segundo ato a ênfase maior das cores se encontra no ciano e em luzes nubladas e cores monocromáticas, escuras e frias. O que é visto em frente da lente da câmera, logo, da tela são mais sombras escuras e pesadas, cores pretas e mais marrons e verdes profundos demasiadamente escuros e opacos. O ambiente não tem a potência e variação de cores quanto a onírica Temíscira. Havendo assim um contraste no que tange não somente as cores, mas o contraste entre o universo divino, paradisíaco, utópico e fantasioso e o terreno, limitado, opaco e realista, dando assim uma noção palpável do ambiente que a personagem está inserida e demarcando assim as mudanças dos atos e as mudanças das cores.

Em uma entrevista com para *The Treatment*, a diretora Patty Jenkins confirma isso ao dizer o seguinte sobre o filme:

Na abertura, é tudo sobre cores, todas as cores e isso é vida e beleza. É como se vivêssemos uma vida equilibrada, isso é o que sempre gostei em Temíscira, então, eu adorei isso sobre aquele mundo. É interessante que quando chegamos no mundo dos homens, eu não queria que houvesse uma variação tão grande de cor. O mundo dos homens é muito mais limitado, controlado... ele é mostrado em uma pequena área, então na verdade há muitas cores, mas as cores são somente azuis, cinzar. Nada de verde (JEKINS, 2017).

Afirmando assim ter utilizado a cor como elemento constructo na narrativa e de carga simbólica no filme.

6.2.2 Ênfase da personagem contrastada em meio ao ambiente

É notória uma mudança de cores conscienciosa ao decorrer do filme. Para comprovar e complementar a afirmação dá-se sequência no segundo ato em que se encontrar uma cena importante a ser citada, levando em consideração a paleta de cores e contraste denotativo e conotativo podendo assim destacar a utilização deste elemento na cena em *No Man's Land*, traduzida como, Terra de Ninguém.

No que se diz respeito à narrativa cinematográfica e de forma informal chamado de “miolo da trama”, no meio do filme em que acontece a *tensão principal* que está inserida no segundo ato. No gênero dos filmes de super-heróis, é possível dizer que este é um dos momentos clássicos deste gênero, em que o herói ou a heroína faz sua primeira aparição pública. Daiana está em uma trincheira no *front*, é ouvindo barulho de bombas explodindo, ela encontra uma

mulher segurando uma criança no colo que pede súplica por socorro acontece o seguinte diálogo:

Mulher: “Me ajude! Eles nos tiraram tudo, nossas casas, comida. Os que não conseguiram escapar eles levaram como escravos”

Diana: “Onde foi que isso aconteceu?”

Mulher: “Do outro lado da Terra de Ninguém”.

O dialogo se encerra e Steve se aproxima dizendo o seguinte a ela:

Steve: “Diana, temos que ir”

Diana: “Precisamos ajuda-los. Estas pessoas estão morrendo. Não têm comida, e no povoado... Escravizados! Mulheres Crianças”

Steve: “Entendo, mas preciso ir, temos até o pôr do sol para isso”

Diana: “Como você pode dizer isso? Qual é o seu problema?” Nesse momento outra bomba é lançada próximo dali, intensificado a situação.

Steve: “É uma terra de ninguém, Diana! Ou seja, ninguém pode atravessar. Este batalhão está aqui há quase um ano, e eles mal avançaram um centímetro. Porque, do outro lado, há um monte de alemães apontando metralhadoras para cada canto daqui. Não há como atravessar, não é possível!

Diana: “E não faremos nada?”

Steve: “Não, nós estamos fazendo algo. Só não podemos salvar todo mundo nessa guerra. Não viemos aqui para fazer isso”

Nesse momento é criada uma tensão e conflito de pontos divergentes, dando senso de antecipação no espectador. A protagonista então observa o redor e Diana diz: “Não, mas é o que eu vou fazer” enquanto colocar a sua tiara.

E assim ela sobe as escadas para sair da trincheira surgindo como Mulher Maravilha pela primeira vez, revelando seu alter ego, em que o recorte é feito em plano detalhe, do seu escudo se mostrando, depois o bracelete, as botas enquanto sobe a escada mão, o laço da verdade, bracelete, e sua tiara, estes objetos por motivos do plano detalhe tomam toda a tela, dando a sensação de grandeza da personagem e seus objetos. Então a Mulher Maravilha surge, centralizada na tela, imergindo no ambiente e confrontando assim não somente os seus medos, mas sim todos a sua frente.

A zona de combate tida como *front* é mostrada de forma opaca pelas cores frias, de cinza, azul, preto e sombras pesadas. Até mesmo os figurinos dos homens que estão presentes na batalha têm essa tonalidade que sinestesticamente falando transmite a sensação e a textura suja que se misturam com o mesmo tom do ambiente.

Todavia, ao comparar a personagem quando ela entra nesta há um contraste entre ela e o ambiente, já que ela agora possui tons de pele quentes, as cores do seu traje são de azul-vermelho e dourado iluminado e azul ciano em algumas partes mais iluminadas em seu uniforme. Carrega de forma simbólica o significado de no momento ela ser um bastião de esperança e calor diante do combate, além de transmitir que a sua presença se destaca das demais pela coragem e pelo fato de ser uma semideusa, enquanto a paleta de cores do ambiente é de cores frias e tonalidades opacas por motivos das circunstâncias da guerra e de ser o ponto principal do conflito. Ao utilizar as cores de forma que se contrastem tem-se a utilização da cor narrativa, o seu uso serviu para dar visibilidade a personagem e enfatizar um momento importante na narrativa sendo a cor um elemento construtor na diegese do filme.

Outro fator importante é que as cores vão se intensificado de forma gradativa, conforme a personagem vai tomando conhecimento os seus “poderes” e conforme esses também se desenvolvem com o destrinchar da narrativa de sua história, para melhor avaliação isso será verificado mais à frente.

Para que haja uma melhor visualização do que está sendo dito na análise, pode-se comparar a aparição da personagem na cena descrita com a sua apresentação visual no filme *Batman Vs Superman: Dawn of Justice* (Batman vs Superman, Zack Snyder, 2016).





Figura 82 e 83- Contraste em cena diante das aparições / Fonte: Elaborado pela autora do Blu-ray (2017)

Pode ser notado que as cores presentes na figura 80 no filme da protagonista vs a figura 81 em sua aparição no filme *Batman v Superman: Dawn of Justice* (Batman vs Superman, Zack Snyder, 2016) em que as cores se apresentam de forma opaca, sendo quase imperceptível o vermelho do uniforme da personagem, que agora, carrega tons de marrons pesados e fechados com predomínios dos tons beges e laranjas fechados, sendo assim há um contraste no que se refere a personagem e as cores nas cenas, na primeira vê-se um uso consciente com a intenção de destacar a personagem por meio do uso das cores e iluminação.

Dando sequência a *No Man's Land* no filme de análise. As cores vibrantes de seu uniforme e da personagem continuam vibrantes no decorrer das cenas de ação, isso inclui os objetos que a mesma utiliza. Diana, segue lutando até a cidade dominada pelos nazistas, após ultrapassar a trincheira e abrir caminho para os demais vê-se que ao utiliza um de seus objetos e um dos mais importantes na cena, sendo este o *Laço da verdade*, há uma luz forte que corta a escuridão do local, em que o cenário em sua volta está tomado por cores frias, azuis opacas e cinzas, refletido em todo o segundo ato.



Figura 84 - A cor do laço da verdade e contexto / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

A cor de tom amarelo chamativo e brilhante do objeto enfatiza o que este não pertence ao mundo dos homens e por isso não há a limitação de cores, isso faz ligação com o objeto e consequentemente com a personagem a qual tem posse. A cor também amarela forte demonstra que Diana continua a ultrapassar a escuridão do universo dos homens e da guerra trazendo luz, paz, esperança em meio ao caos. Assemelha-se ao clichê, luz no fim do túnel. Pois como dito por Heller o tom amarelo é poderoso e onipresente que emana luz assim como a sua fonte, o sol. Além disso é a cor da recreação, felicidade, otimismo. Outra cena que sucede a esta é de suma importância a utilização da dor e seu simbolismo, se dá quando Diana derrota os Nazistas que ocupavam este local, então a cidade está fora do domínio deste, com isso a paleta de cores é modificada.

6.2.3 O uso da cor amarela

A cena a seguir é noturna e diante dos pequenos detalhes que é notado o uso da cor pela diretora de arte. Diana e Trevor estão sendo iluminados somente pelas luzes que estão localizadas na frente do café e há pessoas presentes que estão dançando e comemorando a derrota local dos Nazistas que Diana realizara. Mesmo que as fontes luzes sejam apenas essa, ainda é possível verificar nitidamente os rostos dos personagens refletindo os tons de amarelo alaranjado que brilham. Percebe-se o cuidado executado da direção de arte no que se trata dos objetos presentes ao fundo e as cores, para que sejam posicionados de forma que transmitisse a devida iluminação, reforçando o estado emocional, que tem como guia o cromatismo.



Figura 85 - A utilização da cor amarela em cena / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Essas particularidades, conferem um tom à narrativa em que a predominância de cores amarelas e laranjas, sendo a cor amarela segundo Heller (2013) a mais clara dentre todas as cores e uma das cores primárias, é também a cor do otimismo e da iluminação. Nota-se que o contraste da cor presente em meio a escuridão da noite que advém decoração das luzes transmite calor e aconchego, fazendo com que a presença de Diana se destaque na cena apesar de ser noite e em determinada cena até mesmo nevar.

Tendo como experiência elementar o sol o amarelo é então universalmente associado e tido como a cor do sol, ou seja, dos tons quentes, simbolizando que a personagem Diana literalmente e de forma conotativa restaurou e trouxe luz a esta cidade que agora emana alegria. Exemplificando a alegria que exala dessa cor pode-se destacar que normalmente os *bottons*²⁰ ou *emojis*²¹ sorrindo que são eventualmente de cores amarelas.

O amarelo assim reflete e irradia felicidade como se pode observar neste local e essa sensação é enfatizada com o laranja disposto na cena. “Para que o amarelo atue alegremente, ele precisa sempre da companhia do vermelho ou do laranja” (HELLER, 2013, p.153). E ao lembrar do capítulo 2.5 que se refere referentes ao círculo cromático pode-se o laranja está ao lado do amarelo, sendo assim são cores análogas, com uma ótima variação de valores criando assim uma composição cromática apreciável aos olhos.

²⁰ Objeto com formato predominantemente redondo, podendo haver em outras formas do qual pode ser decorativo ou promocional, usados normalmente como adereços em roupas.

²¹ Ideogramas de origem japonesa e são símbolos ligados a expressões utilizados no meio eletrônico em redes sociais e mensagens instantâneas.

6.2.4 Cor na imaginação vs cor na realidade



Figura 86 - Cores na imaginação vs cores na realidade / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

A cena acima, sucede o encontro de Diana com Ares, o mesmo tenta dizer que as intenções reais dele foram de na verdade mostrar ao pai (Zeus) que a criação dele era má. As cenas são compostas por tons cinzas, azuis com sombras mais escuras. Então Ares toca no *laço da verdade* que está em sua volta e que a personagem segura. Guiada pelo discurso de Ares, Diana passa a imaginar cenas que o antagonista induz, em uma destas a matizes de cores são alteradas, o local que se refere como a Terra seria que eles juntos extinguissem a raça humana e tudo voltaria a ser como era, segundo ele.

O ambiente passa a ter tons claros e fortes que saltam aos olhos e se assemelham ao primeiro ato na ilha de Temísira, com cores verdes, luz amarela radiante do sol, céu azul e ambos agora estão iluminados na cena. Essa utilização de cores reforça os contrastes das cenas, tendo assim uma função icônica, percebe-se que o desejo da personagem de fazer o mundo um lugar melhor é marcante para mesma.

As expressões em seu rosto são de encantamento com a Terra tão diferente e bonita assim como a ilha de Temísira. Diante desta imaginação mágica, as cores aplicadas a este momento assumem caráter indicial que se alteram ao retornar a *diegese* do filme em seu tempo

“real” em que as cores são opacas e escuras. Pode-se comparar com a aplicação supracitada em *The Wizard of Oz* (O Mágico de Oz, 1939), como pode ser visto na página 60.

6.4.5 Terceiro ato

Ao analisar o terceiro ato, Diana encontra Ares. Na batalha entre a Mulher-Maravilha e o antagonista Ares que gera um *plot twist*, há o uso da computação gráfica, do qual será discutido depois, existe também um peso visual no que se que nesse sentido assemelhasse ao padrão utilizando e estabelecido pela *DC comics* em seus filmes recentes. Há agora uma cena de luta noturna, carregada de escuridão com tons escuros, vermelho, laranja e preto de forma intensa. Enquanto Diana luta contra Ares, Steve decola com o avião levando o gás que seria usado para causar destruição em massa, o mesmo após atingir determinada altura atira contra os artefatos o que leva a explosão e sua morte, sendo esta única solução vista por ele já que eram projeteis programados para explodir, entre outras agravantes que culminaram no fato desta ser a solução.

Ao observar isto, a protagonista tem suas motivações ampliadas, provocando assim um levantar de forma abrupta da mesma, demonstrando uma maior força, as cores se transformam, um prenúncio dos momentos de intensidade que acontecem nesta sequência, então acontece a alteração para tons de vermelho alaranjado e tons pretos. Como pode ser visto nas imagens a seguir em que a personagem atinge todos a sua volta que estavam atacando-a. O conflito então se intensifica.

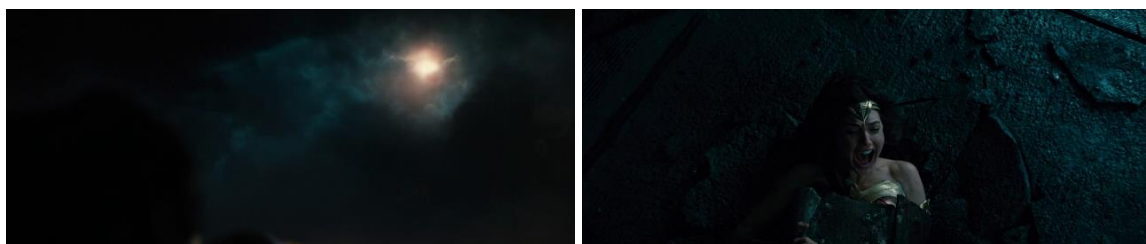


Figura 87 e 88 - Diana vendo ao ver o avião explodir / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)



Figura 89 e 90 – Ao levantar a paleta de cores modifica-se / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Acontece o seguinte diálogo:

Ares: “Sim, Diana! Acabe com todos eles. Finalmente, está vendo. Olhe para este mundo. A espécie humana fez tudo isso, não eu. Eles são horríveis, cheios de ódio, fracos, assim como seu capitão Trevor. Ele fugiu e te deixou sozinha. E pelo quê? Patético! Ele merecia queima...”

Diana o interrompe atacando-o com socos como mostra a última figura acima. Ares após isso arrasta para a frente de Diana a Dra. Poison, responsável por criar formulas para artefatos da guerra. Diana então levanta um tanque de guerra e o segura em cima da sua cabeça, enquanto olha para a Dra. Poison, as suas expressões são de ódio, enquanto Ares diz o seguinte: “Ela é o exemplo perfeito desses humanos e não é digna da sua piedade. Acabe com ela, Diana! Você sabe que é o que ela merece, o que todos merecem”

Diana então fecha os olhos e nesse momento lembra do que Steve dissera a ela antes de prosseguir com o plano. Steve diz: “Eu vou fazer isso para você salvar o mundo, queria que tivéssemos mais tempo, eu te amo” então ele entrega o seu relógio a ela enquanto a deixa. Na cena, Diana não havia escutado o ele houvera dito no momento, porem agora em sua lembrança isso ficou claro. Então a cena volta a anterior enquanto a protagonista abre os olhos. O seu semblante muda, e agora vê-se em sua tiara resplandecer um brilho que remete ao fato de seus pensamentos estarem claros e não deturpados pelo que Ares dissera. A protagonista diz o seguinte:

Diana: “Está errado sobre eles!” enquanto joga o tanque para o lado oposto da Dra Poison. Ela então anda em direção de Ares o plano próximo em seu rosto reflete, mas ainda o brilho e a saturação em sua tiara.

Diana enquanto anda diz continua e diz... “Eles são tudo o que você disse, mas muito mais”

Ares: “Mentiras!” Enquanto corre em direção da mesma para ataca-la, a protagonista protege-se com os braceletes e Ares continua: “Eles não merecem a sua proteção” ele lança um raio de cor azul que atinge os braceletes de Diana que retém a energia.

Diana: “Não se trata disso. Trata-se daquilo que acreditamos. E eu acredito no amor”

Ares: “Agora em vou destruir você” Enquanto lança outro raio.

Diana: “Adeus irmão” então revida com a mesma energia que foi lançada a partir do raio. A tela é preenchida pelo tom de azul do raio junto ao branco da luz.

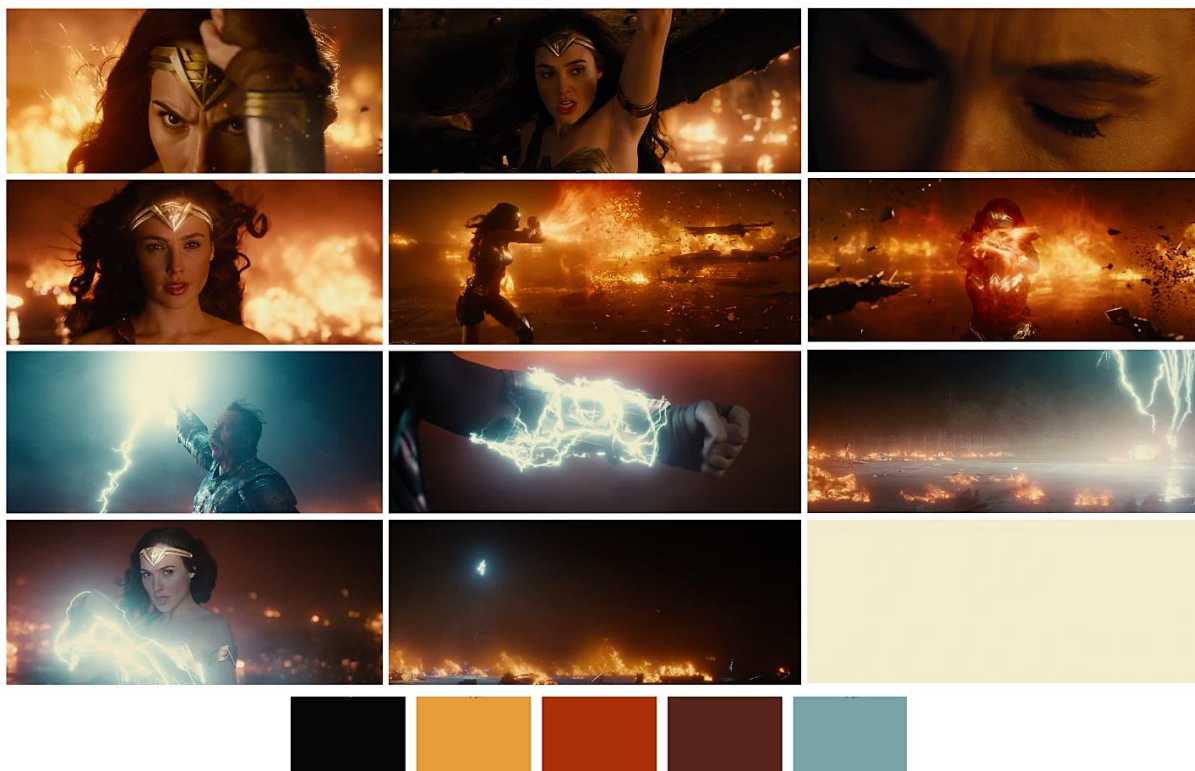


Figura 91 - Oposição das cores / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

O uso dos tons amarelos, vermelhos e laranja ao mesmo tempo que a cena representa o ódio como foi observado na transição que Steve explode o avião e Diana o observa enquanto é entorpecida pelos ideais de Ares e o conflito aumenta, ao mesmo tempo que ao lembrar do real motivo do acontecimento as cores continuam a mesma e mais fortes, com mais tons vermelhos pois esta pautada no amor, refletindo assim seus pensamentos e ideais, não mais a raiva. São cores quentes que transmitem o calor da cena, a sensação térmica do local, pela presença das labaredas, mas também pelos sentimentos intenso e principalmente a intensidade do conflito.

Essas cores norteiam a designação generalizante de sensação térmica, dessa maneira todas aquelas que têm proximidade com as cores vermelho e amarelo são cores quentes, e proximidade com a cor azul, cores frias. Farina (2011) diz que o vermelho remete a guerra, violência, alerta, calor, perigo, amor. E Heller diz, é a cor ambígua, vai desde o amor ao ódio, a cor da felicidade e do perigo. O que condiz com a na cena da qual está inserida.

Há o azul transmitido pelo poder de ares, uma cor fria e que apesar de o azul ser uma cor que em suas das representações esteja o significado passividade, nesse contexto ela assume um papel de poder e superioridade ao ser iluminada de toma intensa para remeter a sua intensidade e força. Cores que no círculo cromático são cores complementares, ou seja, cor fria versus cor quente, ou seja, são cores opostas no círculo cromático.

Nota-se que elas exercem a potencialização e a máxima intensidade oposição (HELLER, 2013). Assim como a oposição entre os personagens (antagonista e protagonista) se comparar com as cores e seus “poderes” ao comparar Mulher-Maravilha que tem como antagonista Ares, já o seu oposto, de personalidades, ideais e sentimentos divergentes, além do conflito colocado em cena no filme. Tem-se assim aplicação da cor feita de forma pensada para dar sentido a história para eu proporcione tal entendimento.

É possível também observar que ao abrir os olhos e dizer que o ser humano é realmente mau, porém é muito mais que isso, eles também são bons e que ela acredita no amor, contradizendo o que Ares dissera e estava induzindo- a essa ideologia. Nota-se que há um brilho forte em sua tiara, a cor enquanto isso passa a ficar mais viva, diferentemente de opaca quando a personagem fechou os olhos, tal uso faz com que seja claro a sua utilização na cena e na narrativa como elemento construtor, significando assim que os seus pensamentos agora foram esclarecidos, e estão pautados na verdade, trazer a luz assemelha-se a trazer a mostrar a verde, a sua visão de sobre o ser o humano e o mundo mudara. Sendo assim a cor utilizada neste objeto e sua aplicação em meio ao contexto coincide com o estado emocional da personagem.

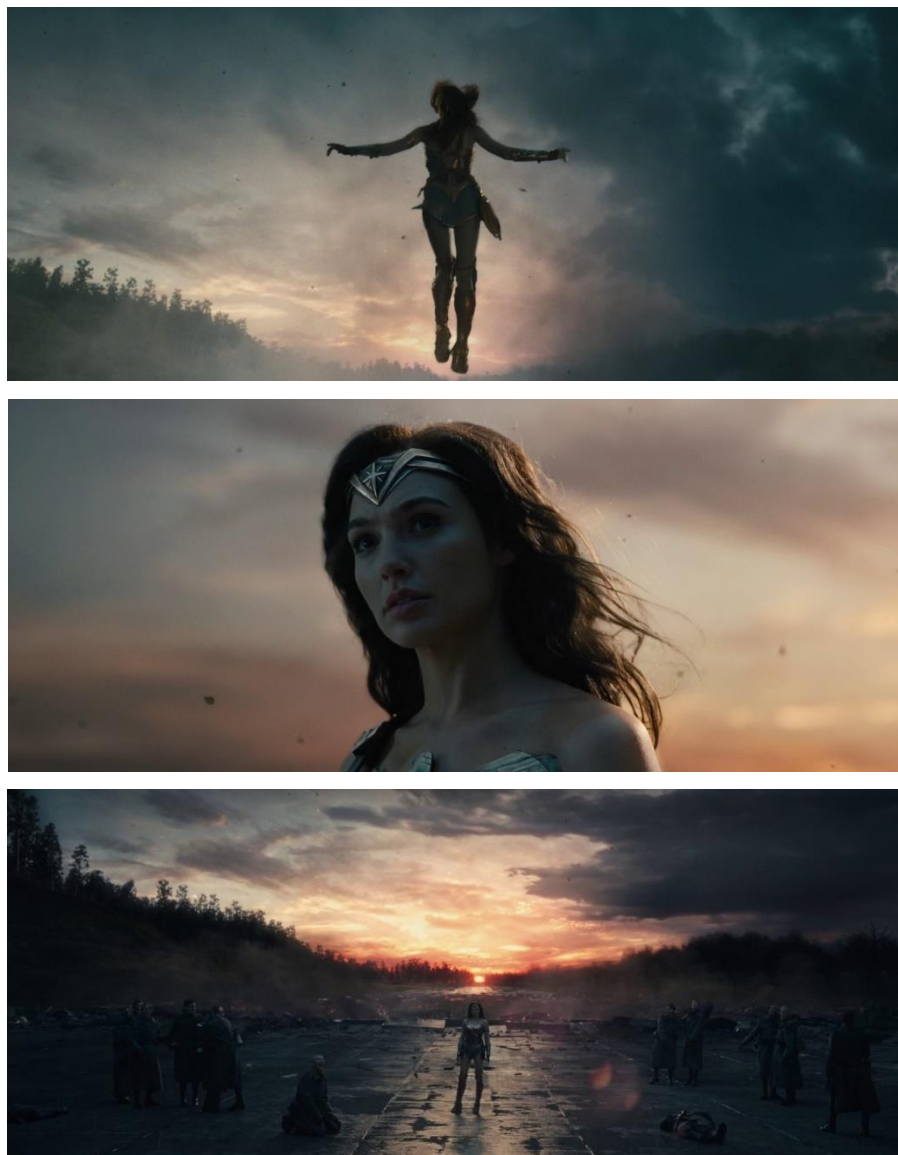


Figura 92, 93 e 94- A cor no final do terceiro ato / Fonte: Elaborado pela autora a partir do Blu-ray (2017)

Após Ares ser derrotado, e consequentemente a Primeira Guerra Mundial ter um fim, Diana é mostrada em um grande plano geral, a personagem está enquadrada no centro da tela em meio ao caos e destroços que a batalha causara, atrás dela há uma luz alaranjada remetendo ao amanhecer, dando destaque a mesma por meio aura de luz em meio a escuridão.

Apesar das sombras mais pesadas e um cenário com tons escuros em volta da personagem e o rosto de Diana estar carregado das sombras do local nota-se que há uma luz atrás da personagem dando a sensação de que esta emana da personagem, significando assim por meio da luz e das cores quentes, mais especificamente laranjas e amarelos brilhantes com poucos pontos vermelhos, que Diana trouxe luz e paz, levando alegria, mostrando assim um novo amanhecer, um novo dia, uma nova oportunidade e esperança para o mundo e as pessoas, e o clichê que o bem venceu o mal.

É importante discorrer sobre o fato de que Diana vivera em uma ilha isolada do mundo dos homens, com isso é o primeiro contato e a mesma acreditava que todos os homens eram bons e amáveis, porém, ela descobriu que há dois lados em cada um e por isso o seu rosto no momento está carregado de sombras exercidas pelas matizes das cenas, tanto pelo contexto atual quanto pelo seu estado psicológico.

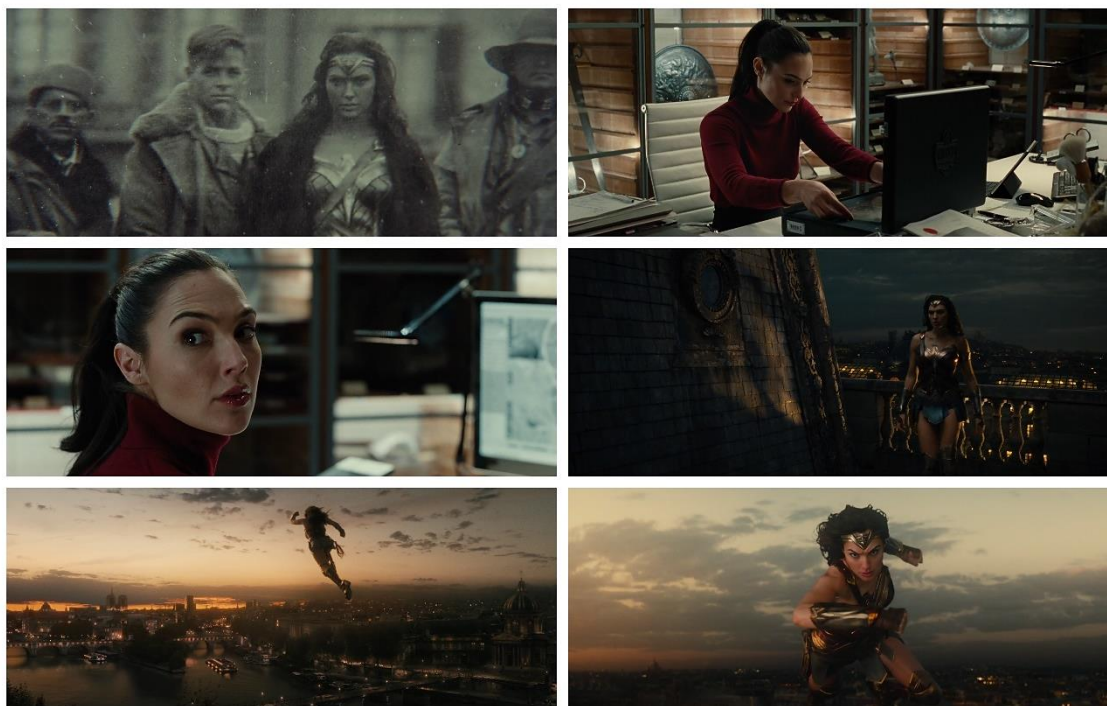


Figura 95 - A transição do final / Fonte: Elaborado pela autora a partir de

Na última cena há um *fade-out*, voltando a foto que dera início ao flashback da personagem, Diana então está olhando através da janela a vista da cidade de Paris que se encontra com um pôr-do-sol brilhante que se assemelha ao da cena anterior. As cores nessa cena comparadas com os azuis que anteriormente cobriam uma parte da paisagem têm como potencial informação transmitir a mensagem de que Diana levou esperança e calor ao mundo e houve um amanhecer melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do atual trabalho possibilitou a expansão dos entendimentos no que se refere a cor e suas distintas aplicações, entre elas a publicidade, psicologia e principalmente o audiovisual através dos aportes teóricos para execução da análise fílmica da obra *Wonder Woman* para que assim fosse possível relacionar o uso estratégico da cor de forma que ultrapasse o valor estético da obra atribuindo significado a obra e sua narrativa.

Por meio do estudo das cores no cinema desde o preto e branco ao digital foi notado o quão importante este elemento passara a ser e transformou-se de meros prazeres estéticos para elemento que carrega significado e traz sentido a obra que evolui assim como os aparatos tecnológicos e de seu uso de forma estratégica.

É notório que no filme *Wonder Woman* existe um cuidadoso trabalho com a cor, de tal forma que ela ajuda a construir o sentido da narrativa e das cenas de sua forma particular. Por exemplo, os tons vivos no primeiro ato evocam a construção no imaginário do espectador referente à localização situando-o por meio da atmosfera, calma, alegre e reconfortante, do filme. Pode-se perceber que este elemento possui características próprias que, quando articulados com os demais componentes cinematográficos – iluminação, profundidade de cena, posicionamento de câmera e atuação – constroem um determinado efeito e narram a situação.

Para tal constatação foi de suma importância aprofundar-se nos estudos que se referem a cor, linguagem, cinema e direção de fotografia realizando assim pesquisas bibliográficas de autores como Farina, Perez e Bastos (2011), foi possível entender a cor em seus diferentes níveis, desde o aspecto físico até o psicológico além da história e as aplicações e uso das cores por diversas culturas e seus respectivos significados. A partir de obras como dos autores Jullier e Marie (2009) e Martin (2013).

Foi possível entender sobre direção de arte, fotográfica, narrativa cinematográfica, análise fílmica, e divisão dos atos embasando assim a análise dos elementos estéticos e como a cor no filme se relacionara com estes para que assim pudesse analisar o filme, sem descartar a obra de Metz (2013), que foram importantes na observação e estudo deste elemento e sua influência para que assim pudesse ser confirmada a hipótese do uso estratégico das cores no filme.

Tal elemento possui relevância na construção da obra, principalmente o seu uso na direção de fotografia e arte que lidam de forma direta com as decisões sobre a utilização deste, que vai desde a pré produção até a pós-produção, em todos os elementos que compõem a cena,

desde o figurino até o cenário de forma que proporcione ao espectador uma maior compressão do conceito narrativo levando em consideração a subjetividade do espectador. É importante salientar que seu uso também é utilizado para transmitir estados psicológicos e emocionais dos personagens, assim como delimitar tempo e espaço narrativo na diegese fílmica e que seus significados variam de acordo com o interprete que decodificara essa mensagem, levando em consideração o seu repertório cultural e subjetividade.

O diretor de fotografia Matthew Jensen, junto com a diretora de arte, Aline Bonetto e a diretora Patty Jenkins fizeram de forma conjunta a escolha e maneira de utilização das cores no filme de forma que vesse a demonstrar seu papel na narrativa e significado.

O filme tem seus três atos divididos por meio da paleta de cores que predominam nos respectivos atos, presente havendo assim uma identificação das mudanças na narrativa por meio da mudança cromática, trabalhando assim a cor de forma convencional conforme Metz (2012) identifica. Assim como para lidar com onírico versus real, e tempo e espaço diegético do qual tem seus matizes alterados e vistos de forma clara pelos espectadores, auxiliando assim de forma incisiva a construção narrativa. Além de exprimir por meio das nuances dos tons, sombras e iluminação os aspectos psicológicos dos personagens que se desejara, que amarrado ao discurso os seus potenciais narrativos são maximizados.

A cor tem um papel importante na representação do universo dos Deuses e dos homens, sendo assim contrastado por meio da paleta utilizada, mostrando assim que há uma preocupação em mostrar as cores e detalhes em um universo divino e a limitação no mundo dos mortais. Isso também está presente nas cores dos figurinos, nas cenas e objetos que contextualização a época e os diferentes mundos.

Com isso a cor age de forma espacial, desde o início quando as cores são apresentadas de formas opostas no mundo dos Deuses e dos Homens como já dito, até o vermelho do *plot twist*, de maneira que a estrutura narrativa seja seguida e acompanhada pelas mudanças. As alterações cromáticas variam para enfatizar e transpor os aspectos psicológicos da personagem que acompanham os seus conflitos internos e externos, como fora visto, as cores vibrantes do borgonha, azul e dourado no seu figurino na cena da Terra de Ninguém. Ou até mesmo ao ser comparado a aparição e suas cores neste cenário e sua aparição em *Batman VS Superman*.

Assim como estas mesmas cores do figurino na personagem passam a ser mais fortes conforme a mesma descobre os seus poderes e são potencializados por seus sentimentos como raiva, em que é notório a grande presença do vermelho nas cenas que a personagem está no ápice da confusão mental e da raiva em sua luta contra o antagonista, ou até mesmo como sua tiara passa a ter um dourado brilhante quando a mesma se desvencilha do ódio e seus

pensamentos e anseios são esclarecidos, a cor efetua assim um papel do reforço na tensão da cena e altera-se de forma gradativa até a resolução do conflito.

Matthew Jensen e Patty Jenkins demonstram assim utilizarem a cor com acuidade nesta obra, abarcando toda a produção fílmica, levando em consideração que os mesmos já explanaram isso em entrevistas citadas anteriormente.

Entende-se assim que as cores utilizadas pelos diretores *a priori* tem em um de seus papéis a função estética, ao serem articuladas de forma que contrastem e sejam harmoniosas como fora visto no círculo cromático, todavia, *a posteriori* debruça também e principalmente no filme *Wonder Woman* a qualidade cor significado que transcende o valor estético e tem importância na narrativa fílmica, sendo estas escolhidas com acuidade e intenção para obtenção do resultado pretendido, ambos transportam o indivíduo para o universo fílmico, cuja experiência e repertório cultural deste permite entender maximizar o significado diante da narrativa.

Desta forma há singularidade na obra no que se refere ao uso da cor no cinema, que também pode ser comparado aos outros materiais fílmicos da *DC Comics*, com a sua diferenciação neste âmbito é possível notar que tal uso também diferencia e transpõe o estilo dos diretores e o conceito deste fílmico atribuindo assim um sentido artístico no trabalho.

É importante salientar a sua utilização para contextualizar e guiar no tempo e espaço da diegese fílmica e a conjuntura temática. Com isso, seus sentidos e efeitos são demasiadamente amplos e dependem do espectador, todavia, é límpido as cores foram utilizadas de forma que narrem a história no filme, assumindo seu aspecto de *cor narrativa*, que fora tecida a partir da sua abordagem temática. A cor no filme também se relaciona com aspectos dos personagens, enredo, contexto, tempo e espaço da obra com sua representação ambientada visualmente estabelecendo vínculos com a narrativa por meio das seleções cromáticas.

Tal caráter torna este filme um objeto que possui validade, cumprindo assim com os objetivos específicos e confirmando a hipótese preestabelecida do uso estratégico e diligente da cor diante da forma como está se comporta dentro do universo das imagens em movimento, em que a cor toma forma e é decodificada pelo olhar do espectador, além de dar prazer ou agir no inconscientemente do espectador perante esta obra que gera um resultado positivo e confortante para o anseio presente desde as delimitações iniciais desta pesquisa.

Diante deste percurso, encerra-se a expedição na órbita estudo da cor como elemento narrativo no filme *Wonder Woman*, que busca contribuir no afloramento de discussão da cor no terreno das imagens em movimento, cujo qual apresenta fertilidade e potencial a ser explorado, uma vez que se situa num contexto narrativo e de meios de comunicação. E, em tese adicional,

visa direccionar os olhares para a ótica do uso das cores e sua forma de significar, que, transcende o valor estético e alia-se na linguagem cinematográfica.

GLOSSÁRIO

<i>2k</i>	Termo utilizado que referente a vídeo ou dispositivos que possuem uma resolução constituída por 2.0000 pixels.
<i>Chroma Key</i>	Técnica utilizada para remover ou substituir o fundo de uma imagem isolando um personagem ou objetos, combinando com outras imagens ou efeitos virtuais, a partir de um fundo normalmente verde ou azul.
<i>Fade in</i>	Enfeito em que a imagem aparece de forma gradativa.
<i>Fade out</i>	Enfeito em que a imagem desaparece de forma gradativa.
<i>Flashback</i>	Termo em inglês que significa retrospecto, no cinema está ligado a interrupção na sequência de ordem cronológica na narrativa fílmica, mudando para um plano temporal que ocorrera anteriormente.
<i>Diegese</i>	Termo de origem grega que se refere ao universo fílmico, referente a narrativa ficcional. Refere-se aos elementos que formam a narrativa fílmica, como tempo, espaço, sons, e outros diversos elementos que compões o denominado mundo diegético em que o filme se passa.
<i>Easter Eggs</i>	Termo em inglês, “ovos de pascoa” na tradução em português. São surpresas (assim como é comum ser encontradas dentro de ovos de pascoa) e segredos escondidos em alguma cena de um filme, serie, vídeo game, em algumas cenas de filmes, serie, ou até mesmo vídeo game para que alguém possa encontrar e interligar.

<i>Diegético</i>	Refere-se a algo que aconteça dentro da narrativa fictícia fílmica.
<i>Storyboard</i>	Assemelha-se à ilustração em quadrinhos, em que são feitas sequencias desenhadas que proporcionam a noção do visual fílmico em cena, para que sejam referencias nas gravações das cenas, como planos, movimentos de câmera, posição dos personagens.
<i>Louvre</i>	Museu de arte, situado em Paris, capital da França.
<i>In loco</i>	“No lugar”, “no próprio local”.
<i>Locus</i>	Lugar determinado, local específico.
<i>Sépia</i>	Tonalidade obtida a partir da extração de substâncias das sibas.
<i>Storyline</i>	Resumo de uma história que se desenvolvera no roteiro fílmico, determinada em poucas linhas.
<i>Onírico</i>	Termo que se origina do grego e tem pra tradução em português “sonho”, e tem relação com fantasias, sonhos e irreal.
<i>Smartphones</i>	Dispositivos móveis (celulares) com tecnologias avançadas, o que inclui programas executados por um sistema operacional equivalente ao dos computadores.
<i>Software</i>	Todo programa armazenado em discos ou circuitos integrados de computador; espaço destinado a uso com equipamento audiovisual.

- Película* Filme fotográfico utilizado para registro, que se refere a película cinematográfica ela é feita em rolos maiores que os comuns.
- Pixel* É a abreviação do termo em inglês “picture element”, traduzido em português “elemento de imagem” sendo este o ponto formado pelo supixel, formando a imagem digital pela distribuição de milhares de pixels.
- Subpixel* Menor ponto da imagem digital em que a junção de um vermelho, um verde e azul formam um pixel.

REFERÊNCIAS

- ADOROCINEMA. **Mulher-Maravilha.** Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-173720/>>. Acesso em 03 de mai. 2018.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas: Papirus, 2003.
- BARNWELL, Jane. **Production Design, architects of the screen.** Atlanta: Paperback, 2004.
- BATCHELOR, David. **Cromofobia.** São Paulo: Senac, 2007.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema.** Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução.** 1. ed. Campinas: Unicamp, 2013.
- BORDENAVE, Juan Diaz. **Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo.** Petrópolis: Vozes, 1983. 22 p.
- BLOG 365 FILMES. **O que as cores representam no cinema?** Disponível em: <<http://www.blog.365filmes.com.br/2017/09/o-que-as-cores-representam-na-setima-arte.html>>. Acesso em 10 de out. 2018.
- BUTRUCE, Débora et al. **Cenógrafos de Cinema.** Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2007.
- CASASHOW. **10 Truques sobre combinação de cores que você precisa aprender.** Disponível em: <<https://blog.casashow.com.br/10-truques-sobre-combinacao-de-cores-que-voce-precisa-aprender-2/>>. Acesso em 20 de set. 2018.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema.** Porto Alegre: Bookman, 2013. 191 p.
- ÉPOCA. **Como os fetiches sexuais de um psicólogo influenciaram a criação da Mulher-Maravilha.** Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/como-os-fetiches-sexuais-de-um-psicologo-influenciaram-criacao-da-mulher-maravilha.html>>. Acesso em 01 de out. 2018.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** 6. ed. São Paulo: Blusher, 2011.
- FERREIRA, Arnaldo; PEREIRA, Inajá. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica.** Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122682/000971471.pdf?sequence=1>>. Acesso em 24 de mai. 2018.

GIRLS PHOTOGRAPHERS. **Maria Antonieta.** Disponível em: <<https://girlsphotographers.files.wordpress.com/2013/06/mariaantonieta.jpg>>. Acesso em 30 de out. 2018.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

GUIMARÃES, Thalita Luzia Barros **DETERMINAÇÃO DA COR DO SOLO PELA CARTA DE MUNSELL E POR COLORIMETRIA.** Orientação: Tairone Paiva Leão, Brasília 2016. 57 páginas. Monografia de Graduação (G) – Universidade de Brasília / Faculdade de Agronomia e Medicina Veterinária, 2016. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/16494/1/2016_ThalitaLuziaGuimaraes_tcc.pdf>. Acesso em 10 de out. 2018.

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

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro.** São Paulo: Senac, 2014.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês.** Revista Comunicacion, São Paulo, v.1, n.10, ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A_cor_na_analise_filmica-um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf>. Acesso em 01 de jun. 2018.

LEAL, Cristiano. **Direção de Fotografia.** 2015. 29 slides.

LE MONDE DE KITCHI. **Great women #2: Lotte Reiniger.** Disponível em: <<https://lemondedekitchi.blogspot.com/2014/10/great-women-2-lotte-reiniger.html>>. Acesso em 27 de out. 2018.

LOBRUTTO, Vincent. **The Filmmaker's Guide to Production Design.** Nova York: Allworth Press, 2002.

MARIE, Michel; JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Senac, 2009.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MOURA, Edgar Moura. **50 Anos - Luz, câmera, ação.** São Paulo: Senac. 2005.

MOURA, Edgar Moura. **Da Cor.** Santa Catarina: iPhoto Editora, 2016.

MOVIEZINE. **12 sevärda filmer från Paris.** Disponível em: <<https://www.moviezine.se/nyheter/12-minnesvarda-filmer-i-paris>>. Acesso em 01 de out. 2018.

MERRELL, Floyd. **A semiótica de Charles S. Peirce hoje.** Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2012. 368 p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOURLET, Michel. **Sur um art ignoré – la mise-em-scène comme langage**. Paris, Ramsay, 1987. Acesso em 22 de nov. 2018.

MPOZENATO BLOG. **Mistura das Cores – Saiba como combinar cores na decoração**. Disponível em: <<http://blog.mpozenato.com.br/mistura-de-cores-saiba-como-combinar-cores-na-decoracao/>>. Acesso em 20 de set. 2018.

NICOLAU, Marcos. et al. **Comunicação e Semiótica: visão geral e introdutória à Semiótica de Peirce**. Revista Eletrônica Temática. Ano VI, n. 08 – Agosto/2010. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2010/agosto/semiotica_peirce_nicolau.pdf>. Acesso em 10 de out. 2018.

OMELETE. **Mulher-Maravilha ultrapassa US\$ 700 milhões em bilheteria mundial**. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/mulher-maravilha-ultrapassa-us-700-milhoes-em-bilheteria-mundial/>>. Acesso em 08 de mai. 2018.

PAULANI, Leda Maria. **Modernidade e discurso econômico**. São Paulo: Boitempo, 2005.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac, 2003.

PUAUX, Françoise. **Le Décor de Cinema. Coletânea Cahiers du Cinema**. Farigliano: Milanostrampa, 2008.

PUBLICO. **Conversas à fogueira terão estimulado a evolução das nossas capacidades cognitivas, sociais e culturais**. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/09/23/ciencia/noticia/conversas-a-luz-de-uma-fogueira-terao-estimulado-a-evolucao-das-nossas-capacidades-cognitivas-sociais-e-culturais-1670502>>. Acesso em 15 set. 2018

PUSHING PIXELS. **The art direction of “Moonrise Kingdom” – interview with Gerald Sullivan**. Disponível em: <<http://www.pushing-pixels.org/2013/02/27/the-art-direction-of-moonrise-kingdom-interview-with-gerald-sullivan.html>>. Acesso em 10 de out. 2018.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 232.

SCHWENDLER, Bruna Luíza. **As cores e o cinema: uma análise do filme Moonrise Kingdom**. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122682/000971471.pdf?sequence=1>>. Acesso em 24 de mai. 2018.

SULLIVAN, Gerald. **The art direction of Moonrise Kingdom. Pushing Pixels: leaving no pixel behind. Depoiment**. Disponível em: <<https://www.pushing-pixels.org/2013/02/27/the-art-direction-of-moonrise-kingdom-interview-with-gerald-sullivan.html>>. Acesso em 24 de set. 2018.

TODAMATERIA. **Cores Análogas**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/cores-analogas/>>. Acesso em: 20 de set. 2018.

TK DESIGNER. **Prisma de Luz**. Disponível em: <https://www.tkdesigner.com.br/wp-content/uploads/2018/04/prisma-de-luz_FINAL-e1524556041671.png>. Acesso em 24 de set. 2018.

TWITTER. **Maria Antoinette**. Disponível em: <<https://twitter.com/colorseffect/status/891506447036567554>>. Acesso em 30 de out. 2018.

VIKIPEDIO. **La filinoj de Edward Darley Boit**. Disponível em: <https://eo.wikipedia.org/wiki/La_filinoj_de_Edward_Darley_Boit>. Acesso em 23 de nov. de 2018.

WONDER Woman. Direção: Patty Jenkins. Produção: Charles Roven; Deborah Snyder; Zack Snyder; Richard Suckle. Califórnia: Warner Bros Picture, 2017, Blu-Ray.

YOUTUBE. **Amor Além da Vida – Filme completo em portugues**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>>. Acesso em 23 de nov. 2018.

YOUTUBE. **A fraternidade é Vermelha**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vyt-GsPIsxo>>. Acesso em 01 de out. 2018.

YOUTUBE. **A igualdade é branca Filme da trilogia das cores do Krzysztof Kieślowski**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ez2RtNN0GtA>>. Acesso em 01 de out. 2018.

YOUTUBE. **A Trip to the Moon (HQ 720p Full) - Viaje a la Luna - Le Voyage dans la lune - Georges Méliès 1902**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_FrdVdKlxUk>. Acesso em 15 de nov. 2018.

YOUTUBE. **A VERDADEIRA Vilã do Mágico de Oz!** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSqPwCIvcBM>>. Acesso em 22 de out. 2018.

YOUTUBE. **BECKY SHARP (1935) Miriam Hopkins - Cedric Hardwicke**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>>. Acesso em 23 de nov. 2018.

YOUTUBE. **Branca de Neve e os Sete Anões 1937 Dublado 720p BRrip x264**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>>. Acesso em 29 out. 2018.

YOUTUBE. **Charlie e a Fábrica de Chocolate - Quarto de chocolate (1080p)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OMFQtY6655E>>. Acesso em 30 de out. 2018.

YOUTUBE. **Fantasia 1940**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LfZ6pJ5Kaq5>>. Acesso em 28 out. 2018.

YOUTUBE. **Kill Bill - Volume 1(2003) - Trailer Legendado**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4LwX8fwomQ4>>. Acesso em 31 de out. 2018.

YOUTUBE. **Lumière Brothers - The Serpentine Dance (c.1899)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UkT54BetFBI>>. Acesso em 27 de out. 2018.

YOUTUBE. **L'Arrivée d'un train à La Ciotat (Louis Lumière, 1896)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MT-70ni4Ddo>>. Acesso em 15 de nov. 2018.

YOUTUBE. **MARNIE**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A8_9SFXh2B4>. Acesso em 28 de out. 2018.

YOUTUBE. **SAVING PRIVATE RYAN Official Trailer (1998) Tom Hanks HD Movie | TrueMovies Trailer**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RYID71hYHzg>>. Acesso em 29 de out. 2018

YOUTUBE. **Seven Os Sete Crimes Capitais – assistir filme completo dublado em português**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OdTaSx5uytA>>. Acesso em 29 de out. 2018.

YOUTUBE. **Silly Symphony Flowers And Trees**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BqM8nU7-b8>>. Acesso em out. 2018.

YOUTUBE. **Silly Symphony Funny Little Bunnies**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ZjHD3cyb5o>>. Acesso em out. 2018.

LOST FILM. **Snow White in France. Chapter 7 : 1994**. Disponível em <<http://www.alostfilm.com/2015/02/>>. Acesso em 29 de out. 2018.

YOUTUBE. **The Girl in Red – Schindler's List**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j1VL-y9JHuI>>. Acesso em 18 de out. 2018.

YOUTUBE. **The Red Shoes – trailer**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T6Hoaol-ykM&t=2s>>. Acesso em 28 de out. 2018.

YOUTUBE. **Viagem a Lua - Completo e a cores (Primeiro filme de de ficção científica da história - 1902)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=leXpc2vBG-w>>. Acesso em 27 de out. 2018.

APÊNDICE A – PRÉ PROJETO

**UNIVERSIDADE TIRADENTES
PRÓ-REITORIA ADJUNTA DE GRADUAÇÃO PRESENCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

DAYANE LEANDRO SANTOS SILVA

**A COR COM ELEMENTO NARRATIVO NO FILME
“*WONDER WOMAN*”**

ARACAJU-SE

2018

DAYANE LEANDRO SANTOS SILVA

A COR COMO ELEMENTO NARRATIVO NO FILME
“WONDER WOMAN”

Pré-Projeto de Pesquisa apresentado à Universidade Tiradentes como um dos pré-requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda

ORIENTADOR
JOSÉ GOMES DA SILVA

ARACAJU-SE

2018

SUMÁRIO

1.	TEMA.....	03
	1.1. Delimitação do Tema.....	03
2.	OBJETIVOS DA PESQUISA.....	04
	2.1. Objetivo Geral	04
	2.2. Objetivos Específicos	04
3.	INTRODUÇÃO.....	05
4.	JUSTIFICATIVA.....	10
5.	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	12
6.	CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA.....	15
7.	REFERÊNCIA.....	16

1 TEMA

Semiótica

1.1 Delimitação do tema

Estudo de como as cores utilizadas no filme “*Wonder Woman*” (2017) podem ultrapassar o valor estético e ser um elemento narrativo da obra.

2 OBJETIVOS DA PESQUISA

2.1 Objetivo Geral

- Entender como as cores podem ultrapassar o valor estético e auxiliar na construção da narrativa cinematográfica no filme *Wonder Woman (2017)*

2.2 Objetivos Específicos

- Apresentar os conceitos que relacionam a cor como objeto narrativo no audiovisual: sua constituição, a psicologia da cor e a cor aplicada no cinema;
 - Relacionar a comunicação, processo, mensagem e signos.
 - Estudar a psicodinâmica das cores, a linguagem cinematográfica, estética e semiótica da arte e compreender conceitos básicos que se relacionam com a prática, bem como com a aplicação da cor na *mise-en-scène*;
 - Compreender a relação da cor na construção de sentido do filme *Wonder Woman (2017)*, analisando como a diretora desenvolve esse elemento e o articula com os três atos e outros elementos que compõem a cena diante do que fora estudado e dos aportes bibliográficos.

3 INTRODUÇÃO

Compreender histórias faz parte da curiosidade humana, todavia, essa curiosidade é perceptível de forma demasiadamente aguçada nos estudantes de comunicação social, já que se encontram em meio a isso precisos ensinamentos de como utilizar de forma correta ferramentas que enriqueçam o seu trabalho. Entre as ferramentas, estão aquelas inteiramente conectadas com a estética, e às artes que intermediam os nossos sentidos, sendo estes o visual e o auditivo.

É notório que o cinema e sua linguagem estão ligados desde o surgimento das primeiras tentativas de retratação do movimento, dando origem à sétima arte. Junto ao cinema, a linguagem é constantemente recriada pela necessidade de inovação, pela função de retratar momentos, histórias únicas e por fazer parte da comunicação. Este processo engloba todas as linguagens, seja semântica ou visual, a mesma também é tida como um processo, pois, não se estagna no tempo, pelo contrário, está em constante evolução, acompanhado a sociedade, cultura, homem, costumes e hábito. Afirma Bodernave:

Dizíamos que os novos significados induzidos pelas mensagens entram em interação com os significados originais. É desta interação que dependem os efeitos da mensagem sobre o repertório global da pessoa: seus conhecimentos, crenças, valores, atitudes [...] (BODERNAVE, 1983, p. 22).

Dentro da comunicação há a linguagem que não se restringe apenas ao campo textual, mas também engloba o visual que, por conseguinte existe a linguagem cinematográfica, sendo esta composta não só por fatores mas também elementos como, planos, iluminação, cenário, cor, atributos sonoros, movimento de câmera, figurino, personagens, campo, entre outros.

Diante de tal riqueza de possibilidades que a linguagem dispõe, os elementos têm cargas que produzem significados, ou seja, representam algo para os espectadores e receptores da mensagem. Todos os elementos são essenciais, mas são mais ou menos determinantes conforme sua forma, intensidade, modo de utilização e presença. Um dos elementos que pode ser determinante para a construção da narrativa é a cor. Por meio da cor e suas características, pode se criar um universo e atribuir sentido às ações de um determinado filme. Cada emprego da cor em determinado contexto transcreve objetivos imprescindíveis para a composição fílmica, desde que utilizados de forma correta e intencional. O reconhecimento da cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica é um fator essencial em razão da importância deste elemento, que quando atrelado aos demais, pode não somente influenciar, mas criar simbologias. Diante disto,

[...] a cor, enquanto constructo, é capaz de propiciar a produção de significados, sensações ou estados emocionais subliminares na narrativa e pode ser tomada como um problema estético, cultural e estrutural da imagem (HÉRCULES, 2012).

Nesse sentido é evidente de forma clara que a cor é um elemento imprescindível na concepção do cinema, a existência ou não da cor é tida como uma ferramenta que tem a possibilidade de ser utilizada de diversas formas em relação à narração. A utilização de forma correta da cor tem a capacidade de exercer papéis fundamentais no campo visual, proporcionando assim que o espectador possa ultrapassar o tempo e espaço da narrativa, obtendo assim elipses fílmicas, possuindo assim a capacidade de operar no sentido visual, o que propicia ao espectador ser levado a lugares distantes e tempos diferentes.

O uso da mesma de forma articulada possibilita muito mais, como por exemplo, torna os personagens mais felizes ou mais tristes. Discorrem sobre isso os autores Farina, Perez e Bastos (2006, p. 2):

[...] criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem, etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos.

Mesmo que não haja consciência da carga simbólica das cores, quando deparado com cores bem combinadas, o indivíduo reage de forma favorável e acaba por se deixar levar pela atração que a mesma exerce sobre os sentidos (FARINA, 2011, p.2). Sendo assim, as cores exercem função de ação dentro da narrativa fílmica, têm relevância nos acontecimentos, e caracterização dos personagens, incluindo a personalidade.

No que diz respeito ao visual e nos estudos que são feitos nessa tangente, o cinema tem um grande realce; não por um fator, mas por diversos, como trajetória, aperfeiçoamento de linguagem e elementos que o compõem, já que nas palavras de Julier (2009, p.10) “Cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala [...]”. Logo, para estudar sobre cinema é necessário entender os elementos narrativos e as ferramentas de comunicação que amarram e constroem histórias que cativam as pessoas.

A partir deste componente, e com intuito de aprofundar o entendimento sobre como tal construção de linguagem por meio da cor e como os elementos cinematográficos se articulam, foi escolhido o filme *Wonder Woman* (EUA, 2017) como objeto desta pesquisa sobre a cor como elemento narrativo. Esse filme se destacou por, na época, contar com uma diretora não muito conhecida do público em geral, que no ano de 2017 após dirigir o filme vem se tornando conhecida por um grande público e tendo um espaço cada vez maior nas discussões de blogs especializados em cinema, principalmente por dirigir um filme de super-herói da DC Comics com uma protagonista feminina (Gal Gadot) e que ultrapassou US\$ 700 milhões de arrecadação

ao redor do mundo²². O trabalho desenvolvido por Petty Jenkis e Matthew Jensen (Diretor de Fotografia) pode ser utilizado como um material de estudo para a compreensão de como essas noções ligadas ao cinema interagem e constroem uma narrativa própria, que toma forma no olhar e no prazer de quem assiste a um filme. Em especial, como os fundamentos de caráter visual se comportam dentro do universo das imagens em movimento.

O efeito visual do mesmo pode provocar e instigar o espectador ao ter contato com o trabalho realizado no filme; vários são os detalhes que o definem e dão a certeza da sua autoria nas obras, mas principalmente o seu reconhecimento acontece na totalidade desses elementos nos três atos do filme e em outras cenas.

O filme conta a história Diana Prince (Gal Gadot) que desde pequena foi treinada para ser uma guerreira e que nunca saiu da paradisíaca ilha em que é reconhecida como princesa das Amazonas. Quando o piloto Steve Trevor (Chris Pine) se acidenta e cai numa praia do local, ela descobre que uma guerra sem precedentes está se espalhando pelo mundo e decide deixar seu lar, certa de que pode parar o conflito. Lutando para acabar com todas as lutas, Diana percebe o alcance de seus poderes e sua verdadeira missão na Terra.²³

Pode ser notado que em *Wonder Woman* existe um cuidadoso trabalho com a cor, de tal forma que ela ajuda a construir o sentido da narrativa e das cenas de sua forma particular. Por exemplo, os tons vivos no primeiro ato evocam a construção no imaginário do espectador referente a localização situando-o por meio da atmosfera, calma, alegre e reconfortante, do filme. Pode-se perceber que este elemento possui características próprias que, quando articulados com os demais componentes cinematográficos - iluminação, profundidade de cena, posicionamento de câmera e atuação - constroem um determinado efeito e narram a situação.

Com o objetivo de entender mais sobre as cores, como elas auxiliam na construção da narrativa cinematográfica e como elas influenciam o trabalho de direção de arte de Petty Jenkins, foram estabelecidos os seguintes objetivos para a pesquisa:

- Apresentar os conceitos de comunicação, linguagem, processo, afunilando até os signos.
- Entender a cor como objeto narrativo no audiovisual: sua constituição, a psicologia da cor e a cor aplicada no cinema;

²² OMELETE, Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/mulher-maravilha-ultrapassa-us-700-milhoes-em-bilheteria-mundial/>>. Acesso em: 08 de maio de 2018.

²³ ADOROCINEMA, Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-173720/>>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

- Estudar a psicodinâmica das cores, a linguagem cinematográfica, estética e semiótica da arte e compreender conceitos básicos que se relacionam com a prática, bem como com a aplicação da cor na *mise-en-scène*;
- Compreender a relação da cor na construção de sentido do filme *Wonder Woman* (2017), analisando como a diretora desenvolve esse elemento e o articula com os três atos e outras cenas que evidenciam diante da composição a utilização de forma intencional.

Para que tais objetivos possam ser cumpridos, é necessária uma pesquisa que envolva os três principais assuntos deste trabalho: linguagem, cor e o cinema para então chegar ao significado. Tal pesquisa abrange dois métodos distintos: pesquisa bibliográfica e análise audiovisual com foco em análise de imagens em movimento, seleção de cenas para análise e comparações com o uso das cores na personagem diante da aparição em outros filmes. Para a análise do filme será feito um recorte das cenas onde a cor exerce grande influência visual, fundamentado no desenvolvimento da narrativa e nas sequências mais importantes para a compreensão da história da protagonista.

Também serão abordadas as questões relativas à cor. Como referência serão utilizados livros sobre os elementos que constituem a cor como dos seguintes autores Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos, publicado pela Blusher (2011), que tratam de elementos básicos para se entender a cor, como por exemplo, roda cromática, sintaxe das cores, funcionamento do processo visual, influência da luz, percepção visual e processo de visão. Passando por essa fase de contextualização da cor se dará a continuidade aos estudos necessários para a compreensão do problema proposto, onde, serão expostos estudos referentes à direção de arte no cinema, narrativa cinematográfica, análise fílmica, e divisão dos atos com obras como: Lendo as imagens do cinema, dos autores Laurent Jullier e Michel Marie, publicado pela Senac (2009), Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte, por Jan Mukarovsky, publicado pela Editorial Estampa (2011), e, A linguagem cinematográfica, por Marcel Martin, publicado pela Brasiliense (2013). Por meio desses autores serão analisados elementos da estética cinematográfica e como a cor se relaciona com eles, procurando observar esses elementos e o uso deles no filme analisado.

Para que assim possa chegar a análise do filme *Wonder Woman*, observando os elementos estéticos estudados no capítulo anterior e como eles se relacionam com a cor, assunto do primeiro capítulo. Para isso, conto ainda com a obra de Christian Metz, A Significação no Cinema (2013). Serão selecionadas algumas cenas e detalhadas as paletas cromáticas das

mesmas, a fim de perceber o uso desse elemento na narrativa do filme e na direção de arte do mesmo.

4 JUSTIFICATIVA

O atual estudo parte do pressuposto de que a cor não é simplesmente um elemento cinematográfico sendo assim utilizada unicamente para fins estéticos, mas sim como um elemento fundamental no que tange a construção de significado diante da narrativa da obra.

Foi escolhido como objeto de estudo o filme “Wonder Woman”, analisando o mesmo e relacionando as mudanças de cores e tonalidades em seus três atos por meio do trabalho realizado pela diretora Petty Jenkins com as cores, permitindo a contextualização e significação em meio ao cenário, também selecionarei outras cenas onde a cor exerce um papel fundamental, tendo assim como objetivo demonstrar a demasiada importância da cor que não se limita apenas ao cinema, mas sim que é tido como elemento enriquecedor quando aplicado aos meios impressos e digitais, como por exemplo, comerciais, banners, produções gráficas, etc... que por meio da escolha planejada de cores consegue causar atração e induz a sentimentos e vontades diante de produtos.

Sendo assim, não há como não questionar-se sobre o trabalho executado de forma diligente e com acuidade no filme *Wonder Woman*, em relação a cor como elemento construtor de sentido na narrativa e de cenas específicas que, quando articulados com os demais componentes e elementos cinematográficos como por exemplo, a iluminação, o posicionamento de câmera, a profundidade de cena e até mesmo a atuação e figurinos, tem a pré-disposição de construir determinado efeito, narrar a situação e amarrar a linguagem com a cena diante do espectador.

O filme *Wonder Woman*, ao relacionar a cor como instrumento narrativo, torna-se válido como objeto, pois atende à necessidade deste estudo no propósito de compreender como as cores podem ser utilizadas de forma que ultrapassem o valor estético e complementem a contextualização, atribuindo assim significado diante a obra, sendo assim como uma ferramenta que transmite sentimentos e de que instiga a percepção dos espectadores diante das sequencias e do seu repertório.

A priori a relevância deste trabalho está em poder ser aplicada ao estudo e pesquisa que norteiam o objeto, principalmente pelo fato de ser pautada mediante uma temática que envolve a área de formação do qual o presente material de estudo está sendo dirigido.

A posteriori por ser um projeto de caráter original e que segue aos critérios científicos, objetivando apresentar uma ótica singular a respeito da utilização da cor como instrumento de linguagem cinematográfica para construção narrativa e o valor estético da obra.

Sendo assim, é de suma importância para o meio acadêmico o tema, trazendo um maior entendimento sobre a utilização da cor e a aplicação em projetos no campo audiovisual, publicitário e para o repertório cultural que no futuro poderá ser utilizado para um possível mestrado, ou palestras que discorram sobre o tema, elevando assim a necessidade e importância do tema.

Apesar dos efeitos das cores serem essenciais para os estudantes e profissionais da área de comunicação, e até mesmo de todo o ser humano, o tema foi pouco estudado e fala-se de forma demasiada sobre alfabetos textuais, porém pouco se fala sobre a deficiência existente ao ler imagens, pouco se é decodificado e aprendido sobre a sua acuidade. Também é notório a escarces de estudos nessa vertente até o atual momento, havendo assim lacuna no que tange os estudos sobre a cor na área da comunicação. Como consequência os dados do presente e futuro estudo poderão contribuir para o campo da comunicação e o mundo acadêmico regional e nacional.

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Tal pesquisa abrange dois métodos distintos: pesquisa bibliográfica e análise audiovisual com foco em análise de imagens em movimento, sua linguagem e divisão dos atos. Para a análise do filme será feito um recorte das cenas onde a cor pode exercer grande influência visual, fundamentado no desenvolvimento da narrativa e nas sequências mais importantes para a compreensão da história e da protagonista.

O atual projeto ponderado *a priori* dispõe-se de três etapas preponderantes para o estudo, compreensão e análise do tema. Estas abrangem tais etapas:

a) coleta de dados bibliográficos sobre as temáticas “Cor”, “Estética, Arte e Semiótica”, “Direção fotográfica”, “Cor aplicada ao cinema”, e obtenção de materiais secundários a respeito do filme “*Wonder Woman*”;

b) compreensão – a partir da análise fílmica – do filme “*Wonder Woman*”, considerando os métodos utilizados pela diretora “Patty Jenkins” e a diretora de arte “Aline Bonetto”, para a realização da análise e verificação do possível uso dos elementos da estética cinematográfica e como as cores podem ultrapassar o valor estético, auxiliando na construção da narrativa.

Fase 1 - Coleta de dados secundários do filme “*Wonder Woman*” e a temática

Para abarcar tal tema será realizada uma pesquisa a partir de obras digitais e física – científico e teórico – pautadas no objeto de pesquisa e nas temáticas tecidas diante do mesmo.

Narrativa Cinematográfica: Bibliografia que retrate a narrativa cinematográfica

Cor: Elementos de estudos que abordam sobre os elementos que constituem a cor, principalmente como instrumento na comunicação, tratando de elementos básicos para o entendimento da mesma, como exemplo, roda cromática, sintaxe das cores, funcionamento do processo visual, influência da luz, percepção visual, processo de visão, etc. Também serão utilizados livros que discutem a psicologia da cor, a cor aplicada no cinema, a linguagem do cinema, a estética e semiótica...

Indústria audiovisual e a cor: Suporte por meio de artigos que relacionam a cor com o cinema e a sua relevância ao ser utilizada de forma correta em obra audiovisual.

A linguagem cinematográfica: Aportes que discorrem sobre divisão dos atos por meio de obras (livros) que retratam a divisão dos atos; estética e semiótica da arte, e, a linguagem cinematográfica.

“Wonder Woman” (Filme): Pesquisa e utilização de dados secundários disponibilizados em sites eletrônicos que denotam informações, descrições, análise no que

tange a direção de arte e informações sobre elenco, locação, sinopse, etc. para o entendimento em primeiro momento do filme, do método utilizado na filmagem e seus elementos.

Fase 2 – Análise do filme “Wonder Woman” relacionando o provável uso estratégico do elemento cor como significado e narração.

Esta segunda fase assume o caráter descritivo e exploratório. Por meio uso em seu sentido em sentido atuante e físico do audiovisual em Blue-ray, serão então escolhidas cenas em que a carga psicológica do elemento cor pode ter sido utilizada de maneira estratégica, principalmente como marcação dos seus três atos por meio dos estudos realizados sobre linguagem cinematográfica, cor, semiótica e arte, para isso o filme será visto quantos vezes forem necessárias para executar tal etapa de forma diligente.

Obtenção do filme “Wonder Woman”: o filme “Wonder Woman”, em que seu formato audiovisual será obtido por meio da compra do Blu-ray em loja física que disponha do mesmo.

Diante do embasamento nas teorias e aportes que serão estudadas, o trabalho terá como técnica de análise uma análise qualitativa e descritiva no que tange a utilização e identificação da cor como estratégia que ultrapassa o valor estético e atribui significado a obra, ou seja, o uso da cor como elemento narrativo no filme e a sua importância: Por meio do uso exploratório do conteúdo em sua versão audiovisual (imagens em movimento e áudio), do filme “Wonder Woman”, serão feitas observações dos elementos estéticos estudados e através destes será verificado como eles se relacionam com o elemento cor. Cenas serão selecionadas, e as imagens das mesmas terão a detalhamento da paleta cromática, com intuito de perceber de forma clara o uso dos elementos na narrativa no filme, e, na direção de arte do mesmo, além de relacionar o uso das cores em cenas selecionadas de outros filmes nos quais a personagem aparece, levando em consideração a pesquisa bibliográfica, dando então a conclusão do trabalho.

6 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA

ATIVIDADE	SEMESTRE 2018/2				
	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
Análise e adequações do pré-projeto	X				
Revisão da literatura	X				
Coleta dos dados primários e secundários		X			
Análise dos dados		X			
Obtenção do filme “Wonder Woman”		X			
Compreensão e análise fílmica			X		
Seleção de cenas			X		
Compreensão e análise das cenas selecionadas			X	X	
Revisão dos resultados obtidos				X	
Conclusão				X	
Apresentação a banca de qualificação					X

7 REFERÊNCIAS

ADOROCINEMA, **Mulher-Maravilha**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-173720/>>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo, Senac, 2007.

BORDENAVE, Juan Diaz. **Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983. 22 p.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013. 191 p.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6ª Ed. São Paulo: Blusher, 2011.

FERREIRA, Arnaldo; Pereira, Inajá. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica**. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122682/000971471.pdf?sequence=1>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês**. Revista Comunicacion, São Paulo, v.1, n.10, ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A_cor_na_analise_filmica-um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf>. Acesso em 1 de junho. 2018.

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

MARIE, Michel; JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MERRELL, Floyd. **A semiótica de Charles S. Peirce hoje**. Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2012. 368 p.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. 5ª ed. Editora Estampa, 2011.

OMELETE, **Mulher-Maravilha ultrapassa US\$ 700 milhões em bilheteria mundial**. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/noticia/mulher-maravilha-ultrapassa-us-700-milhoes-em-bilheteria-mundial/>>. Acesso em: 08 de maio de 2018.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2010. 232 p.

SCHWENDLER, Bruna Luíza **As cores e o cinema: uma análise do filme Moonrise Kingdom.** Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122682/000971471.pdf?sequence=1>>.

Acesso em 24 de maio de 2018.

WONDER Woman Steelbook. Direção: Patty Jenkins, Produção: Charles Roven, Deborah Snyder, Zack Snyder e Richard Suckle. (DE): Warner Bros Picture, 2017, Blu-Ray.