

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN
CURSO DE DESIGN

AS CORES DE SUBMARINE

AYRTON MORAES DE LUNA

Caruaru, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN
CURSO DE DESIGN

AS CORES DE SUBMARINE

AYRTON MORAES DE LUNA

Monografia apresentada, como pré-requisito
para a conclusão do curso de Design, da
Universidade Federal de Pernambuco, Centro
Acadêmico do Agreste

Orientador: Marcos Buccini Pio Ribeiro

Caruaru, 2017

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4-1242

L961c Luna, Ayrton Moraes de.
As cores de submarine. / Ayrton Moraes de Luna. – 2017.
87f. ; il. : 30 cm.

Orientador: Marcos Buccini Pio Ribeiro.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Design, 2017.
Inclui Referências.

1. Cinema – Direção de arte. 2. Cor. 3. Submarine (filme). I. Ribeiro, Marcos Buccini
Pio (Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2017-497)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN
CURSO DE DESIGN

AS CORES DE SUBMARINE

AYRTON MORAES DE LUNA

Monografia aprovada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, pela comissão formada pelos professores:

nome do membro externo

nome do membro interno

Marcos Buccini Pio Ribeiro

Caruaru, 2017

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todos esses anos de apoio durante minha jornada. Meus pais, Rosildo e Madalena, o casal que me ensinou tudo que sei. Marcelle, que tornou minha jornada mais leve. Maria José Moraes, minha vó, a pessoa que mais me inspira, por sua simplicidade, pelo amor que carrega e por ser meu escape da realidade.

À Marcos Buccini, responsável por me guiar por um novo mundo, por ter acreditado no meu potencial como animador e por ter instigado novos pensamentos.

À Hugo Ramos, um amigo que levo para a vida, pela parceria, pelos momentos de motivação e troca de conhecimentos.

À Andreza Moreira, que me inspirou a escolher o filme analisado neste trabalho, por ter me impulsionado durante a realização do estudo e pelos inesquecíveis momentos vividos juntos.

Aos meus amigos por estarem ao meu lado nos momentos críticos, me estimulando a realizar essa pesquisa.

Muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade analisar a utilização do elemento visual cor como transmissor de mensagens no audiovisual, para tal análise foi escolhido o filme *Submarine* (2010), do diretor inglês Richard Ayoade. A partir de uma pesquisa bibliográfica sobre a cor, seus aspectos físicos, fisiológicos e simbólicos podemos enxergar com mais clareza suas diversas possibilidades no campo artístico e como utilizar desse artifício na área de comunicação. É possível entender os principais aspectos da psicologia das cores e suas diferentes mensagens em diferentes contextos e culturas. Encontraremos também observações sobre como funciona o trabalho do diretor de arte no cinema, as subdivisões de seu cargo e suas principais tarefas para organizar sua equipe e colaborar em um filme coeso com seu conceito principal. Entenderemos nosso objeto de estudo com maior profundidade, observando cautelosamente as pistas visuais e mensagens deixadas de forma subliminar pelo diretor e pelo diretor de arte do filme.

PALAVRAS-CHAVES: Direção de Arte, Cor, Cinema.

ABSTRACT

This work has the purpose of analyzing the use of the visual element color as transmitter of messages in the audiovisual, for that analysis was chosen the film *Submarine* (2010), by the English director Richard Ayoade. From a bibliographical research on color, its physical, physiological and symbolic aspects we can see with more clarity its diverse possibilities in the artistic field and how to use this device in the area of communication. It is possible to understand the main aspects of color psychology and their different messages in different contexts and cultures. We will also find observations on how a director of art Works in movie making, the subdivisions of his position and his main tasks to organize his team and collaborate in a film cohesive with its main concept. We will understand our object of study in greater depth, cautiously observing the visual clues and messages left subliminally by the director and the art director of the film.

KEY- WORDS: Art Direction; Color; Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O prisma de Newton	17
Figura 02 – O círculo cromático de Goethe	19
Figura 03 – Processos de cor	20
Figura 04 – A roda cromática	22
Figura 05 – Mescla com variação na luminosidade	25
Figura 06 – Mescla com variação na saturação	26
Figura 07 – Mescla entre complementares	26
Figura 08 – Mescla com complementares no matiz e na luminosidade	27
Figura 09 – Esquema cromático	28
Figura 10 – Esquema neutro.....	29
Figura 11 – Esquema monocromático	29
Figura 12 – Esquema análogo	30
Figura 13 – Esquema de cores diádicas complementares	32
Figura 14 – Esquema combinações de cores diádicas tons-rompidos.....	33
Figura 15 – Esquema de combinações de cores triádicas assonantes	33
Figura 16 – Esquema de combinações complementares divididas	34
Figura 17 – Esquema com quatro cores.....	35
Figura 18 – Esquema com seis cores.....	35
Figura 19 – Quarto de Oliver Tate	44
Figura 20 – Oliver Tate.....	47
Figura 21 – Jordana Bevan	47
Figura 22 – Lloyd, pai de Oliver	48
Figura 23 – Jill, mãe de Oliver.....	49
Figura 24 – Graham, o ninja.....	49
Figura 25 – Conhecendo Oliver Tate – Parte 1	51
Figura 26 – Conhecendo Oliver Tate – Parte 2	52
Figura 27 – Paleta de cores da cena	53
Figura 28 – Conhecendo Jordana – Parte 1	54
Figura 29 – Conhecendo Jordana – Parte 2.....	55
Figura 30 – Paleta de cores da cena	56
Figura 31 – A bolsa e o casaco – Parte 1	57
Figura 32 – A bolsa e o casaco – Parte 2.....	58
Figura 33 – Paleta de cores da cena	59
Figura 34 – O beijo – Parte 1	60
Figura 35 – O beijo – Parte 2	61
Figura 36 – Paleta de cores da cena	62

Figura 37 – Super 8 – Parte 1	63
Figura 38 – Super 8 – Parte 2	64
Figura 39 – Paleta de cores da cena	65
Figura 40 – Encontro duplo – Parte 1	66
Figura 41 – Encontro duplo – Parte 2	67
Figura 42 – Paleta de cores da cena	68
Figura 43 – Sexo – Parte 1	69
Figura 44 – Sexo – Parte 2	70
Figura 45 – Paleta de cores da cena	71
Figura 46 – Escolhas – Parte 1	72
Figura 47 – Escolhas – Parte 2	73
Figura 48 – Paleta de cores da cena	73
Figura 49 – A invasão – Parte 1	75
Figura 50 – A invasão – Parte 2	76
Figura 51 – Paleta de cores da cena	77
Figura 52 – O término – Parte 1	78
Figura 53 – O término – Parte 2	79
Figura 54 – Paleta de cores da cena	80
Figura 55 – A volta – Parte 1	81
Figura 56 – A volta – Parte 2	82
Figura 57 – Paleta de cores da cena	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Objetivo Geral	10
1.2	Objetivos específicos	11
1.3	Metodologia	11
2	COR	14
2.1	Teoria das cores	15
2.2	Características da cor	21
2.3	Cor e harmonização	24
2.4	A cor e seus simbolismos	36
3	COR NO AUDIOVISUAL	39
3.1	Direção de arte e as decisões estéticas do filme	39
3.1.1	<i>Mise-em-scène</i>	43
3.1.2	<i>Iluminação</i>	44
4	ANÁLISE DO FILME SUBMARINE	46
4.1	Os personagens	46
4.2	Análise das cenas de Submarine (2010)	50
4.2.1	<i>Conhecendo Oliver Tate</i>	50
4.2.2	<i>Conhecendo Jordana</i>	53
4.2.3	<i>A bolsa e o casaco</i>	56
4.2.4	<i>O beijo</i>	59
4.2.5	<i>Super 8</i>	62
4.2.6	<i>Encontro duplo</i>	65
4.2.7	<i>Sexo</i>	68
4.2.8	<i>Escolhas</i>	71
4.2.9	<i>A invasão</i>	74
4.2.10	<i>O término</i>	77
4.2.11	<i>A volta</i>	80
5	CONCLUSÃO	84
	REFERÊNCIAS	86

1 Introdução

O cinema é uma das formas mais importantes, atualmente, de comunicação visual. Martin (1990) o conceitua como sendo uma forma de arte, um espetáculo artístico, sendo também uma linguagem estética, poética e musical, que têm uma sintaxe e um estilo definidos, e busca como finalidade maior comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Ele segue dizendo que um filme é formado pela organização de diversos elementos espetaculares com o intuito de construir uma visão estética, seja ela objetiva, subjetiva ou poética do mundo. O cinema é construído a partir de coisas e não de palavras, cabe ao espectador decifrar e interpretar a visão pessoal do diretor sobre determinado tema.

Um filme cinematográfico é formado por diversos elementos que o compõem e ajudam a contar uma história. Entender como são pensados e executados em cena funciona como uma espécie de engenharia reversa, por isso utilizaremos nesse estudo uma análise fílmica, o que nos auxiliará a aprender através da dissecação de uma peça audiovisual. Um dos elementos fílmicos é a cor, este elemento expressivo que ao passar das décadas se tornou substancial na composição de um filme, um elemento com uma sintaxe própria, capaz de transmitir sensações ao espectador, que conta com aspectos físicos, fisiológicos e culturais que influenciam em sua percepção, a partir deste elemento é possível executar diversos efeitos visuais dentro dos planos e sequencias.

Neste estudo, entenderemos como a cor está relacionada a narrativa dos filmes, como as mensagens visuais podem ser transmitidas ao espectador e sua importância no trabalho de direção de arte. Para servir como base de nossos estudos foi escolhido o filme *Submarine* (2010) como peça audiovisual para a análise, a escolha pelo filme deu-se ao fato de que nele as cores revelam sua grande importância à interpretação e compreensão da narrativa. Para formatar este estudo foi-se necessária uma metodologia que se auxilia a sua construção. Esta metodologia se deteve a pesquisa de referências bibliográficas sobre os temas principais e, então, a análise fílmica de *Submarine* (2010), onde foram selecionadas as principais cenas do filme, seguido pela divisão dessa cena em seis quadros a nível de simplificar seu entendimento total e, então, foi feita a análise da cena com maior foco nos seis recortes.

Dentro da análise foram observados alguns fatores sobre as cenas, um deles é a chamada *mise-en-scène*, conceito francês abordado pelos autores Bordwell (2008) e Martin (2013), que trata sobre a disposição dos elementos em uma cena e suas relações entre si próprios e a narrativa. Outro ponto bastante interessante para a análise presente neste trabalho foi o da iluminação das cenas, que interferem diretamente no resultado da cor capturada e é capaz de trazer climas visuais às cenas. Entretanto, a análise mais importante para alcançar o objetivo desse trabalho é a da paleta de cores de cada cena, onde procurou-se a relação entre estas paletas e os significados de cada cena.

1.1.2 Objetivo Geral

Entender como a utilização das cores no audiovisual podem agregar significado na construção da narrativa cinematográfica e sua influência no trabalho de direção de arte.

1.2.2 Objetivos Específicos

1. Expressar os principais conceitos que se relacionam com a cor no audiovisual, como se dá, a psicologia das cores e a cor aplicada ao cinema.
2. Compreender o trabalho da direção de arte no cinema e entender conceitos básicos relacionados a prática, assim como a construção e a aplicação da cor na *mise-en-scène*.
3. Analisar e compreender a relação da cor na construção de sentido do filme *Submarine* (2010), do diretor Richard Ayoade, explorando a maneira como o diretor desenvolve esse elemento e o articula com os outros elementos que compõem a cena.

1.1 Metodologia

Para realizar os objetivos desse estudo, deu-se a necessidade de pesquisar sobre a cor, suas características, a direção de arte cinematográfica e sua linguagem. Esta pesquisa se relaciona a dois métodos diferentes: pesquisa bibliográfica e análise

audiovisual focada em análise de imagens em movimento, segundo os estudos de Golliot-Lété Francis Vanoye em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994).

Para analisar o filme foram feitos recortes de seis quadros de cada cena, o número de quadros foi escolhido por ser o suficiente para entendermos o desenrolar da cena. Foram escolhidas para essa análise dez cenas a partir de dois fatores: sua importância dentro da história dos personagens e na narrativa e suas relações com os assuntos anteriormente estudados: psicologia das cores, *mise-en-scène* e iluminação.

Assim, as cenas escolhidas são aquelas nas quais os conceitos citados eram mais explícitos. Finalmente, nas figuras incluídas neste trabalho foram observados os seguintes elementos do filme: o cenário, o figurino, os objetos da cena.

No segundo capítulo, encontraremos as questões relacionadas à cor, onde são discutidos os elementos básicos e primários da cor, as sensações causadas pela cor, e suas principais características, neste capítulo foram citados os livros 'A psicodinâmica das cores em comunicação', dos autores Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (2011) e 'O uso das cores', de Cris Peter (2014), 'A psicologia das cores – como as cores afetam a emoção e a razão' (2012) de Eva Heller, 'A cor como informação' (2000), de Luciano Guimarães, 'Universos da arte' (2004), de Fayga Ostrower, 'A cor como linguagem: da fisiologia à cultura' (2015), de Luciana Martha Silveira, '*If it's purple someone's gonna die*' (2005), de Patti Bellantoni, 'O universo da arte' (2014) e 'Da cor à cor inexistente' (2009), de Israel Pedrosa.

Após o estudo da cor faço uma pesquisa sobre o outro grande tema desse trabalho, a direção de arte no cinema, detalhando os conceitos de *mise-en-scène* e análise fílmica, para essa etapa foram utilizadas obras como: 'Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema' (2008), de David Bordwell e Kristin Thompson, 'A estética do cinema' (1987), de Gérard Betton, livro que trata grandes indagações sobre diferentes conceitos cinematográficos e 'A linguagem cinematográfica' (2013), de Marcel Martin. A análise fílmica é feita com base nesses autores, entendendo os elementos da estética cinematográfica e como funciona a relação deles com a cor dentro do filme analisado.

No quarto e derradeiro capítulo faço uma análise de *Submarine* (2010), do diretor Richard Ayoade, observando os elementos estéticos estudados no capítulo anterior e suas relações com a cor. Para a análise foram selecionadas algumas cenas

e foram feitas paletas cromáticas dessas cenas, contribuindo para a percepção do uso desse elemento na narrativa do filme e na direção de arte.

2 COR

A comunicação visual é composta por diversos elementos que servem para agregar significados a uma mensagem, Dondis (2015) conta que a cor tem forte relação com as emoções, não sendo um artifício apenas estético. Para ela, a cor é um elemento impregnado de informação, funcionando como uma fonte de valor importantíssima para as composições visuais. Mas, afinal, o que podemos entender como cor?

Pedrosa (2009, p.1) afirma que a cor é “a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”. Em sua definição, para que haja cor deverá haver dois elementos, a luz que será utilizada como estímulo visual, e o olho, que funciona como receptor, tornando capaz através da retina a decomposição de tais estímulos.

As mesmas características são encontradas na definição de cor escrita por Farina, Perez e Bastos. Em seu livro *A Psicodinâmica das cores em comunicação* (2011), os autores relatam que a cor é uma espécie de onda luminosa, uma luz branca que passa pelos olhos. Sua definição traz ainda um terceiro elemento como conclusão do processo de visualização da cor, o cérebro, que através da luz captada pela retina dos olhos produz uma sensação visual. De acordo com tal definição, é possível dizer que “os olhos, portanto, são nossa máquina fotográfica, com a objetiva sempre pronta para impressionar um filme invisível em nosso cérebro” (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011, p.1).

As sensações causadas pela cor estão ligadas a percepção visual e o ambiente, mas um outro fator exerce grande influência sobre como tais informações são decodificadas e entendidas pelo receptor, o contexto. No livro *A psicologia das cores* (2000), Heller aponta que não existe cor sem significado e que seus significados podem variar de acordo com o contexto que foi empregada, ou seja, a cor em uma pintura é percebida e interpretada de forma diferente da cor vista em um alimento.

Heller (2000) diz que as relações entre diferentes cores interferem em seu efeito. Para esse conjunto de cores ela dá o nome de acorde cromático. Deve ser notado, entretanto, que tais cores não são originárias de uma combinação aleatória de cores e que é primordial entender quais cores são relacionáveis a uma cor específica, veremos as combinações possíveis nos capítulos seguintes.

A interferência de percepção através da relação de diferentes cores pode ser exemplificada por uma observação feita pelo artista Ostrower (2004), que em seu livro *Universo da arte*, conta que, ao colocar um objeto de cor clara próximo de um objeto de cor mais escura, o de cor clara tende a ressaltar sua cor e aparecer mais. Tais combinações devem ser estudadas e tomadas com cuidado, pois sua má utilização poderá implicar em um ruído na composição visual.

Bellantoni (2005) conta da influência da cor em como pensamos e sentimos. Ela diz que:

[...] a cor influencia nossas escolhas, nossas opiniões e nosso estado emocional. Nossos sentimentos de euforia ou de raiva, calma ou agitação podem ser intensificados ou subjugados pelas cores em nosso ambiente. Esta é uma informação poderosa nas mãos de um cineasta (BELLANTONI, 2005, p.xxiii. Tradução do autor).

A utilização da cor como ferramenta cinematográfica será explorada em um capítulo posterior, neste capítulo podemos perceber que sua utilização para influenciar uma audiência em determinado contexto é seu maior trunfo na comunicação e transmissão de mensagens e conceitos.

2.1 Teoria das cores

Os primeiros estudos do arquiteto e teórico de arte italiano, Leon Battista Alberti (1404-1472), já se utilizavam de observações muito interessantes para o entendimento da cor, para ele era óbvio a luz e sua influência na cor, já que uma determinada cor quando colocada na sombra se tornava mais escura; e ao ser colocada sob uma forte luz era vista como mais clara.

Alberti trouxe também especulações sobre a existência de quatro cores primárias, cores essas que eram diretamente relacionadas à natureza e seus elementos, sendo: vermelho a cor do fogo; verde a cor da água; azul a cor do ar; e cinza a cor da terra. Alberti, entretanto, não foi totalmente assertivo em suas observações ao afirmar que o cinza é cor, pois este é um elemento com características de intermediário, servindo como soma a uma cor. Seus estudos também afirmam que as cores primárias são quatro e não três (PEDROSA, 2014).

Influenciado por Alberti, mas muitas vezes não partilhando de seus pensamentos, Leonardo Da Vinci (1452-1519), grande pintor renascentista, para Pedrosa (2014) foi o grande responsável pelo nascimento da Teoria da Cor, possibilitando várias indagações sobre a cor e o funcionamento fisiológico da visão. Da Vinci foi responsável por apresentar uma teoria que só pôde ser cientificamente comprovada no século XVII, por Isaac Newton. Pedrosa conta (2014, p.69):

Todas as abordagens da cor, desde as de Platão a Aristóteles, passando pelas experimentações dos pintores gregos, dos sábios árabes e artistas medievais, não chegaram a constituir uma teoria. Essa extraordinária tarefa histórica coube a Leonardo Da Vinci (PEDROSA, 2014, p.69).

Em seus manuscritos, Da Vinci buscou estudar as formulações de cores simples, aquelas que não podem ser obtidas por mistura. Cores essas que, segundo ele, seriam o branco; o amarelo; o verde; o azul; o vermelho e o preto (LEONARDO apud SILVEIRA, 2011, p.21). Da Vinci insistia na inclusão do branco e do preto como cores primárias na escala cromática. Ressaltou ainda essas duas cores como grandes influentes técnicos para retratar efeitos de sombra e luz em pinturas.

Outra grande ideia de Da Vinci foi a de não procurar explicações sobre a cor apenas através da natureza e o que se vê a olho nu. Seus estudos se estenderam até a observação do mecanismo da visão humana, através da dissecação de cadáveres afim de estudar sobre o funcionamento do olho, sendo assim capaz de fazer indagações sobre o que acontece quando observamos um objeto e temos a sensação de sua cor.

Estes registros tornaram possíveis novos estudos sobre os aspectos fisiológicos da cor, Pedrosa conta que suas experiências permitiram:

“[...] novos elementos comprobatórios sobre a imaterialidade da cor [...] demonstrando que a cor está em nós e não fora de nós. Abrindo caminho à constatação de que a cor é tão somente uma sensação e que, fora dos órgãos dos sentidos, não há cor, odor ou gosto” (PEDROSA, 2014, p.76-77).

Uma das maiores contribuições de Da Vinci para as artes visuais foi o de revelar o efeito que a cor exerce ao ser disposta a diferentes contrastes, podendo mudar sua aparência. Segundo Carrera (apud SILVEIRA, 2011, p.25) “Leonardo escreveu que

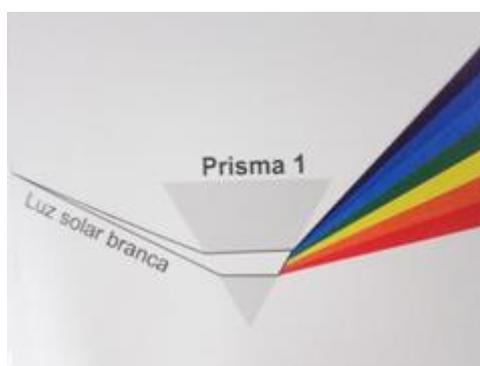
todo objeto colorido participa da cor do objeto que lhe rodeia”. Deste modo, o pintor já desvendava as combinações possíveis de harmonia entre as cores e os efeitos produzidos da beleza do colorido. Sobre isso, da Vinci diz:

Entre as cores iguais, a mais excelente será aquela que esteja mais próxima da cor que lhe seja contrária: como vermelho ao lado do que é pálido, o preto com o branco, o amarelo dourado com o azul, o verde com o vermelho; cada cor parece mais acentuada perto de sua contrária do que ao lado de um similar [...] Se queres que a cor dê graça à vizinha que lhe confina, vê os raios solares na formação do arco-íris (DA VINCI, 1444, apud PEDROSA, 2009, p.54).

Quem observou o fenômeno causador do arco-íris foi o famoso físico Isaac Newton (1643-1727), que em 1704, publicou o *Tratado sobre a reflexão, refração e as cores da luz*, publicação na qual Newton observou através de experimentos que quando um conjunto de lentes recebia um foco de luz branca (solar), essa mesma luz branca era dividida em diversos feixes coloridos (formados pelas cores do arco-íris).

Em seu experimento (figura 01), a cor é percebida quando a luz branca atravessa um prisma, tal fenômeno é conhecido como dispersão de luz e as cores são definidas através dos diversos comprimentos de ondas. Para Newton, foi possível deduzir que ao rotacionar o prisma em velocidades variáveis, as cores formariam uma mistura até obter-se o branco puro.

Figura 01 – O prisma de Newton



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.24.

Ao adicionar um segundo prisma, Newton notou que o espectro de cores gerados pela luz branca se recompunham ao que era a luz branca original.

Esse estudo foi de grande esclarecimento, pois a partir dele foi possível dizer que “a separação espacial das cores simples é obtida graças ao grau diferente da refração de cada cor revelado ao atravessar os corpos transparentes” (PEDROSA, 2014, p.50). Newton montou um círculo com as sete cores encontradas em seus experimentos, mais conhecido como o Disco de Newton, este círculo procura constatar que através de uma determinada rotação a soma das cores presentes no círculo formam a cor branca.

Pedrosa (2014) aponta que apesar da intenção estar correta, o físico cometeu um erro quando utilizou cores pigmentos para retratar de um fenômeno de cor luz, já que a mistura das cores pigmento refletidos pelas luzes coloridas causam uma sensação de uma cor ocre, e não de branco.

Com um pensamento diferenciado do de Newton, Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), propôs um estudo voltado em sua grande parte ao campo da psicologia. Após muitos anos de estudos e observações sobre o universo das cores, Goethe realizou o *livro Doutrina das cores* (SILVEIRA, 2011).

Seu conceito de cor está relacionado à natureza, mas não somente a ela, pois agrega também o homem que a observa e seus fenômenos naturais como fatores primordiais em sua percepção. Logo, para Goethe, o que Newton afirmou sobre a luz estaria incorreto, já que “a luz era o ser mais simples, indivisível e homogêneo conhecido e, sendo assim, ela não poderia ser dividida em luzes coloridas [...] pois uma luz colorida seria mais escura que a luz incolor” (SILVEIRA, 2011, p.31).

Para Goethe, existiam três modos de manifestações do fenômeno cromático, estes eram: as cores fisiológicas, as cores físicas e as cores químicas. Silveira explica:

As cores fisiológicas eram as que pertenciam aos olhos e que dependiam diretamente da sua capacidade de ação e reação. As cores físicas de Goethe eram aquelas cuja origem se devia a fontes de luz refletidas pelos objetos coloridos, hoje denominadas cores-luz. Por fim, as cores químicas eram aquelas dependentes das substâncias químicas que formam os objetos, hoje denominadas cores-pigmento (SILVEIRA, 2011, p.27).

Podemos ver no círculo cromático de Goethe suas cores base: azul; amarelo; verde e o púrpura. Que entre si estabelecem uma relação de complementariedade, indicando possibilidades de combinações entre as cores básicas, formando cores intermediárias.

Figura 02 – O círculo cromático de Goethe



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.26.

Newton e Goethe, diferem em alguns pensamentos, algo interessante em relação a eles se diz respeito a cor verde. Para Goethe, o verde era uma cor composta pela combinação do azul e do amarelo, não sendo uma cor simples, espectral, como afirma Newton. Mesmo com pensamento distintos, ambos estavam corretos em suas colocações. O que Goethe afirmava era o fenômeno da cor-pigmento, onde temos a síntese subtrativa, enquanto o que Newton dizia estava relacionada a cores-luz, explicadas pela síntese aditiva.

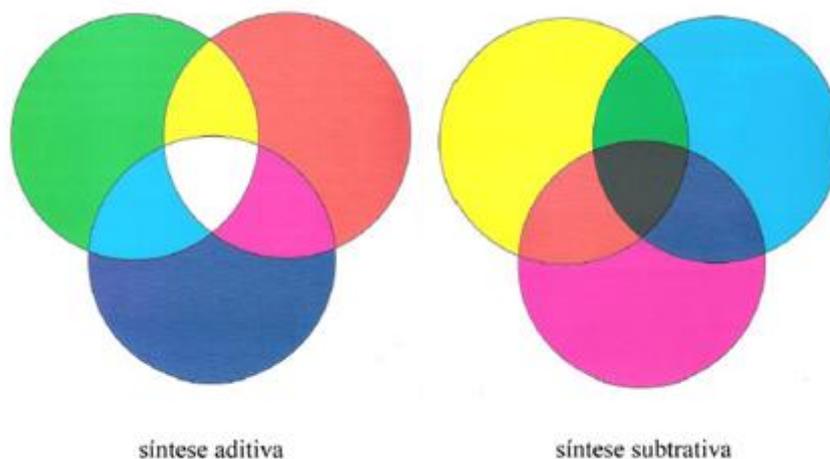
São chamadas de cores de síntese aditiva as cores originárias de uma fonte de luz direta, são as luzes que iluminam os ambientes, como a luz do sol, de uma vela, de uma lâmpada ou de um raio. É denominada dessa forma porque a soma de suas cores primárias resulta no branco, logo, mais luz.

A teoria mais conhecida sobre esse processo é a do físico inglês Tomas Young (1773-1802), que por meio de estudos identificou três cores primárias, e não sete como relatava Newton com seus experimentos. Inversamente a Newton, Thomas procurou entender a cor sobre a constituição do homem, tendo como base para sua teoria a visão humana, que contém três cones receptores sensíveis a luz, um para cada uma das cores primárias. São elas o vermelho, o verde e o azul.

As cores pigmento passam por um processo diferente, neste processo as cores são obtidas por mistura de pigmentos e tintas, é denominada de síntese subtrativa, pois suas cores primárias quando combinadas formam uma cor escura, quase preto.

A *Deutsches Institut Fur Normung* (DIN), nos anos 50, definiu que as cores-pigmento primárias eram magenta, amarelo e *cyan*.

Figura 03 – Processos de cor



Fonte: FARINA, *et al*, 2011, p.62.

A importância da cor foi fortalecida por Goethe e seus estudos, principalmente em relação aos sentimentos humanos. Sua pesquisa levantou aspectos que influenciam na percepção da cor, culturalmente e fisiologicamente. Em sua pesquisa Goethe conta que o vermelho é a cor estimulante; o amarelo é a cor alegre e o azul é a cor passiva (SILVEIRA, 2011).

É vital compreendermos que as cores primárias não podem ser adquiridas através da mistura entre outras cores em seus respectivos sistemas, as tornando únicas, mas que quando misturadas com outras cores primárias geram toda a gama de cor que conhecemos (FARINA, PEREZ e BASTOS, 2011).

Esses conceitos nos dão uma apresentação prévia da complexidade do elemento cor, que possui uma linguagem individual, e por isso, possui uma sintaxe que pode ser transmitida e ensinada. Farina, Perez e Bastos (2011) afirmam que o ser humano reage às condições físicas e as influências culturais, através disso é capaz a interpretação da cor para cada indivíduo. Que na comunicação visual é um elemento importante na transmissão de conceitos, fazendo com que o indivíduo tenha uma reação sem fronteiras espaciais, temporais ou até mesmo linguística, ou seja, sua mensagem pode ser compreendida inclusive por analfabetos, uma linguagem universal.

2.2 Características da cor

Neste trabalho, trataremos da análise da cor em uma produção cinematográfica. Para isso precisamos definir algumas características importantes à cor, obtendo assim, uma melhor análise. As três características básicas da cor para uma interpretação mais segura sobre as mensagens que a obra busca transmitir, segundo Farina, Perez e Bastos (2011) são: tom, saturação e luminosidade.

O tom é o que usualmente chamamos de cor, fazendo parte das cores primárias e compostas, sendo a variação qualitativa da cor, estando relacionada aos vários comprimentos de onda.

Ao acrescentar a uma cor o branco e o preto, ou seja, o cinza, teremos uma tonalidade definida. A mistura de uma cor com o branco nos dará um matiz, uma cor somada ao preto nos dará um sombreado (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011).

A percepção da saturação se direciona através da vibração da cor. Uma cor saturada é mais viva e gritante, tende a saltar aos olhos, uma cor mais acinzentada é tida como uma cor menos saturada (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011).

A luminosidade está relacionada a cor e sua clareza ou escuridão, este conceito é atribuído a característica da cor de refletir a luz branca que há nela (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011). Em alguns livros e artigos sobre o tema é comum que os autores a chamem também de valor, Peter (2014) define que a luminosidade é a “profundidade” do tom de cada cor.

Esses conceitos são fundamentais para a realização da análise proposta neste trabalho, pois através deles pode-se dissertar sobre a cor e seu comportamento conjunto ou individual. Um amarelo gritante é totalmente distinto de um amarelo envelhecido, por exemplo. Além disso, as sensações transmitidas através de suas características dependem muito do contexto onde estão inseridas.

Justamente por isso foi pensada a roda cromática, que ajuda a definir as sensações a serem passadas ao combinarmos diferentes cores. Nessa roda encontramos definições de cores, como: as análogas (cores vizinhas – ou então como complementares) ou opostas; ou como quentes ou frias, dependendo de quanto ciano há na mistura da cor em questão (PETER, 2014).

Figura 04 – A roda cromática



Fonte: PETER, 2014, p.92.

A roda cromática tem como princípio as cores primárias. De acordo com as definições de Peter (2014) cor primária é cada uma das três cores únicas, que não podem ser adquiridas através de misturas e que quando misturadas em proporções variáveis, geram todas as cores do espectro. Guimarães (2004) conta que cores primárias são aquelas que não podem ser formadas a partir da soma de outras cores, e que cores secundárias são aquelas “formadas pelo equilíbrio óptico ou físico entre duas cores primárias, ou seja, cores formadas pela mistura de duas cores primárias em iguais quantidades ou iguais intensidades” (GUIMARÃES, 2004, p.66).

Sendo assim, temos então a classificação das cores-luz secundárias, são elas: *cyan* (mistura das luzes azul e verde), magenta (mistura das luzes azul e vermelha) e amarelo (mistura das luzes verde e vermelha). Para as cores pigmentos temos o vermelho (mistura dos pigmentos amarelo e magenta), verde (mistura dos pigmentos azul e amarelo) e azul (mistura dos pigmentos *cyan* e magenta).

Existem ainda as cores terciárias, que são originadas através da mistura de uma cor primária com uma cor secundária, essas são: anil (*cyan* com azul), violeta (magenta com azul), vermelho-azulado (magenta com vermelho), laranja (amarelo com vermelho), verde-amarelado (amarelo com verde), verde-azulado (*cyan* com verde). Guimarães (2004) conta que uma cor terciária sempre será complementar a uma cor terciária oposta no círculo cromático.

As cores podem ganhar atribuições, nomenclaturas que a classificam de forma sensorial, a mais familiar é a atribuição a cores como quentes e frias. Ostrower (2003) conta que são consideradas cores quentes cores como o vermelho e o amarelo, isso estaria relacionado a experiências humanas elementares memoriais. Geralmente assimilamos o vermelho e o amarelo a sensação de calor, fogo e o sol.

Quando falamos de cores frias, estamos falando das cores onde temos uma fácil associação com o céu, o gelo e o frio, desse modo, o azul seria seu grande representante. Cores quentes tendem a possuir um teor expressivo de proximidade, densidade, espacidade, materialidade, enquanto as cores frias tendem a expressar sensações de transparências, distância, aberturas e imaterialidade.

Essa divisão entre as cores é interessante para diferentes composições. As cores quentes avançam no espaço, expandindo-se. Cores frias recuam e se retraem. Ostrower (2004) diz que este efeito é “semelhante ao da luz (elemento luz), só que dessa vez baseada não em contrastes de claro-escuro e sim em fatores puramente cromáticos, independentemente, pois, da cor apresentar tons claros ou escuros, altos ou baixos” (OSTROWER, 2004, p.243).

Ainda dentro desta divisão, podemos ver que dentro da cor cromática existem mais cores além do vermelho, amarelo e azul. O verde, por exemplo, terá uma sensação de ser mais quente ao lado de um azul. Isso acontece pelo seu componente amarelo em sua mistura. O roxo é tido como mais quente que o azul (pelo componente vermelho), mas mais frio que o vermelho (pelo componente azul). Mas o laranja, que tem ambos componentes quentes, é tido como mais quente do que ambas.

Uma dúvida pode surgir em relação às cores terciárias, como: marrons, ocres, cinzentos e até mesmo pretos. Estes devem ser analisados de acordo com a gama que sugerem, sejam azulados, amarelados, alaranjados, esverdeados e assim por diante.

Difícilmente veremos uma cor isolada em uma composição, as cores geralmente estão empregadas à um ambiente. Por isso é preciso entender suas combinações, que para Silveira (2015) funcionam como uma forma de manipular o círculo cromático. Suas relações têm grande importância para desvendar suas influências e seus simbolismos.

2.3 Cor e Harmonização

Anteriormente, vimos que diferentes características são apresentadas pelas cores, permitindo a classificação das cores em dois conceitos, o de cor quente e o de cor fria. Além disso, as cores podem apresentar características de peso, distância e movimento. Tais características quando combinadas à formas e proporções incorporam uma informação complexa a uma composição, informações essas que são responsáveis por causar diversas reações no observador (GUIMARÃES, 2004).

Para Guimarães (2004), para criação de uma composição cromática interessante e satisfatória são necessários, em maior parte, dois sistemas de regras: o equilíbrio e a harmonia.

Sobre o equilíbrio, Guimarães nos diz que em uma composição equilibrada existe uma sensação de estabilidade, que nos conforta sem deixar de produzir energia entre seus elementos:

“Trata-se de uma necessidade natural da nossa percepção visual. Na composição equilibrada, todas as tensões dirigidas, todas as forças de atração e repulsão, compensam-se mutuamente e a totalização do padrão aponta para a pausa. Assim como o equilíbrio físico, o equilíbrio visual, apesar de resultar em estabilidade, carrega consigo toda a energia presente nas relações entre seus elementos (GUIMARÃES, 2004, p.76).

Uma composição cromática desequilibrada as cores mais fortes tendem a afetar cores mais fracas, as induzindo a gerar conotações prejudiciais a percepção total das cores. É notável entender que são conceitos que devem ser aplicados de acordo com o intuito da composição, sua mensagem. Se temos o objetivo de destacar uma determinada informação, é interessante usarmos múltiplas variações de cor contrastantes que nos permitam dar destaque a algo específico.

As cores de uma composição trabalham juntas para traduzir algo, Ostrower (2004) conta que o contexto ao qual se é inserida a cor tem completa interferência em seu significado, logo, uma cor deve ser analisada em sua composição total, jamais de forma solitária. Ela completa:

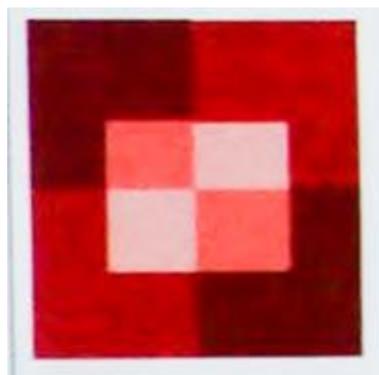
O valor exato de cada cor dependerá do conjunto em que é vista [...] O vermelho, o verde, ou qualquer outra cor, pode vir a ter significados múltiplos e até bem diversos, uma vez que a expressividade da cor dependerá das

funções que desempenhe. Quando entra em combinação com outras cores (quer seja com tonalidade da mesma gama ou até com um fundo branco), cada cor recebe, dessa combinação, determinadas funções espaciais, sendo redefinida a cada nova relação. Quer dizer, de acordo com as relações colorísticas, a mesma cor pode definir espaços de maneiras diferentes [...] Sabendo isso, saberemos em que sentido as cores poderão tornara-se expressivas (OSTROWER, 2004, p.102).

A combinação de cores, de acordo com as regras que as inter-relacionam, é o que chamamos de harmonia cromática. Para alcançar uma composição agradável e que funcione de acordo com os conceitos harmoniosos, é preciso uma combinação interessante entre matiz, saturação e luminosidade.

Para que isso aconteça é necessário que ocorram totalizações das cores. Pode-se alcançar essa totalidade de algumas formas, como por exemplo, a partir da mescla entre uma cor e suas variações de luminosidade, como vemos na figura:

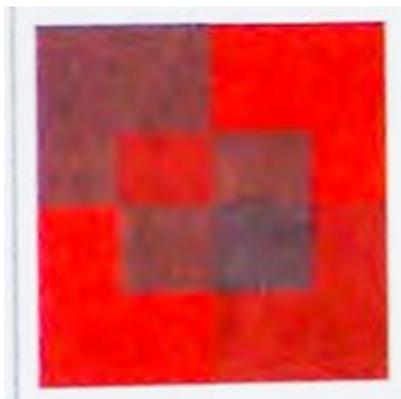
Figura 05 – Mescla com variação na luminosidade



Fonte: GUIMARÃES, 2004, p.77.

Um esquema similar ao da luminosidade, mas dessa vez utilizando variações de saturação pode ser aplicado para alcançar uma composição harmoniosa, na figura vemos um exemplo, mostrando o mesmo matiz em diversas saturações e como se comportam:

Figura 06 – Mescla com variação na saturação



Fonte: GUIMARÃES, 2004, p.77.

Outra forma de obter uma harmonia entre as cores é fazendo o uso das complementares, que trabalham em conjunto resultando em uma combinação equilibrada, principalmente pela presença de um elemento comum na escala das cores que participam, como podemos ver na figura:

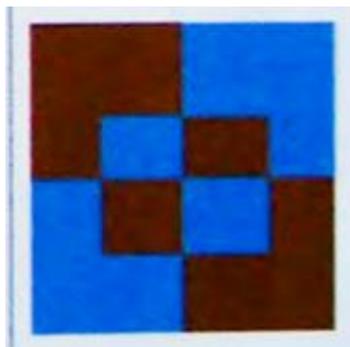
Figura 07 – Mescla entre complementares



Fonte: GUIMARÃES, 2004, p.76.

Pode-se utilizar também, uma combinação entre as estruturas e criar uma composição de complementares que se assemelham em luminosidade ou saturação. As harmonias dependem de uma relação de equilíbrio de forças.

Figura 08 – Mescla com complementares no matiz e na luminosidade



Fonte: GUIMARÃES, 2004, p.77.

Guimarães (2004) explica que é necessária a compreensão das relações de interações entre as cores, que podem ocorrer pelas cores complementares (uma primária combinada com uma secundária ou duas terciárias), ou pela complementariedade da mescla de duas primárias com a união à terceira primária).

Pedrosa afirma que todas as cores do espectro combinam, mas que não necessariamente existe uma harmonia entre elas. Afim de ter uma forma de manipular o círculo cromático para encontrar paletas interessantes para a aplicação das cores foram desenvolvidos esquemas de combinações de cores ou arranjos cromáticos. Silveira (2011) os dividiu em dois grupos, ela os chamou de: esquemas de consenso e esquemas de equilíbrio.

Dentro dos esquemas de consenso se encontram diferentes métodos, são eles: acromático, neutro, monocromático e análogo. Já nos esquemas de equilíbrio encontram-se os: diádicos complementares, diádicos tons-rompidos, triádicos assonantes, complementares divididas, esquemas com quatro cores e esquemas de seis cores.

Para este trabalho, será mais interessante entender como essas combinações são feitas em cada esquema, formando uma paleta harmônica.

Silveira (2011) diz que os esquemas de consenso são originados com a ideia de diminuir os contrastes, permitindo uma paleta sem sobressaltos, tais esquemas são feitos a partir de cores semelhantes. Isso significa que quanto mais próximas no círculo cromático, mais similares as cores se parecem e, portanto, serão percebidas como mais harmônicas.

Isso acontece porque se as cores são próximas e consistentes umas com as outras, os olhos as entendem como um bloco formal similar, facilitando a percepção

do todo cromático. O que causa essa percepção é a sensação de similaridade, e é isso que causa a diminuição de seus contrastes.

O esquema Acromático se utiliza do uso de tons localizados na paleta formada entre o branco e o preto. Têm esse nome pelo fato de somente obter cores consideradas “não cromáticas”, não presentes no círculo cromático. Podemos ver na figura 09, que este esquema é formado pelo branco, o preto e os cinzas intermediários. Suas variações são apenas de contrastes e não de matiz ou de croma.

Figura 09 – Esquema acromático



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.125.

Tal sistema tem características interessantes quando trabalhadas sobre texturas e superfícies de materiais, trazendo elegância e simplicidade a composição.

No esquema Neutro são utilizados cores e tons ocres, geralmente relacionados a natureza. Resultado de combinações entre os castanhos claros, médios e escuros. Esse sistema tem características similares ao Acromático em sua utilização, sendo bastante utilizados em superfícies, texturas e é também responsável por trazer simplicidade e elegância a composições. Porém, este sistema, pode ainda trazer uma sensação de monotonia, por ser demasiadamente simples e transmitir uma sensação de cansaço e de perda de interesse.

Figura 10 – Esquema neutro

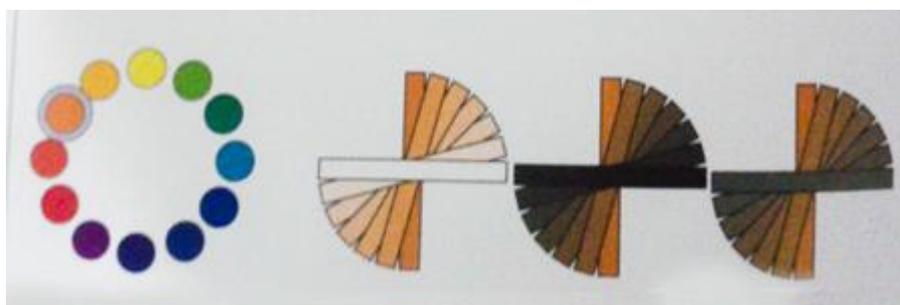


Fonte: SILVEIRA, 2015, p.126.

O esquema Monocromático é quando uma composição é feita pela aplicação de um único matiz/cor, utilizando de suas variações de mistura com branco, preto ou cinza.

Silveira (2011) conta que nesse esquema é possível obter-se três tipos de paletas: a escolhida com branco (que funciona de acordo com mudanças no eixo do valor da cor), a cor escolhida com preto (que também é obtida a partir de mudanças no eixo do valor) ou, por fim, a cor escolhida com seu cinza correspondente (dessa vez, com mudanças no eixo de croma), podemos entender melhor tal conceito ao olharmos a figura 11.

Figura 11 – Esquema monocromático



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.128.

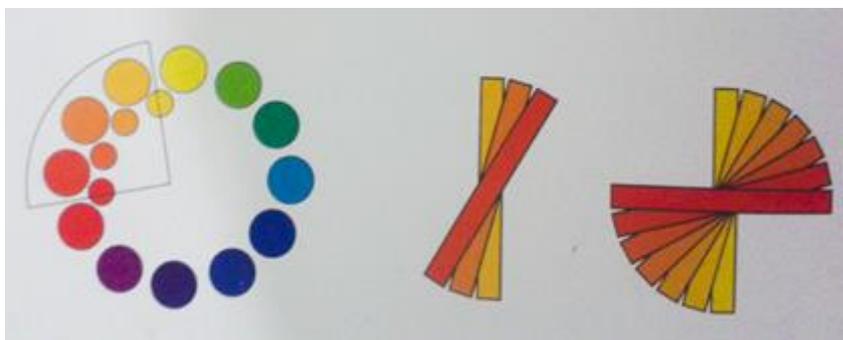
Por se tratar de uma paleta restrita em cores, pode-se também, tender a ser um esquema entediante, monótono. Essa característica pode ser evitada ao explorar o fato de que será uma paleta formada nas luminosidades e nas possibilidades de

sombras, explorando-se o projeto de iluminação juntamente com a aplicação física das cores.

Seu resultado é considerado visualmente fácil de compreender, levando rapidamente o observador ao estado de tranquilidade e segurança com a boa interpretação. Por outro lado, esta mesma tranquilidade pode se tornar entediante a longo prazo.

No esquema Análogo, Silveira (2011) conta que a combinação é feita entre matizes, com ou sem a presença de branco, preto ou cinza. Para esse esquema são utilizadas cores próximas no círculo cromático. Ostrower (2004) conta que as cores análogas “são vizinhanças colorísticas que (...) servem como caminhos de aproximação a outras cores” (OSTROWER, 2004, p.108).

Figura 12 – Esquema análogo



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.130.

Silveira (2011) explica que ao utilizar duas ou mais cores vizinhas no círculo cromático para uma composição, os olhos tendem a reconhecê-las como possuidoras de uma grande similaridade, como podemos ver na figura 12 promovendo a imediata interpretação de uma composição harmoniosa, consensual.

Uma paleta de cores Análogas ideal é formada por uma cor primária com uma secundária e uma terciária consecutivas.

A este esquema de combinação de cores análogas pode se somar o esquema de combinações de cores acromático, neutro ou monocromático, com o cuidado de ter os últimos em restrição, para que não concorram com a percepção da analogia das cores em blocos.

Como os olhos têm, fisiologicamente, uma tendência a unir em blocos de cores análogas deste Esquema, esta paleta pode ser utilizada quando formas diferentes precisam parecer ter algo em comum.

Depois de entendermos como funcionam os esquemas de cores de consenso, suas características e combinações, entenderemos agora, como funcionam os esquemas de equilíbrio.

Os Esquemas de Combinações de Cores de Equilíbrio são assim chamados porque promovem o Equilíbrio fisiológico das cores opostas e, ao mesmo tempo, o Equilíbrio simbólico nos significados opostos, promovendo o conforto visual e psíquico ao mesmo tempo. Tudo isso dentro de paletas contrastantes.

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

Ao mesmo tempo, as harmonias de Equilíbrio promovem o equilíbrio psíquico através da escolha de cores também complementares em significado, de onde virá a sensação de complemento e completude também em efeitos. A maioria dos Esquemas de Combinações de Cores de Equilíbrio começa com a localização das cores complementares no Círculo Cromático.

Silveira (2011) classifica os esquemas de combinações de cores de equilíbrio em: diádicas complementares, diádicas tons-rompidos, triádicas assonantes, complementares divididas, esquemas com quatro cores e esquemas com seis cores.

O esquema de Cores Diádicas Complementares é uma paleta bastante utilizada. É formado a partir de duas cores complementares contrárias quaisquer no Círculo cromático, este Esquema promove o equilíbrio nos tons contrastantes, como mostra a figura 13.

Figura 13 – Esquema de cores diádicas complementares



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.132.

Este Esquema tem como característica o seu conforto visual, no sentido fisiológico, e conforto simbólico, no sentido psíquico. Porém, simultaneamente, quando se utiliza os dois tons exatamente contrários no círculo, as cores competem por atenção e acabam criando uma dualidade na percepção que se torna dinâmica. Esta dinamicidade é complementar, promove o conforto visual na complementariedade, mas não se aconselha utilizar estes Esquemas de Combinações de Cores em textos, justamente pelo seu contraste exato.

Uma forma interessante de trabalhar tal Esquema é utilizar diferentes quantidades entre as duas cores escolhidas. Assim, a cor que está em maior quantidade passa a ser o tom dominante.

O Esquema de Combinações de Cores Diádicas Tons-Rompidos acontece a partir da escolha de uma cor do círculo, na sua junção com sua complementar, promovendo o que se chama de paleta de Tons-Rompidos. Esta paleta passa pelo cinza neutro, como podemos ver na figura 14.

Figura 14 – Esquema combinações de cores diádicas tons-rompidos

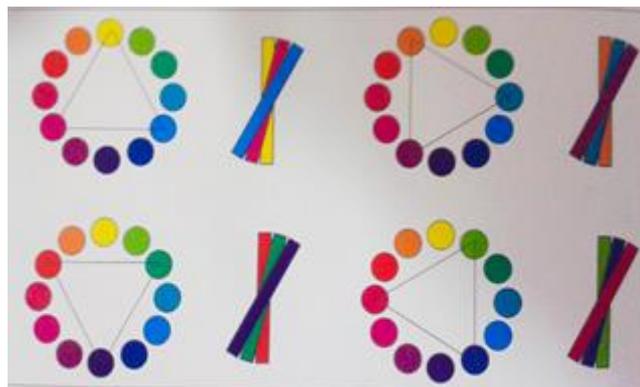


Fonte: SILVEIRA, 2015, p.133.

É um esquema bastante utilizado quando se é necessário o uso do sombreado em uma composição.

Os Esquemas de Combinações de Cores Triádicas Assonantes são o equilíbrio perfeito entre três cores do Círculo Cromático, numa paleta formada em um triângulo equilátero.

Figura 15 – Esquema de combinações de cores triádicas assonantes

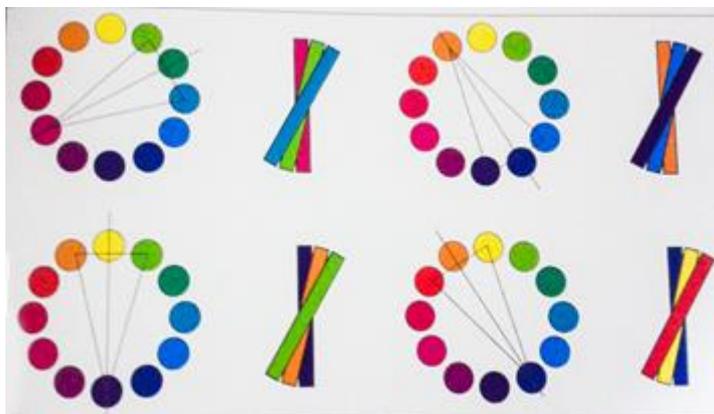


Fonte: SILVEIRA, 2015, p.134.

Este esquema promove o equilíbrio geométrico por se tratar de paletas construídas a partir de cores equidistantes no Círculo Cromático, e também promove o equilíbrio psíquico por ser uma paleta formada a partir de dois significados opostos e um intermediário.

Para que uma paleta seja categorizada como Complementar Dividida é necessária a identificação das duas cores complementares no Círculo. A partir dessa identificação, procuram-se as duas cores vizinhas de uma das cores complementares. Assim, tem-se uma paleta formada por três cores em equilíbrio, também em um triângulo, como nos Esquemas de Combinações de Cores Triádicas Assonantes, mas desta vez em um triângulo isósceles, como mostra a figura 16.

Figura 16 – Esquema de combinações complementares divididas



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.135.

Utilizando-se as cores vizinhas de uma das cores complementares escolhidas, promove-se o contraste máximo antes das exatas complementares. Assim, tem-se, juntamente com o conforto fisiológico, o equilíbrio quase perfeito entre significados opostos e intermediários.

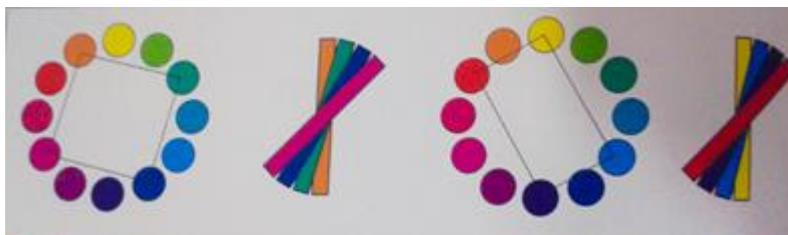
Os Esquemas com Quatro Cores utilizam paletas formadas com quatro cores a partir do Círculo Cromático.

Algumas vezes, as paletas formadas a partir desse esquema oferecem combinações muito excitantes, outras vezes combinações muito prazerosas, resultando em paletas sofisticadas.

Para se obter as paletas dentro deste Esquema de Combinações de Cores, consideram-se quaisquer dois pares de cores igualmente espaçados, que certamente

vão oferecer um forte equilíbrio. Esses pares devem formar um quadrado ou um retângulo.

Figura 17 – Esquema com quatro cores

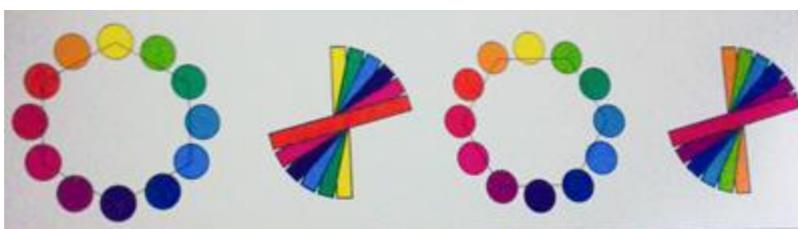


Fonte: SILVEIRA, 2015, p.136.

A complexidade deste esquema pode se tornar maior se aos pares complementares forem adicionadas diferenças de valor ou croma. Pode-se ainda colocar quantidades diferentes de cada uma das quatro cores na mesma composição, assim tornando-a extremamente atraente e interessante, estimulantes a criatividade e a comunicação.

Por fim, temos o Esquemas com Seis Cores, esses são encontrados quando se tem uma combinação de cores equilibradas em seis tons, precisa-se definir um hexágono dentro do Círculo Cromático.

Figura 18 – Esquema com seis cores



Fonte: SILVEIRA, 2015, p.137.

Por serem paletas com muitas cores saturadas, recomenda-se o uso deste Esquema de Combinações de Cores em áreas ou suportes, mesmo virtuais, designados às crianças.

Agora que conhecemos as combinações de cores e suas possibilidades precisamos entender como essas combinações se relacionam com a percepção humana. No capítulo seguinte veremos o potencial da cor em comunicar algo e seus diferentes simbolismos.

2.4 A cor e seus simbolismos

Vimos nos capítulos anteriores diversas características da cor, além da física invadindo o campo da subjetividade e do comportamento humano. Peter (2017) afirma que o modo que a cor é percebida pelo indivíduo não é limitado a sua precisão física.

Um fator extremamente importante e que deve ser levado em consideração ao analisar a percepção da cor é a cultura e experiências pessoais de cada ser. Para Heller, que realizou uma pesquisa com mais de 2000 alemães de diversas profissões e idades e compilou sua pesquisa no livro *A Psicologia das Cores* (2000) as cores e os sentimentos não se misturam ao acaso: são vivências comuns, que trazem desde a infância, profundas raízes na linguagem e no pensamento do ser humano (HELLER, 2000).

Historicamente, a cor sempre teve grande importância, com uso muitas vezes psicológico e sociocultural. Isso é perceptível em grandes civilizações como por exemplo na China, Egito e Índia. Essas sociedades se utilizavam da cor a fim de, principalmente, enriquecer a presença da realeza, combinando cores específicas a vestuários e ornamentos. Entretanto, com o passar do tempo a cor e sua utilização foi se tornando mais ampla, dessa vez trazendo também uma grande preocupação estética (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011).

Nas artes, a cor buscou e obteve uma forte relação com sua relação a um significado, fazendo com que não fosse somente um mero elemento de decoração ou um direcionamento estético, os artistas enxergaram em suas características a possibilidade de atribuir a uma composição opções de causar sensações em quem o assiste. Assim, a cor toma para si o fundamento da expressão sígnica, totalmente ligada à expressão de valores culturais, sensuais e espirituais. Guimarães (2000) diz que a cor, por ser mais que do que um elemento físico, tem a função de significar algo ao espectador:

A aplicação intencional da cor, ou do objeto (considerando-se a sua cor), possibilitará ao objeto (ou estímulo físico) que contém a informação cromática receber a denominação de signo. Ao considerarmos uma aplicação intencional de cor; estaremos trabalhando com informação 'latente', que será percebida e decifrada pelo sentido da visão, interpretada pela nossa cognição e transformada numa informação atualizada (GUIMARÃES, 2000, p.15).

A cor vista pelo indivíduo desencadeia em uma reação, ou seja, uma significação. Para quem está do outro lado dessa reação, o criador e causador, é necessário construir uma comunicação que entenda e se utilize de características do contexto desse indivíduo, suas ações mais recorrentes e suas preferências visuais, tal uso da cor como informação cultural a faz se tornar uma espécie de codificação cultural (GUIMARÃES, 2000). Para entender isso, é preciso que se entenda quais ações que as cores exercem no indivíduo.

Farina, Perez e Bastos (2011, p.13) contam que são três as ações exercidas pela cor: impressionar, expressar e construir. Ao ser vista, a cor impressiona a retina. É sentida, causa uma emoção. E é construtiva, já que “[...] tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia [...]” (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011, p.13).

A cor causa no espectador tanto efeitos de caráter fisiológico como psicológico, é responsável por causar sensações como alegria ou tristeza, excitação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, e assim sucessivamente (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011, p.2).

Para Peter (2014) o contexto tem grande influência na sensação que uma cor pode causar, dependendo de suas combinações de tons e objetos envolvidos. O círculo cromático é uma das principais ferramentas usadas para criar composições que estejam alinhadas com o mesmo objetivo, causando o efeito ou sensação desejado de acordo com o objetivo do artista. Heller (2000) chama essa combinação de cores de acordo cromático, e este é dado através do entrelaçamento de significado que são percebidos pelo acorde.

Nos campos artísticos, o elemento cor é uma poderosa ferramenta que possibilita a transmissão de significados de forma visual, intensamente utilizada no mercado cinematográfico por cineastas e seus diretores de arte.

Farina, Perez e Bastos (2011) contam que a cor está relacionada ao caráter e qualidade do conceito e por isso deve ser adequada aos requerimentos psicológicos e culturais do público a quem a mensagem será transmitida. Sobre as possibilidades de uso da cor, os autores falam: seu potencial tem, em primeiro lugar, a capacidade de liberar as reservas da imaginação criativa do homem. Ela não age só sobre quem fluirá a imagem, mas também sobre quem a constrói [...] (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2011, p.13).

Agora que conhecemos a competência da cor na transmissão de mensagens e conceitos é necessário para esse estudo descobrirmos o que é premeditado pelo artista, quais elementos são propositais para causar sensações desejadas. Assim, concluímos neste capítulo os estudos relacionados a cor de forma exclusiva e começamos a examinar como se dá o processo de direção de arte dentro do cinema e como suas escolhas em conjunto com as do cineasta ajudam na construção de um discurso no filme.

3 COR NO AUDIOVISUAL

Construir algo, seja o que for, exige de seu criador conhecimento suficiente para realizar um trabalho satisfatório. No campo audiovisual, muitas vezes nos sentimos envolvidos pelo filme de tal forma que não sabemos explicar, seja pelo som, pelos personagens, pela edição ou até mesmo pelas cores. Geralmente o espectador não precisa entender o porquê de sentir essas reações ao filme, é algo que vai acontecendo no decorrer da obra. Para os profissionais que estão por trás das reações, é muito vantajoso entender o porquê de uma sensação ser causada. Neste capítulo falaremos sobre as decisões tomadas pelo cineasta, diretor de fotografia e principalmente diretor de arte influenciam na percepção do espectador, e como elementos não específicos, como a cor, contribuem para a construção de uma narrativa fílmica.

3.1 Direção de arte e as decisões estéticas do filme.

No cinema é possível explorar totalmente sua linguagem visual e estética e essa possibilidade influencia a narrativa do filme. Bettoni (1987) explica que se trata de uma linguagem não verbal, mas que possibilita contar uma história de forma figurativa, simbolizando emoções, eventos e narrativas. Em seu livro 'A estética do filme' (1987, p.1) ele diz: "Com coisas e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo [...]". Os elementos visuais dentro de um filme são cuidadosamente pensados e planejados para causar emoções específicas, para isso são utilizados diversos elementos como: personagens, cenário, figurino, planos, edição, entre outros.

Bettoni conta que a estética não está apenas limitada ao visual, existem também outras dimensões dentro de um filme que constroem a estética do filme, como por exemplo, o som e o tempo. Porém, como o intuito desse estudo é o de analisar um elemento visual, focaremos na dimensão visual da estética, a fim de simplificar o entendimento do tema.

Martin (2013) explica que a imagem que o cinema nos oferece é artística e uma representação da realidade concebida em função daquilo que o diretor pretende expor no plano sensorial e intelectual, com uma espécie de mágica em sua imagem, onde a câmera ao capturar uma imagem, cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia

da realidade. Alexandre Arnoux diz que para obter domínio sob os caminhos do filme é preciso entender sua sintaxe, flexões, elipses, convenções e gramática

Dentro de um filme encontramos, simultaneamente, uma realidade complexa, tendo a imagem como o elemento base da linguagem cinematográfica. É ela a matéria-prima fílmica, que retrata uma realidade específica, mas não por isso menos real. A imagem fílmica é dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Martin (2013, p. 33) afirma que “a imagem obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais”. Essa característica de sensação do real suscita no espectador um sentimento forte o suficiente para provocar a crença na existência do que se vê na tela.

A estética é formada por diferentes forças dentro de um filme, a câmera, o quadro, o figurino, os cenários, a iluminação, a música, os movimentos de câmera, o retardar de uma sequência, o acelerar, todos os aspectos da linguagem fílmica citados são, entre outros, decisivos de estetização (MARTIN, 2013).

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do idealizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística, quer dizer, se se refletir bem, não realista e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. A percepção do espectador torna-se afetiva pouco a pouco, na medida que o filme lhe fornece uma imagem subjetiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam. A imagem, nesse caso, deixa de ser uma simples representação, passando a ser verdadeiramente alguma coisa, algo significativo para o espectador.

A imagem em si própria está carregada de ambiguidade quanto ao seu sentido, de polivalência significativa, ou seja, uma imagem só não nos permite conhecer o tempo da ação que nela se desenrola. Porém, devido à possibilidade do cineasta de construir o conteúdo da imagem ou de fazer o espectador ver sob um ângulo específico da história, pode fazer surgir um sentimento preciso daquilo que não é à primeira vista senão uma simples reprodução da realidade. Martin usa o exemplo encontrado no filme *The Ring*, do diretor Alfred Hitchcock, onde diz que um pugilista visto entre as pernas do seu adversário demonstra um estado de inferioridade,

situações como essas são deveras exploradas no cinema, dando um sentido subjetivo a uma cena.

Martin (2013) diz que “a imagem reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afeta os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre toma uma significação ideológica e moral” (MARTIN, p.35). Apesar disso, o autor frisa que existem espectadores que ao assistirem a um filme de forma passiva acabam não digerindo o sentido das imagens.

Para que o filme obtenha uma estética visual condizente com a idealizada pelo diretor, contemplando seus efeitos psicológicos e dramáticos, é preciso criar um espaço harmonioso e um equilíbrio que transmita conceitos da cena através de objetos e elementos cênicos. O profissional responsável primordialmente por essa função é o diretor de arte, é ele que organiza o espaço de cena e escolhe a melhor maneira para que todos os elementos principais e secundários estejam desempenhando seu máximo potencial narrativo. O diretor de arte coordena uma grande equipe, na qual gerencia figurinistas, maquiadores, montadores de cenários, entre outros trabalhos que envolvem a concepção do espaço visual. A colaboração entre diretor, diretor de fotografia e diretor de arte resulta no que pode ser visto nas telas de cinema e sentido pelos espectadores. A realidade construída nos produtos audiovisuais é sim fruto da percepção do diretor, como afirma o autor, mas também é fruto da construção feita por sua equipe.

O trabalho de um diretor de arte no cinema possui variáveis que influenciam em suas ações, primeiramente é necessário entender sobre o que a história é, qual é sua principal mensagem, seu conceito primordial.

A cor é um elemento que ajuda nesse momento do projeto, definir uma paleta de cor que retrate o filme em sua essência é interessante para visualizar e entender as nuances da história. Uma característica que geralmente complementa a escolha da paleta de cores são as escolhas de locações para um filme, que podem variar em sua ordem. Lumet (1998, p.95) diz que “[...] um resultado natural da cuidadosa seleção de locação é que quase sempre criamos uma paleta de cores para o filme [...]”. Mesmo a cor sendo algo com alta subjetividade em sua interpretação, como vimos no capítulo anterior, se bem planejada e escolhida de forma cuidadosa é capaz de clarear uma ideia e transmitir significados quando atribuídos a algo na cena e sua narrativa, tornando-a um artifício de ótimo uso quando se deseja imprimir sentimento e

impressões sob os humanos, dando um tom ao filme, criando um clima psicológico e uma atmosfera para determinada cena.

Um dos trabalhos principais do diretor de arte é o de dar uma identidade ao filme, Hamburger (2014) fala sobre a importância da cor nesse processo:

[...] a geometria espacial alia-se ao tratamento das cores [...] igualmente determinante para o projeto, a definição do repertório de tons, intensidades de cor e seus contrastes se dá em um processo analítico e ao mesmo tempo intuitivo [...] as possibilidades de sobreposição, a cada enquadramento, guiam o tingimento do espaço e de seus objetos, criando diferentes circunstâncias e caracterizando sujeitos também por matizes, saturação [...] por fim, os objetos e adereços, seus significados simbólicos [...] oferecem novos significados ao espaço cênico (HAMBURGER, 2014, P.33).

No início do cinema, as imagens eram capturadas em preto e branco, então quando Méliès, Pathé e Gaumont mandavam operários colorir seus filmes de forma manual, buscavam na cor uma função de aumentar o realismo de uma imagem. Tal processo não perdurou pelo desenvolvimento do cinema, este tipo de técnica aumentava demais as despesas do filme à medida que aumentava o comprimento dos filmes e o número de cópias (Martin, p.85).

Ao passar das décadas, morreram tecnologias antes bastante utilizadas, mas também, nasceram outras novas tecnologias que permitiram a captura da cor no filme. A função da cor em um filme, com essas mudanças, foram também se tornando mutáveis. O que antes era puramente um modo de tornar uma imagem mais real, passou a ter, também, outro uso, o de significar. Brincar com as cores, tons e iluminação se tornou um mecanismo de comunicar algo. Não podemos ignorar o uso do preto e branco, que ao ser utilizado de forma proposital, como opção escolhida, reformula uma ideia estética específica que o filme busca passar ao espectador, uma sensação que pode ser interpretada de diversas formas, como: nostalgia, lembrança do passado e até mesmo uma temática sombria.

A escolha estética de um filme é uma das suas principais etapas, já que é ela que define um tom visual para todo o filme. É um trabalho que envolve o todos os diretores, ou seja, o diretor do projeto, o diretor de fotografia e o diretor de arte.

3.1.1 *Mise-en-scène*

Ao vermos um filme, nossos olhos ficam procurando um foco no ambiente em que estamos observando, se trata de um processo visual muito rápido e ativo, mantendo nosso sistema visual em constante trabalho. O diretor de arte é o encarregado de conduzir essa atenção, causar ilusões, sensações e construir narrativas (BORDWELL, 2008).

A estética de um filme só é decidida após a leitura do roteiro, nessa etapa, o diretor de arte escolhe sua equipe e define como será a estética da arte.

Ao coordenar os diferentes subsetores que estão incluídos no departamento de direção de arte, ele organiza os elementos que estarão presentes na *mise-en-scène*. Bordwell e Thompson (2013) explicam que a *mise-en-scène* é tudo o que está sendo enquadrado pela câmera, ou seja, tudo o que está em cena, esse termo surgiu no teatro. No cinema, tal termo é utilizado a fim de expressar o controle que o diretor tem sobre os elementos dispostos no quadro fílmico. Bordwell (2008), diz que os aspectos estudados na *mise-en-scène* são: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens, todos estes contribuindo, para a encenação realizada em frente a câmera (BORDWELL; THOMPSON 2013).

Hamburger (2014), fala sobre como funciona o processo de um diretor de arte:

Para o diretor de arte, tudo começa com o roteiro. Um mundo se deixa entrever e, durante um período, aquela história guiará seus passos. Atento a qualquer sinal, externo ou interno, que o ajude a compreendê-la e dar-lhe sentido, procura sua significação plástica e espaços expressivos para abrigar cada ação e os personagens que a compõem (HAMBURGER, 2014, p.28).

A *mise-en-scène* possibilita que pequenos objetos tenham grande significado dentro da história de um filme. As decisões do diretor quanto aos aspectos da *mise-en-scène* são tomadas a partir da definição do ponto de foco da cena e o que é mais importante para o desenvolvimento da narrativa. Por exemplo, se em determinada cena, o mais importante é dar ênfase ao cenário, pode-se mostrar com detalhes cada objeto que o compõe, passear com lentidão com a câmera pelo espaço onde a cena está se passando, isso irá fazer com que o espectador preste mais atenção em pequenos detalhes do cenário. Caso o intuito da cena seja mostrar um objeto específico, basta realçar suas características ou o colocar em contraste com os outros objetos dispostos na cena. Em casos como esses, o design de cores é imensamente

importante, pois, como já vimos no capítulo dois, existem maneiras de dar destaques ao utilizar-se de cores que contrastem uma com as outras, segundo os estudos da roda cromática.

Em *Submarine* (2010), o primeiro plano do filme mostra o quarto do protagonista, Oliver Tate (figura 19), antes mesmo do personagem se apresentar ao espectador é possível entender, em poucos segundos, os principais interesses do personagem, isso tudo graças a *mise-em-scene*, não só por causa dos objetos, mas também, pela postura do ator e pela iluminação do local.

Figura 19 – Quarto de Oliver Tate



Fonte: *Submarine* (2010).

3.1.2 Iluminação

O elemento de *mise-en-scène* que mais tem ligação com a cor é a iluminação, como vimos no capítulo dois, a cor de algo é totalmente influenciado pela luz. Uma cor vista em um ambiente iluminado por luz natural, por exemplo, tem uma percepção

aos olhos diferente da do mesmo ambiente, desta vez, iluminado por luzes artificiais. A iluminação pode alterar o tom das cores de uma cena de um filme.

Betton (1987) diz que ao se tratar de iluminação cinematográfica, estamos nos tratando de um cenário vivo e quase um ator. Essa afirmação demonstra a grande importância desse elemento em uma produção de cinema, através da iluminação é capaz criar climas temporais e psicológicos, e acima de tudo, estética. As diferentes gradações de sombra e luz, permitem ao cineasta alcançar a sensação de realce, atribuindo a um assunto uma atmosfera e o valor expressivo que deseja. Ernest Lindgren apud Betton afirma que através da iluminação, o cineasta, pode também, definir e moldar os contornos e planos dos objetos para criar a impressão de profundidade espacial, produzindo uma atmosfera emocional e até mesmo efeitos dramáticos.

A iluminação de um ambiente, onde a luz é geral e difusa, é utilizada para criar um ambiente psicológico geral, já na iluminação de efeito, onde se utiliza de luzes dirigidas, com mais contraste, permite alcançar efeitos dramáticos mais precisos.

O domínio da luz permite ao diretor diferentes efeitos: imagens bastante suaves, contrastes fracos ou médios, imagens duras com luzes violentas, sombras acentuadas, oposições entre sombras produzidas e luzes intensas, silhuetas escuras, sem meios tons entre outros efeitos, dentro tantos outros.

Esses efeitos de destaques e sombras ajudam a criar a noção de espaço numa cena, bem como afeta na compreensão de formas e texturas dos objetos representados. Muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação adequada. Ela é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação, pois as áreas mais escuras e mais claras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano orientando, assim, a nossa atenção para certos objetos e movimentos. Os pontos iluminados podem chamar a nossa atenção para os gestos importantes, por sua vez, as sombras podem esconder detalhes ou expressões e criar suspense sobre o que está presente em cena (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

O visual de uma cena é controlado, principalmente, pela qualidade da luz, pelo seu direcionamento e pela sua fonte de cor e cabe ao cineasta manipular e combinar esses fatores para moldar a experiência do espectador, de diferentes maneiras, diante da cena construída (BORDWELL; THOMPSON 2008).

4 ANÁLISE DO FILME SUBMARINE

Submarine, é um filme de 2010, dirigido e escrito pelo inglês Richard Ayoade, este filme foi o seu primeiro longa-metragem, anteriormente, Ayoade se dedicava a carreira de ator e dirigia alguns videoclipes. O filme se baseia no romance homônimo de Joe Dunthorne.

O longa é dividido em cinco partes: um prólogo, três capítulos e um epílogo. Ele conta sobre o primeiro romance de um adolescente, sua relação com seus pais e o descobrimento de novos pensamentos com a evolução de maturidade do personagem principal. *Submarine* (2010) tem uma bela fotografia, um tom nostálgico e melancólico, em algumas cenas o diretor optou por usar câmeras antigas para capturar os quadros, como por exemplo, uma cena que é parcialmente filmada com uma câmera Super 8. Outro ponto alto do filme, esteticamente, é sua trilha sonora, baseada em baladas ao violão, cantadas e compostas por Alex Turner, vocalista da banda *Arctic Monkeys*.

Para termos uma maior facilidade em entender certos aspectos do filme, antes das análises das cenas em si, farei uma breve descrição dos personagens principais do filme *Submarine* (2010).

4.1 Os personagens.

O protagonista do longa, Oliver Tate, é um adolescente de 15 anos que mora em Swansea, uma pequena cidade costeira situada no País de Gales. Oliver diz ser um cientista social, uma espécie de espião no misterioso mundo dos adultos, no decorrer do filme ele nos apresenta uma visão reflexiva sobre temas rotineiros da vida: a escola, o primeiro amor, *bullying*, a relação com os pais, a desconfiança de que sua mãe está traindo o seu pai, seus próprios pensamentos, medos e angústias.

Uma característica do filme, que se relaciona diretamente com o espectador é que Oliver também é o narrador do filme, ou seja, os fatos que estão sendo vistos na tela são influenciados por sua visão de mundo, o que faz com que o espectador tenha uma proximidade maior rapidamente ao personagem.

Figura 20 – Oliver Tate



Fonte: *Submarine* (2010).

A personagem que mais se relaciona com Oliver, é a estudante Jordana Bevan, uma garota de personalidade forte e com uma mãe que sofre de câncer. Oliver a descreve como uma garota de muitas qualidades e apenas um defeito: seus ataques esporádicos de eczema. Oliver completa dizendo: “ela nunca fala sobre si mesma. Ela poderia ser qualquer coisa, talvez seja uma democrata socialista. Ela é moderadamente impopular, isso torna um romance entre nós mais provável”.

Em sua apresentação no filme, descobrimos que ela está solteira, após ter sido traída pelo valentão da escola. Oliver a julga como sendo uma admiradora moderada de *bullying*, o que o faz passar por cima de seus princípios para ganhar seu interesse.

Figura 21 – Jordana Bevan



Fonte: *Submarine* (2010).

Outros dois personagens interessantes para esse estudo são os pais de Oliver, Lloyd e Jill. Juntos formam um casal que parece não mais se entender, como se o fogo dos primeiros anos estivesse extinguido entre os dois.

Lloyd é um biólogo marinho, anos atrás apresentava o programa de TV “Mistérios das Profundezas”, mas por causa do seu jeito de se portar em frente da câmera acabou demitido, após sua demissão, Lloyd passou vários dias na cama, bebendo limonada quente na mesma caneca, sem lavar o copo, o que Oliver conceitua como sendo um sinal vital de um de seus surtos depressivos. Hoje, Lloyd trabalha na Universidade local, num trabalho que acha difícil de explicar a qualquer pessoa sem nível superior em peixes.

Figura 22 – Lloyd, pai de Oliver



Fonte: *Submarine* (2010).

A mãe de Oliver, Jill, trabalha no Departamento Jurídico da Câmara Municipal, mas desde jovem queria ser uma atriz, sonho que não se concretizou. Os pais de Oliver se preocupam com ele, mas não parecem saber direito como lidar com um adolescente, suas aproximações em relação a ele são frias e distantes, Oliver diz que sua mãe desconfia que ele tenha problemas mentais, e que em alguns momentos ele fala frases sem sentido apenas para ver sua reação.

Figura 23 – Jill, mãe de Oliver



Fonte: *Submarine* (2010).

A história do casal fica um pouco movimentada quando Graham, um velho amigo de Jill, se muda para sua antiga casa, ao lado da Família Tate. Graham é uma espécie de guru, que dá palestras sobre uma teoria de que a luz é a essência do universo, Oliver o descreve como um ninja místico. Oliver desconfia que sua mãe está tendo um caso com Graham, diante disso, ele tenta consertar o casamento de seus pais ao mesmo tempo que enfrenta as dificuldades de seu próprio relacionamento.

Figura 24 – Graham, o ninja



Fonte: *Submarine* (2010).

No subcapítulo seguinte iremos entender como se dão as relações entre os personagens e como a direção de arte do filme aborda seus elementos, em principal a cor, em sua narrativa.

4.2 Análise das cenas de *Submarine* (2010)

4.2.1. Conhecendo Oliver Tate

A primeira cena a ser analisada será a que Oliver mostra ao espectador um pouco sobre sua personalidade. A cena se passa na escola em que Oliver estuda, ele está sentado na sala de aula, o professor está comentando sobre ser jovem e o auto-descobrimiento, entretanto, Oliver está com o olhar vidrado em direção a janela, seu rosto tem uma expressão neutra, como se estivesse encarando o nada. Sua voz surge em *voiceover*¹ dissertando sobre como o único jeito de “passar pela vida” é se imaginar numa realidade totalmente diferente, nesse momento a câmera vai se aproximando de Oliver, acentuando sua expressão. Oliver conta, em seus pensamentos, como costuma imaginar qual seria a reação das pessoas caso ele falecesse. Enquanto ele comenta sobre as reações são mostradas imagens de seus colegas, professores, uma matéria no noticiário da TV, imagens de um corredor vazio, flores e fotos dele deixadas no portão da escola, uma coletiva de imprensa com seus pais falando sobre como seus amigos o admiravam, e até mesmo, uma vigília nacional para lembrar o amor que todos sentiam em relação a ele. Vemos garotas chorando sentadas no corredor da escola, dentre elas está Jordana segurando flores vermelhas.

¹ Termo cinematográfico utilizado para definir uma voz sobreposta sobre imagens.

Figura 25 – Conhecendo Oliver Tate – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Oliver em um ato milagroso, ressuscitar mais poderoso do que nunca. Dessa vez as garotas estão iluminadas por sua aura azul, sorrindo e o desejando, a câmera dá um *close* em Jordana, que arruma seu cabelo e morde os lábios. A imagem corta de volta para a sala de aula, a câmera filma o rosto de Oliver com mais proximidade e de um ângulo que o deixa maior e mais poderoso, dessa vez ele sorri com certo prazer, seus olhos não piscam, o deixando com um ar psicótico.

Figura 26 – Conhecendo Oliver Tate – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

No decorrer dessa cena podemos notar várias características de Oliver: sua imaginação fértil, seu anseio pelo amor e a admiração, seu desejo por Jordana e seu egocentrismo. Nas primeiras imagens que aparecem na tela nessa cena, o azul é predominante, seu ar melancólico se relaciona com o que está sendo narrado por Oliver, enquanto ele comenta sobre a repercussão de sua morte, a paleta de cores muda para nuances de amarelo e preto, principalmente pela iluminação de velas, em sua vigília, demonstrando o clima de escuridão após sua morte.

Figura 27 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

Antes de sua ressurreição, vemos as paredes do corredor da escola em um tom mais escuro de vermelho, também melancólico. Já em sua ressurreição, identificamos um vermelho mais vivo, com mais saturação, a aura de Oliver é azul, por ser a cor que mais se relaciona com sua personalidade, para Bellatoni (2005) em seu livro “*If its purple someones gonna die*” o azul é uma das cores menos sensuais, Heller (2012) caracteriza o azul como uma cor fria e distante, além de ser a cor das virtudes intelectuais, ela afirma, também, que é esta a cor que simboliza a razão, pode-se dizer que essa cena e tem uma simbologia messiânica, Heller (2012) conta que o azul, em países socialistas, é considerado a cor da paz, onde em situações de celebrações são hasteadas três bandeiras: a nacional, a vermelha do socialismo e uma azul lisa. Esta parte da cena mostra que Oliver está vivo e que a partir de agora tudo vai melhorar.

Silveira (2015) categoriza o esquema de cores encontrado na paleta de cores dessa cena como diádico complementar e causa o equilíbrio nos tons contrastantes, neste caso, o azul e o vermelho, que são trabalhados com diferentes quantidades de destaque na composição, exprimem um efeito de contraste sucessivo, dando ênfase a cor dominante e utilizando-se de outra como auxiliar na composição.

Quando a câmera foca em Jordana, a tela é tomada pelo vermelho, causando grande impacto visual. O contraste com os *takes* anteriores é total, entendemos então o real desejo de Oliver. Ao voltar ao *take* da escola vemos como a realidade é diferente da fantasia, as cores são mais sóbrias do que as do *take* anterior, a luz da janela ilumina o rosto de Oliver, dando ênfase em sua satisfação. Essa cena é necessária para entendermos melhor como o filme será contado, através da narração do protagonista.

4.2.2. Conhecendo Jordana

Na próxima cena, Oliver apresenta Jordana ao espectador. Durante a cena, Oliver comenta suas impressões sobre Jordana, enquanto ele especula sobre sua

identidade vemos imagens dela acendendo um cigarro, queimando palitos de fósforo e seu olhar profundo, há ainda, um *take* onde os dois se esbarram no corredor da escola, Oliver parece amedrontado ao estar tão perto de Jordana, percebemos o poder que ela exerce sobre ele, não só de desejo, mas também, de medo.

Figura 28 – Conhecendo Jordana – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Nesta cena as características da personalidade da personagem Jordana são passadas também pelos objetos que a rodeiam. O cigarro, mostrando a autodestruição, a queima de vários fósforos, demonstrando sua não preocupação com opiniões alheias, o próprio fogo, algo tão desejado, mas, da mesma forma, tão

perigoso, e seu casaco, que é a peça chave em sua representação visual durante o filme, seu figurino permite que ela se destaque na tela na maioria das cenas, o vermelho de seu casaco pula da tela e puxa o olhar o espectador. No *take* do corredor, onde os dois personagens interagem, vemos as paredes vermelhas junto com o casaco vermelho de Jordana sufocando Oliver, reforçando a ideia de domínio sobre o personagem.

Figura 29 – Conhecendo Jordana – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

A paleta de cor encontrada nessa cena, ressalta a sensação de perigo e desejo, busca também, através de suas cores, sufocar o espectador para transmitir a sensação sentida por Oliver. A cena traz em destaque a evidência ao vermelho e cores

com tonalidades escuras. Silveira (2015) conta que as cores utilizadas nessa cena, quando combinadas, por serem muito fortes, tornam a composição bastante tensa e irritante em pouco tempo.

Figura 30– Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

Jordana traz um figurino mais simples, porém uma peça de sua vestimenta, especificamente, tem maior destaque: o seu casaco vermelho. O vermelho está intrinsecamente ligado a personalidade dessa personagem, Heller (2012) conta que o vermelho é a cor de todas as paixões, do amor ao ódio, Jordana se demonstra uma pessoa temperamental, o uso do vermelho em sua vestimenta reforça a sensação de calor, energia, desejo, e ainda mais, de perigo. É o oposto do azul nesse quesito, se o azul é frio, vermelho é quente, assim como os Oliver e Jordana.

4.2.3. A bolsa e o casaco

Os objetos de cenografia são importantes para a construção de uma narrativa, funcionando como um artifício da *mise-en-scène* de cada cena. Na cena da figura 31 e da figura 32, dois elementos que compõem a *mise-en-scène* se destacam, e isso ocorre pelo uso proposital das cores, são eles: o casaco e a bolsa.

Oliver ao perceber que Jordana se interessa por *bullyies*, resolve passar por cima de seus princípios para tentar uma aproximação com a garota. Ele decide então pegar a bolsa de uma das colegas de sala, Zoe, uma garota que sofre com o *bullying* feito na escola, para mostrar a Jordana o quão divertido ele pode ser.

Figura 31 – A bolsa e o casaco – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

No desenrolar da cena podemos ver um elemento que se destaca no quadro, a bolsa amarela de Zoe. O uso do amarelo, dessa vez, não se deu ao fato da cor estar ligada com a riqueza ou alguma outra simbologia mais profunda, a cor foi escolhida com a finalidade de se destacar dos outros elementos que compõem a cena, simbolizando a importância daquele objeto para a história, é ali que a história tem seu primeiro ponto de mudança. O outro elemento que se destaca, como usualmente no filme, é o casaco de Jordana, ela é nesse momento a causadora dos atos de Oliver, destacá-la na cena faz com que o espectador entenda, mesmo que de forma

subliminar, que a influência que ela exerce sob Oliver é muito grande, ainda que indiretamente.

Figura 32 – A bolsa e o casaco – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

A iluminação nessa cena é basicamente feita por luz natural, o que junto com a paisagem da locação, trazem tons amarelados e esverdeados para a cena, passando, Heller (2012) conta que o amarelo é a cor mais clara dentre as cores, sendo uma cor altamente influenciável, ela diz:

“[...] ao simbolismo do amarelo o fato de que nenhuma outra cor é tão instável quanto ela – uma pitada de vermelho transforma o amarelo em laranja, uma

pitada de azul e ela se torna verde, um tiquinho de preto e obtemos uma cor suja e opaca (HELLER, 2012, p.152).

Figura 33 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

O uso da cor no clima da cena pode ser justificado pela forma influenciável que Oliver se comporta quando está próximo a Jordana, funcionando como uma sutil pista de sua personalidade.

4.2.4. O beijo

O ato de *bullying* de Oliver o faz se aproximar de Jordana, assim como planejado, mesmo que ele se sinta mal pelo que fez com Zoe. Depois de uma conversa na sala de aula, Jordana diz para Oliver a encontrar na ponte da ferrovia, após a aula. Oliver vai então a ferrovia, um lugar antigo e abandonado, ele está a sós com Jordana, que segura um cigarro em sua mão e o olha com seu olhar penetrante. Consigo, Oliver leva uma câmera Polaroid e uma agenda, objetos de décadas passadas, tidas como antiquadas. Durante o filme é possível ver diversos aparelhos antigos, o diretor em algumas cenas se utiliza de câmeras antigas para retratar momentos, o que auxilia o filme ao ter um clima nostálgico.

Jordana pede a câmera a Oliver, que a entrega com certo receio, ela o manda ajoelhar, ele não entende o porquê de fazer isso mas obedece, ela o diz para fechar os olhos, ele novamente obedece, então, ela se ajoelha e lhe dá um beijo e simultaneamente, começa a tirar várias fotos com a câmera. O flash da câmera traz um tom mágico ao momento, a montagem da cena segue acelerada, com diversos ângulos e cortes, o que aumenta o impacto no espectador, o trazendo para dentro da cena.

Figura 34 – O beijo – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Após o beijo, vemos a imagem dos dois, em um plano aberto, o domínio de Jordana sob Oliver é retratado com clareza através das cores nesse momento, o cenário e Oliver estão quase monocromáticos, as cores estão com baixíssima saturação, enquanto Jordana e o vermelho de seu casaco se destacam no quadro.

Figura 35 – O beijo – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Outro fator que chama atenção nessa cena é a iluminação, que é formada por duas características, o quente e o frio. De um lado temos a luz do sol, que imprime na cena cores com tons mais quentes, simbolizando Jordana, já do outro lado temos o azul das sombras, uma cor fria, retratando Oliver. O encontro dessas cores simboliza os dois personagens, que ainda não estão em um relacionamento, ou seja, não estão misturados.

Figura 36 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

Durante o beijo, as cores se tornam mais vivas, claras e ganham saturação, o que agrega à cena uma sensação de fantasia, após o beijo, vemos que a luz muda, o céu não está ensolarado, as cores não estão mais vivas, o espectador sofre então um choque de realidade. Ao observarmos a paleta de cores da cena, é possível identificar o vermelho destoante em relação às demais cores contidas na cena.

4.2.5. Super 8

Submarine (2010) busca uma estética nostálgica e se utiliza dos elementos visuais para construir composições que causem esse sentimento de nostalgia no espectador, desde ao uso de objetos antigos até a escolha das câmeras utilizadas no filme.

Figura 37 – Super 8 – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Esta cena, em particular, traz o granuloso dos filmes antigos e caseiros para a tela, a cena é uma montagem de vários momentos divertidos de Oliver e Jordana, alguns *takes* dessa cena foram filmados em Super 8. O uso de uma câmera diferente interfere em como a luz e as cores são capturadas e percebidas, aqui temos praticamente o mesmo jogo de cores da cena anterior, porém dessa vez temos o preto mais presente, interferindo em como as composições são percebidas, dando maior ênfase as cores. O azul e o vermelho, ganham destaque ao serem relacionados ao preto, Ostrower (2004) afirma que sempre que um objeto de cor clara estiver relacionado a um de cor mais escura, o de cor clara tende a ressaltar sua cor e com isso ganhar maior destaque na composição.

Figura 38 – Super 8 – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Uma forte característica desta cena é a do lúdico. A montagem, o granulado, a música, as cores e a luz agregam a cena a interpretação de que esses momentos são como sonhos, são momentos mágicos, que só podem ser vividos quando se está perto de quem se gosta, tudo de repente parece melhor. Essa interpretação está ligada às cores da cena, o jogo de luz e sombra somado a câmera utilizada nesta cena permite que as imagens capturadas sejam menos ligadas ao real de fato, tornando-as mais lúdicas.

Figura 39 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

4.2.6. Encontro duplo

A próxima cena mostra ao espectador através de contrastes, principalmente de figurino e cores, as características conservadoras. Enquanto Oliver espera Jordana, que jantará com ele esta noite, os pais de Oliver discutem sobre irem ao cinema em companhia dos vizinhos. Lloyd diz que vai ao cinema com os convidados, que quinta-feira é o dia de ir ao cinema com sua esposa, uma tradição entre eles. Enquanto o casal argumenta sobre suas opiniões, os vizinhos chegam na casa de Oliver, Lloyd acaba convencido a ir, os dois casais partem para o cinema, enquanto isso Oliver prepara a casa para sua noite inesquecível.

Figura 40 – Encontro duplo – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Os extremos são explorados nessa cena, Lloyd e Jill usam roupas antiquadas e conservadoras, Oliver veste um terno parecido com os do seu pai, está arrumado para seu encontro com Jordana.

A iluminação da cena é feita através de diversos pontos de luz dentro da casa de Oliver, luzes em sua maioria amarelas, é possível ver um abajur e luminárias, apesar dos focos de luz, a cena ainda é escura, as cores que compõem a cena são similares, quase monocromáticas. O uso dessas cores traz um clima de tédio e cansaço, o que reflete o relacionamento do casal nessa etapa do filme.

Figura 41 – Encontro duplo – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Os figurinos de Lloyd e Jill são mais conservadores, utilizam roupas com amarelas e marrons bastante acinzentadas, quase sempre seguindo uma paleta monocromática, o que as faz parecerem antigas, para Heller (2012) o amarelo é a cor da contradição, é a cor da traição. Ela afirma que o amarelo acinzentado é o oposto do amarelo puro, que tem o simbolismo de coisa nova, o amarelo gasto é também chamado de envelhecido. Essa sensação de velhice reforça a imagem que temos dos pais de Oliver, de serem ultrapassados, cansados e vazios de felicidade. É a cor da marca da idade e da decadência e da má aparência.

Diferente dos pais de Oliver, Graham tem um visual mais descolado, com um cabelo despojado e um sobretudo de couro preto, a cor do poder, da violência e da negação. O preto traz consigo a jovialidade, Heller (2012) explica que quanto mais

jovem, maior a preferência pelo preto. Essa relação explica sentimento de Jill por Graham, ao enxergar nele o que deseja para ela, jovialidade.

Figura 42 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

A diferença entre os personagens é gritante, esse choque de diferenças fica ainda mais explícito no momento em que Graham pede para Lloyd entrar na parte de trás de sua vã, de onde sai uma música eletrônica frenética e piscam luzes azuis, como em uma boate, aquele ambiente e Lloyd não conversam, e sua função é demonstrar a estranheza desse encontro de personagens.

4.2.7. Sexo

Oliver sabia que os pais iam sair esta noite, ele planejou então um encontro com Jordana, sua principal intenção era a de perder sua virgindade. Oliver espera ansiosamente que Jordana chegue, ele preparou um jantar à luz de velas para os dois, Jordana chega e eles se direcionam a mesa de jantar, ela parece achar aquilo tudo desnecessário e chato, ele então a leva para o quarto de seus pais, cobrindo os olhos dela com as mãos, podemos observar bem o cenário, o quarto está com pouca iluminação, ressaltando as luminárias, o abajur, as velas e os balões em forma de coração, todos esses elementos são vermelhos, Oliver se deita na cama esperando que ela abra os olhos e tenha uma reação de surpresa. Ao se deparar com aquela cena, Jordana diz: “Porra, você é um *serial killer*”, e se arruma para ir embora enquanto Oliver pede desculpas e a entrega uma carta.

Figura 43 – Sexo – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Ao ler as palavras de Oliver em sua carta, ela pensa bem e resolve voltar a sua casa, eles então têm sua primeira relação sexual, Oliver parece estar admirado com o fato, depois disso Jordana vai embora.

Figura 44 – Sexo – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Essa cena tem dois momentos, um mais escuro e o outro mais claro. No primeiro, Oliver está ansioso, a luz faz com que os objetos em cena tenham menos saturação e destaca o vermelho dos objetos, dando dicas das reais intenções de Oliver, mas ainda assim, deixando o clima de mistério sobre o que pode acontecer. Na parte em que Jordana retorna a casa de Oliver a luz muda, se torna mais clara, dessa vez sabemos o que vai acontecer, sabemos que Oliver conseguiu o que queria. Após perder sua virgindade, Oliver e Jordana descem as escadas da casa, Jordana segurando seu casaco e Oliver com um suéter vermelho, isso nos dá a sensação de conversam, Oliver neste momento é uma parte de Jordana, totalmente influenciado por suas ideias e ações.

Figura 45 – Paleta de cores da cena



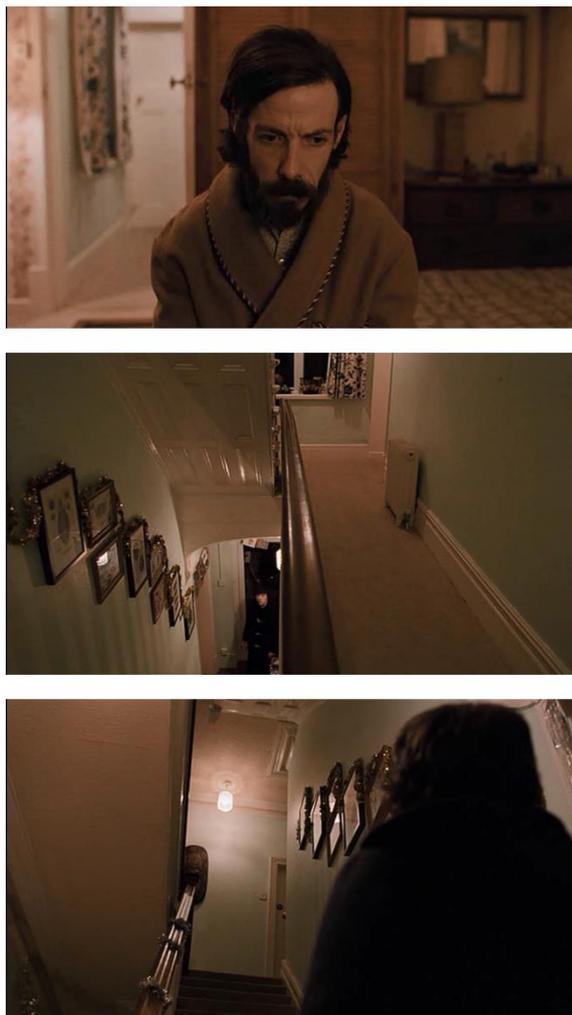
Fonte: Paleta produzida pelo autor.

A cor vermelha, nesta cena, denota em um primeiro momento a conotação sexual da cena, as pistas visuais indicam o clima sensual que Oliver preparou para Jordana. Quando Oliver, no final da cena, aparece vestindo um suéter com esta cor, é possível que o espectador dê um leve sorriso, ela completa a cena de forma magnífica, ela conta o que aconteceu no quarto sem precisar se utilizar de palavras.

4.2.8. Escolhas

Nesta cena Oliver e Lloyd fazem decisões importantes que definem o rumo da história do filme. Jordana tinha pedido a Oliver que fosse ao Hospital na sexta-feira, visitar sua mãe que sofre de câncer, pois esse poderia ser o seu último dia de vida. Lloyd também tinha um compromisso marcado, ele iria a palestra de Graham com Jill, mas nenhum dos dois decidem ir. Lloyd, está abatido e deprimido, ainda veste seu pijama e Oliver ao ver seu pai daquele jeito decide ficar e o ajudar.

Figura 46 – Escolhas – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Esta cena passa a sensação de cansaço de forma explícita, tanto no aspecto dos personagens como em suas composições visuais. Sua paleta de cores é formada por combinações de marrons claros, médios e escuros. Silveira (2015) conta que essa combinação de cores é chamada de esquema de consenso neutro, é um esquema que pode ser bastante monótono, por sua simplicidade traz a sensação de cansaço e perda de interesse, o que reflete literalmente o que se passa na vida dos personagens. Heller (2012) diz que de todas as cores, o marrom é o mais frequentemente rejeitado, ela aponta que para 22% dos homens e 17% das mulheres, o marrom é a cor que mais desagrada. Ela o caracteriza como sendo a cor da preguiça, do feio e do desagradável.

Figura 47 – Escolhas – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Na figura 47 podemos notar a relação do marrom com o azul, a utilização destas cores enfatiza a melancolia da cena, Heller (2012) conta que o marrom pode ser uma cor fria, quando em sua mistura temos a predominância do azul e não do vermelho.

Figura 48 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

Os planos escolhidos para essa cena demonstram o vazio da casa e a falta de vida no local, a iluminação é baixa, feita por luminárias e lâmpadas, o tom amarelado da

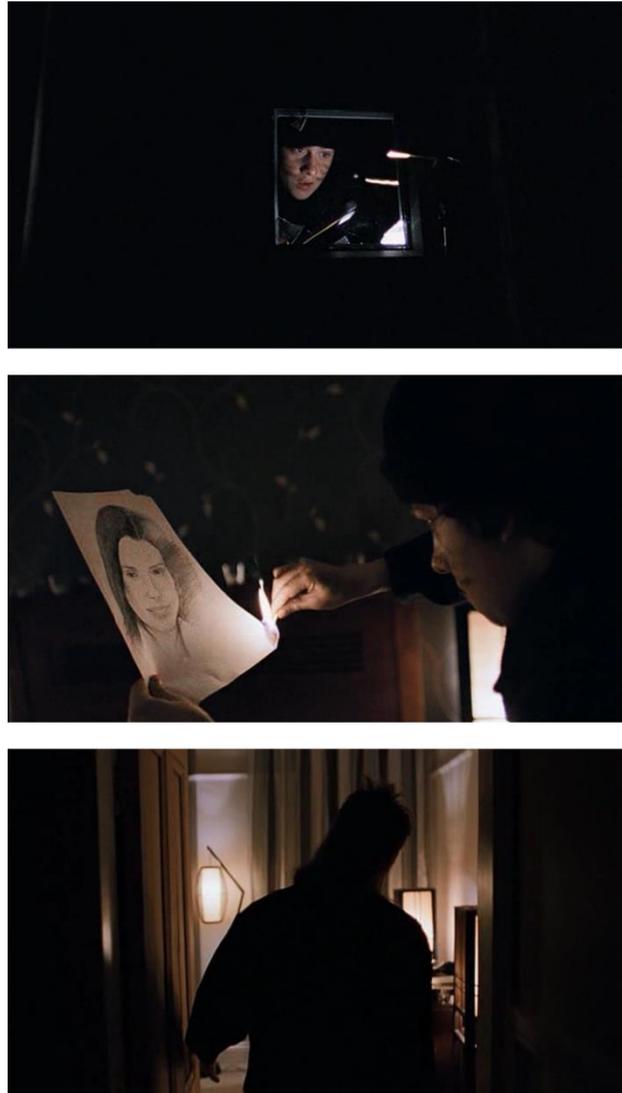
luz ressalta o castanho nas imagens, essa cena será interessante para algo que acontece mais a frente no filme, as cores aqui utilizadas serão novamente visitadas, dessa vez, por outro personagem

4.2.9. A invasão

Depois de ver sua mãe em um encontro com Graham, Oliver decide invadir a casa de Graham para vandalizar e deixar um aviso para que ele fique longe de Jill. Oliver invade a casa, bebe um pouco para se encorajar, entra no quarto de Graham, tenta urinar em seus dvds e ateia fogo a um desenho de Jill feito por Graham, entretanto, a fumaça do papel acaba fazendo com que ele tenha dificuldades para respirar, ele acaba caindo no chão, Oliver se cobre com um cobertor e por lá fica.

Enquanto isso, Graham chega em casa, ele percebe uma presença em seu quarto, mas pensa ser sua ex-namorada, ele entra no quarto e começa a falar com ela, ele vê o cobertor no chão e ao puxá-lo se depara com Oliver, ele leva Oliver até a porta de sua casa, aperta a campainha e sai correndo para que ninguém o veja.

Figura 49 – A invasão – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Essa sequência é bem escura, isso ajuda a construir o clima de tensão da cena, não sabemos ao certo o que está ao redor de Oliver, o que faz parecer que alguém pode aparecer a qualquer momento. A cena é iluminada apenas por alguns focos de luz, como a lanterna, o fogo e algumas luminárias no quarto de Gramham.

Figura 50 – A invasão – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Ao vermos a paleta de cores desta cena, podemos ver a predominância de tons bastante escuros na composição. O preto pode ser interpretado de diversas formas de acordo com o contexto onde se está inserido, nesse momento do filme Oliver busca intimidar Graham e o manter distante de sua mãe, para Heller (2012) o preto simboliza o fim, o contrário do branco, que é o começo. O preto também é relacionado ao azar, é possível ver aspectos relacionados a essa simbologia na cultura ocidental: os gatos pretos dão azar; um dia negro é um dia ruim; quando uma situação fica difícil a chamamos de preta.

Figura 51 – Paleta de cores da cena



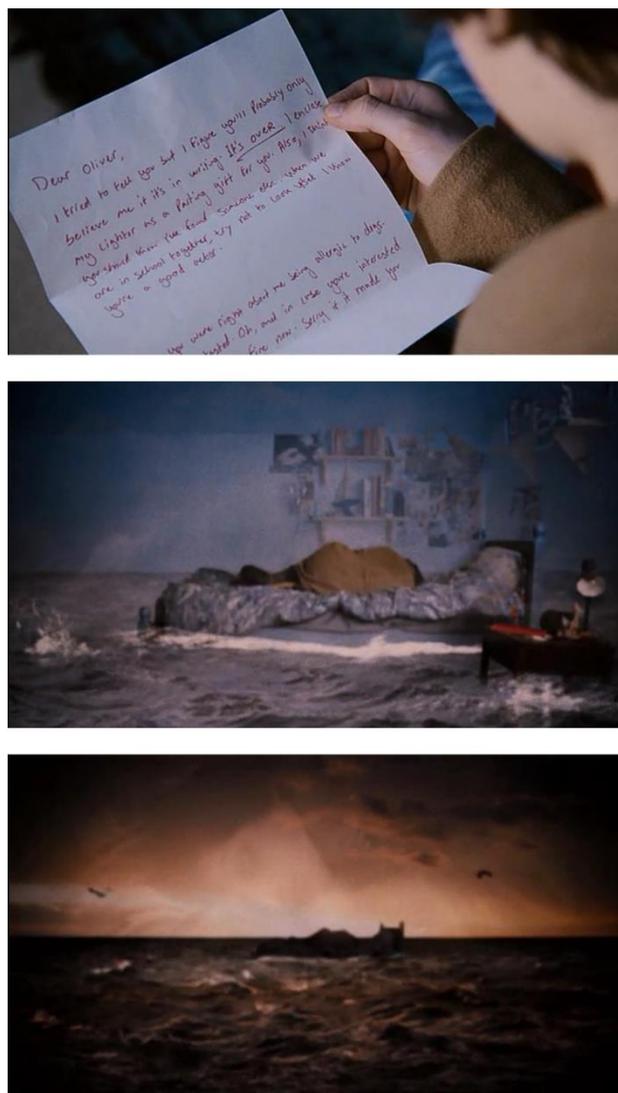
Fonte: Paleta produzida pelo autor.

Ao encararmos a paleta de cores da cena relacionando-a com o conteúdo nos quadros e na narrativa, podemos ver o total sentido do uso dessas cores para criar o clima da cena e causar no espectador a sensação de tensão e perigo.

4.2.9. O término

Oliver recebe uma carta de Jordana, nesta carta ela diz que o namoro dos dois acabou, Oliver então afunda em depressão. A cena conta com uma montagem com várias metáforas visuais, como por exemplo, Oliver deitado na cama se transforma em um submarino afundando no mar.

Figura 52 – O término – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

É interessante observar nessa sequência a transformação de Oliver, nessa etapa do filme, ele é retratado como o seu próprio pai, inclusive, utiliza um figurino parecido com os de seu Lloyd. Os tons de marrom são presentes nessa cena, assim como na cena onde o pai de Oliver está deprimido, trata-se de uma rima visual, onde o espectador faz a assimilação dos dois momentos dos personagens.

Figura 53 – O término – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Desta vez, é Oliver que está tomado pelo cansaço e pela depressão, o personagem nesse momento contesta se a vida é realmente necessária, em um dos *takes* ele está afundado em uma banheira e então vemos alguém segurando seu peito, o mantendo dentro da água, o quadro muda e mostra quem está o segurando, vemos então, que é ele mesmo, mas não se trata do mesmo Oliver, e sim o Oliver deprimido, com as roupas de seu pai e um copo com alguma bebida na mão.

Figura 54 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

A paleta de cores dessa cena é similar à paleta da cena onde Lloyd está deprimido, mas dessa vez, temos mais presença da cor azul nas composições, por se tratar de uma cor relacionada ao personagem e pelo clima melancólico que agrega a cena.

4.2.10. A volta

Esta é a última cena do filme, Oliver vai de bicicleta até a praia, vê Jordana de longe e corre em sua direção, eles discutem sobre os erros cometidos, Jordana em uma espécie de teste dá alguns passos para dentro da água do mar, Oliver faz o mesmo, ela então dá mais alguns passos, Oliver repete o mesmo ato, então os dois se olham com afeto.

Figura 55 – A volta – Parte 1



Fonte: *Submarine* (2010).

Aqui temos o desfecho da história, é onde se encontra o momento em que o espectador descobre se Oliver e Jordana ficarão juntos. As cores desta cena são variações de cores partindo do azul até o vermelho. Essa escolha foi feita como uma pista ao espectador do desfecho do filme, Silveira (2015) caracteriza essa paleta como sendo integrante do esquema de consenso análogo, e é construído a partir de cores vizinhas dentro da roda cromática. Essa combinação traz conforto visual e psicológico. Ela explica que para a elaboração de uma composição desse tipo bastam duas ou três matizes: a cor primária, a cor secundária e uma terceira cor consecutiva, a intermediária.

Figura 56 – A volta – Parte 2



Fonte: *Submarine* (2010).

Silveira (2015) ainda explica que diferentemente de quando o azul e o vermelho são colocados na mesma composição sem a cor intermediária, essa composição faz com que as duas cores se tornem similares e até mais próximas do que realmente são para a percepção visual. A interpretação final dessa cena é que os dois ficarão juntos, assim como as cores misturadas do céu.

Figura 57 – Paleta de cores da cena



Fonte: Paleta produzida pelo autor.

5 CONCLUSÃO

Através da pesquisa de diferentes autores foi possível entender de forma mais ampla como a cor se comporta, suas diferentes funções dentro do audiovisual e como se utilizar de seus artifícios para causar emoções no espectador. Para o profissional que trabalha com a comunicação humana tais aspectos são primordiais, pois revelam o que nos há de mais humano, o pensar. Foi possível entender a cor como material de trabalho, compreender suas nuances, diferentes particularidades, suas combinações e seus atributos elementares.

O diretor do filme, Richard Ayoade parece ter montado uma equipe competente e que buscou comunicar ao espectador de forma simples, mas não gratuitas, as mensagens desejadas pelo diretor. A estética filmica denota um clima ao contexto onde a história se passa e, também, transmite sensações ao espectador, como a nostalgia, por exemplo, um tema presente por toda a fotografia do filme. Foi visto também o uso de determinadas cores para descrever de forma imagética um personagem, se tratando de uma forma íntegra de se passar uma mensagem e construir personagens com diferentes camadas, mais profundo conceitualmente.

Foi possível ver também a importância de outros aspectos da direção de arte na construção do universo do filme, a *mise-en-scène* sendo o intermediário entre diversos outros elementos que o compõem, como o figurino, os cenários e até a própria cor, que juntos a iluminação trazem ainda mais abundância de informações sobre o que está enquadrado na tela. Tais características dentro do filme agregam em sua narrativa e ajuda na construção de percepção da realidade dentro da história.

Sobre o filme propriamente dito, um fator muito interessante observado foi perceber em como as relações entre personagens influenciaram em seus comportamentos, por exemplo, quando Oliver se torna uma espécie de cópia emocional de seu pai, demonstrando os conceitos antes apresentados a partir do comportamento de Lloyd e como todos os aspectos, inclusive de figurino e de cor convergem em direção ao mesmo objetivo.

Anterior à análise eu já tinha grande admiração pelo filme, que carrega temas da adolescência de uma forma simples e muitas vezes bem-humorada, entretanto, foi após o término da análise que me apaixonei por suas nuances, seus planos, seus momentos, e é claro, as cores. A partir do estudo aprofundado das cenas pude notar o incrível trabalho por trás da obra, o cuidado com que cada elemento foi escolhido e

construído em prol de algo maior, a sensação que o filme se propõe a transmitir. O diretor de arte precisa ter um vasto leque de conhecimentos para planejar uma cena, seu trabalho exige uma pesquisa que procure os melhores elementos para traduzir o que o diretor quer dizer com cada cena de um filme, um trabalho de investigação que resulta em arte.

REFERÊNCIAS

BELLANTONI, Patti, *If it's purple someone's gonna die*: The power of color in visual storytelling. Estados Unidos: Elsevier, 2005.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Livraria Martis Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: A encenação no cinema. São Paulo: Ppirus, 2008.

SCHWENDLER, Bruna. **As cores e o cinema**: uma análise do Filme Moonrise Kingdom (2012) de Wes Anderson, Bruna Luiza Schwender. 2015.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: Uma introdução. São Paulo: Editora da EDUSP. 2014.

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

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

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PETER, Cris. **O uso das cores**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2014.

MOURA, Valeska. **Análise da cor no filme Alice no país das maravilhas (2010)**. Natal, 2015.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª Ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

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

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 32ª Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10ª Ed; Rio de Janeiro: Senac nacional, 2009.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro. Senac nacional, 2014.