

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

A cor como elemento narrativo – uma análise do filme “Um dia, um gato”

Juiz de Fora  
Julho de 2016

Taciana Ematné de Sousa

A cor como elemento narrativo – uma análise do filme “Um dia, um gato”

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Erika Savernini Lopes

Juiz de Fora  
Julho de 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sousa, Taciana Ematné de.

A cor como elemento narrativo - uma análise do filme "Um dia, um gato" / Taciana Ematné de Sousa. -- 2016.

56 f. : il.

Orientadora: Erika Savernini Lopes

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Cinema. 2. Cor. 3. Elementos cinematográficos. I. Lopes, Erika Savernini, orient. II. Título.

Taciana Ematné de Sousa

A cor como elemento narrativo – uma análise do filme “Um dia, um gato”

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Erika Savernini Lopes

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Profa. Dra. Erika Savernini Lopes (FACOM/UFJF) - orientadora

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) - convidado

---

Prof. Mestre Eduardo Sérgio Leão de Souza (FACOM/UFJF) – convidado

Juiz de Fora, 29 de julho de 2016

## **AGRADECIMENTOS**

Para minha mãe por toda sua insistência.

Para minha irmã por ser um ótimo exemplo.

Para minha orientadora Érika Savernini por sua infinita paciência.

*“É curioso como as cores do mundo real parecem  
muito mais reais quando vistas no cinema”*

*Alex Delarge – Laranja Mecânica, 1971*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o estudo das cores como elemento narrativo em uma produção cinematográfica. O objeto de estudo é o filme tcheco “Um dia, Um gato” (Az Prijde Kocour, República Tcheca, 1963) do diretor Vojtech Jasný. Apesar de o diretor não ser considerado como um dos representantes da “*New Wave Techa*”, o filme apresenta características dos filmes produzidos na época, como por exemplo, o uso das cores de forma surrealista. Para este estudo, o histórico das cores no cinema foi analisado abrangendo desde o início, quando os filmes ainda eram pintados a mão nas produções de Méliès, até a colorização digital dos dias de hoje. Foi levado em conta também o estudo de alguns tipos de discursos narrativos, tendo como enfoque a opacidade discutida por Ismail Xavier (2005). Após a análise do filme, será possível compreender a utilização das cores como um elemento narrativo influente em uma produção.

**Palavras-chave: Cinema, opacidade, cores, narrativa, elementos cinematográficos**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Butterflies .....	13
Figura 2 - Viagem à Lua.....	14
Figura 3 - Viagem Através do Impossível.....	14
Figura 4 - Métamorphoses D'Um Papillon .....	15
Figura 5 - O Fantasma da Ópera.....	18
Figura 6 - The Viking .....	19
Figura 7- La Cucaracha .....	19
Figura 8 - Vaidade e Beleza .....	20
Figura 9 - Lilian Russell .....	21
Figura 10 - O Mágico de OZ .....	22
Figura 11 - A Ilha do Tesouro .....	23
Figura 12 - Comparação entre o filme Branca de Neve de 1937 filmado em Technicolor e a versão de 1993 com a colorização digital. ....	24
Figura 13 - Seven: Os Sete Pecados Capitais .....	24
Figura 14 - O Pássaro Azul .....	29
Figura 15 - Kill Bill .....	29
Figura 16 - Os Sapatinhos Vermelhos.....	31
Figura 17 - Sin City: A Cidade do Pecado .....	32
Figura 18- O Fabuloso Destino de Amelie Poulain.....	34
Figura 19 - O Grande Hotel Budapeste .....	36
Figura 20 - O Gabinete do Dr. Calegari .....	40
Figura 21 - O Balão Vermelho .....	41
Figura 22 - Início de Um dia, Um gato – Tempo: 00:02:22 <b>Erro!</b> <b>Indicador</b> <b>não definido.</b>	
Figura 23 - Início de Um Dia, Um Gato – Tempo: 00:02:56 <b>Erro!</b> <b>Indicador</b> <b>não definido.</b>	
Figura 24 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:11:48..... <b>Erro!</b> <b>Indicador não definido.</b>	
Figura 25 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:13:41 .....	45
Figura 26 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:26:22 .....	46
Figura 27 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:26:43 .....	47
Figura 28 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:30:17 .....	47



Figura 29 - Um dia, Um gato - Tempo: 00:42:30.....	48
Figura 30 - Um dia, Um gato - Tempo: 00:42:45.....	49
Figura 31 - Um dia, Um gato - Tempo: 00:47:36.....	49
Figura 32 - Um dia, Um gato - Tempo: 00:55:29.....	50

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>UM BREVE HISTÓRICO DAS CORES NO CINEMA</b> .....	12
2.1	A COR DO INÍCIO ATÉ 1935 .....	12
2.2	DOS SISTEMAS ANALÓGICOS AO DIGITAL.....	21
<b>3</b>	<b>A COR NA NARRATIVA FILMICA</b> .....	26
3.1	COR COMO ELEMENTO NARRATIVO .....	26
3.2	O PAPEL DA DIREÇÃO DE ARTE E FOTOGRAFIA .....	33
3.3	TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE.....	37
<b>4</b>	<b>O CINEMA TCHÉCO</b> .....	42
4.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO CINEMA TCHÉCO.....	42
4.2	ANÁLISE DO FILME “UM DIA, UM GATO”.....	43
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	50
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	51

## 1 INTRODUÇÃO

Criado pelos irmãos Lumière o cinema veio para encantar o mundo. Seu início, marcado por “A chegada do Trem na Estação” (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, França, 1895), era de cenas curtas, em preto e branco e sem qualquer som, ainda assim eram capazes de levar várias pessoas para assistir aquilo que viria ser chamado no futuro de Sétima Arte.

Com a evolução da tecnologia, os elementos cinematográficos foram gradativamente aperfeiçoados, entre eles os processos de colorização. No início, as cores foram inseridas com técnicas inspiradas na fotografia, demandavam tempo e mão de obra, hoje o processo acontece de forma digital, e conta com o auxílio de computadores para aperfeiçoamentos e correções de forma muito mais rápida.

Ao longo da história do cinema, a utilização das cores esteve presente de diversas formas. Nos primeiros anos é possível observar seu uso chamativo nas obras do ilusionista Méliès, anos depois, com os processos mais mecânicos, nota-se a busca por cores que se aproximem da realidade. Logo, alguns diretores começaram a perceber seu papel como um elemento narrativo capaz de carregar valores e simbolismos.

Essa percepção leva o espectador a uma experiência sensorial. A busca por elementos que tragam o filme mais próximo da realidade ficam em segundo plano, o importante está na cognição dos significados por trás das escolhas de cada elemento narrativo, característica esta dos discursos narrativos que carregam a opacidade discutida por Ismail Xavier (2005).

Nos anos de 1960, a República Tcheca passou por um movimento artístico que influenciou a forma do país produzir o cinema. Este período teve como característica o apelo ao surrealismo estético, com tendência ao uso de cores fortes e chocantes.

Exemplo desta tendência o filme “Um Dia, Um Gato” de 1963, do diretor Vojtech Jasný, traz para as telas do cinema a história de um gato com poderes mágicos. O felino, que aparece de óculos escuros, torna-se um bicho inconveniente quando seus óculos são retirados, a magia está em sua capacidade de colorir as pessoas conforme seus sentimentos e personalidades.

Desta forma, o filme traz um balé de cores carregadas de simbolismo. Na visão do gato, por exemplo, os apaixonados são vermelhos, os infiéis amarelos, os ladrões são cinza. Percebe-se que cada cor é escolhida por um determinado motivo. É claro que uma cor pode ter mais de um significado, isso vai depender da bagagem cultural de cada espectador, entretanto,

quando encaixada em um determinado contexto, consegue trazer exatamente aquilo que a escolha do diretor de arte ou de fotografia propôs-se a fazer.

A escolha das cores como um elemento essencial da narrativa vem de um bom trabalho da direção de arte e/ou de fotografia em conjunto com o diretor do filme. Quando uma cor é escolhida como determinante, ela vem com o intuito de maximizar ou minimizar determinados conceitos. Para que isso funcione é necessário um trabalho metódico e muita dedicação destes profissionais.

O resultado final são filmes que, além de possuírem um apelo estético chamativo, carregam narrativas construídas não só pela história, mas por cada detalha exibido em cena.

## 2 UM BREVE HISTÓRICO DAS CORES NO CINEMA

Embora possa parecer que em seu início o cinema só tenha contado com filmes em preto e branco, é possível encontrar registros de filmes com a presença de cor já na primeira década de sua criação.

As primeiras técnicas para coloração eram artesanais e foram sendo modificadas de acordo com a evolução tecnológica dos processos de produção do cinema.

Da pintura feita à mão de cada fotograma até a colorização digital o cinema passou por grandes transformações, e hoje, com os recursos tecnológicos disponíveis, beira à perfeição.

### 2.1 A COR DO INÍCIO ATÉ 1935

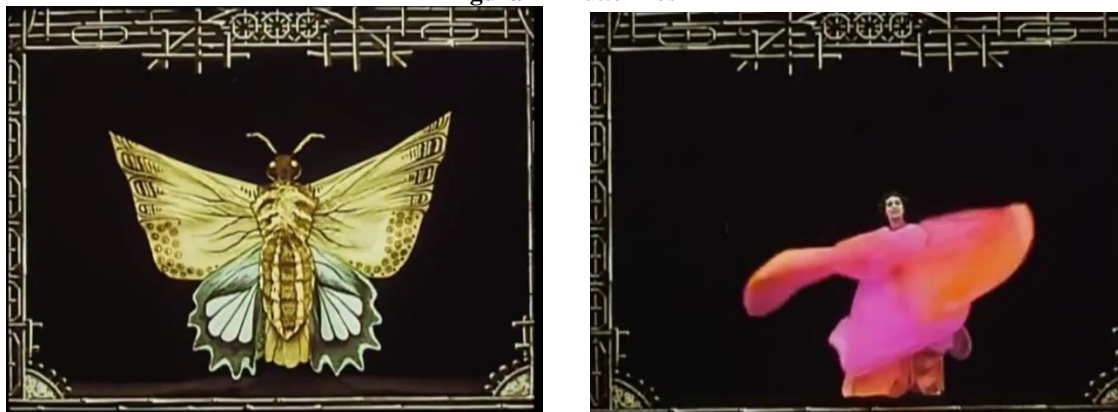
Foi em 1895, no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, que os irmãos Lumière exibiram pela primeira vez seu invento para uma plateia despreparada para o que estava por vir. “A Chegada do Trem na Estação” (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, França, 1895), um filme de cinquenta segundos, apresentou para os espectadores exatamente o que seu título sugeria: a chegada de um trem na estação. Havia-se conseguido capturar a realidade por um curto momento e reproduzi-la em uma tela. Entretanto, a realidade exibida ali não contava com o som e com as cores do “mundo real”, mas logo elas seriam introduzidas.

No começo, os processos envolvidos eram feitos através da coloração dos fotogramas, um a um, pintados à mão, requerendo muito trabalho e tempo. Os filmes com dança são alguns dos exemplos das primeiras produções que usaram esta técnica.

Em geral, os coloridos filmes de dança serviram à perfeição às primeiras experiências cromáticas dos pioneiros das imagens móveis, liberando a cor para um movimento fluido e metamórfico na tela, distante de qualquer compromisso com a representação realista. (BARBOSA, 2007, p. 30)

O filme “Butterflies” (Le farfalle, Itália, 1908) do diretor Segundo de Chomón é um exemplo deste tipo de produção. Em cena uma bailarina dança de forma rápida, seu figurino trocando de cores: verde, azul, amarelo, vermelho. A cor representa “o encantamento puro, quase enamorado, de uma nascente tecnologia pelos primeiros contornos de sua forma plástica” (BARBOSA, 2007, p. 31)

Figura 1 - Butterflies



Fonte: Youtube<sup>1</sup>

George Méliès também utilizava da mesma técnica. Seu primeiro contato com o cinema foi em uma das apresentações do invento dos irmãos Lumière no Grand Café de Paris. Ao final, maravilhado pelo que tinha visto, tentou comprar o invento, mas não conseguiu. Ele então viajou até a Inglaterra onde comprou um teatrógrafo. Inventado pelo inglês Robert Willians Pauls, o aparelho consistia em um sistema de projeção que rodava os fotogramas de forma rápida dando a impressão de movimento.

Com a ajuda de engenheiros, Méliès conseguiu transformar o projetor em uma câmera e a partir disto produzir seus próprios filmes.

Conhecido por ser um grande mágico, Méliès inseriu em seus filmes truques ilusionistas que os deixavam ainda mais atraentes para os espectadores. Sendo assim, as cores também não poderiam faltar em seu cinema fantástico.

Reconhecidos pelo estilo único de seu colorido, os filmes de Méliès seguiam padrões cromáticos originais, pintados por equipes de habilidosas moças coloristas, organizadas em linhas de montagem para um trabalho realizado ao longo de semanas (BARBOSA, 2007, p. 31)

Em 1993, foi encontrada na Filmoteca da Catalunia um original colorido a mão de Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune, França, 1902), um dos filmes de maior sucesso do diretor francês Méliès. Foi preciso um intenso trabalho de restauração que durou até 2010 para que o filme pudesse ser exibido no Festival de Cannes de 2011.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9q1KtZU0QjI>

**Figura 2 - Viagem à Lua**

Fonte: Youtube<sup>2</sup>

Em seus filmes é possível notar o uso das cores como um elemento a mais na narrativa. Modesto Farina (2011), explica que muitas vezes os espectadores se deixam levar pela atração que as cores provocam. O filme “Viagem através do impossível” (Voyage à Travers L'Impossible, França, 1904) conta a história de um grupo de professores e cientistas que após algumas aventuras acabam chegando até o sol. Neste momento o vermelho chama a atenção ajudando a dar sentido na narrativa, como por exemplo, para simbolizar o calor do sol.

**Figura 3 - Viagem Através do Impossível**

Fonte: Youtube<sup>3</sup>

Durantes esses primeiros anos outro estúdio que também se sobressaiu foi o dos irmãos Pathé. Utilizando de estêncil para colorização de seus filmes os estúdios Pathé Frères tiveram como vantagem o fato de conseguirem fazer um maior número de cópias e de uma forma mais barata utilizando da técnica que foi chamada de Phatecolor.

Assim como nos filmes de Méliès, as cores usadas pelos estúdios Pathé Frères foram de chamar atenção, “eles primavam não só pela beleza e variedade de tons, mas também pela precisão do registro entre imagem fotográfica e cor” (BARBOSA, 2007, p. 43).

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=leXpc2vBG-w>

<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=FS\\_cl3qzEJA](https://www.youtube.com/watch?v=FS_cl3qzEJA)

O filme “Métamorphoses D’Um Papillon” (França, 1904) do diretor Gaston Velle, é um exemplo dentre a extensa lista de filmes produzidos pelos Estúdios Phatè, que demonstram a utilização do estêncil para a colorização. Nele há a transformação de uma lagarta em uma borboleta. As primeiras cenas são em preto e branco com a lagarta rastejando entre folhas, ela então para e se transforma em um casulo, segundos depois ocorre sua transformação para uma borboleta de asas coloridas.

As cenas seguintes são de uma borboleta em que as asas trocam de cor, amarelo, azul, rosa e assim por diante. A transformação do preto e branco para o colorido chamam atenção. As cores transformam o filme.

**Figura 4 - Métamorphoses D’Um Papillon**



Fonte: Youtube<sup>4</sup>

Além da pintura, o tingimento das películas de um filme em banhos de colorantes químicos também se tornou popular na época. Estima-se que cerca de 80% dos filmes produzidos entre 1910 e 1920 foram colorizados desta forma (BARBOSA, 2007), com esse procedimento os filmes acabavam ganhando uma única tonalidade. Desta forma, pode-se perceber que a técnica ainda não priorizava a busca pelas cores reais, mas sim “visavam a causar no espectador uma disposição psíquica semelhante à que a música é capaz de criar, quando associada à imagem cinematográfica” (BARBOSA, 2007, p. 70)

O cineasta David Llewelyn Wark Griffith, ou D.W. Griffith, utilizou do

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mMVJRic-P8>



tingimento por banhos químicos para trazer mais emoções para suas produções.

Griffith começou a trabalhar com cinema em 1907, seis anos depois ele já havia produzido em média 400 filmes de curta e média metragem. Toda essa experiência lhe proporcionou um olhar diferente sobre a produção de um filme. Ele percebeu como alguns elementos no cinema eram capazes de guiar a narrativa de forma a causarem determinadas reações nos espectadores.

Em “Intolerância” (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, Estados Unidos, 1916) é possível perceber que algumas cores já possuíam uma certa convenção simbólica (EVERETT, 2007), por exemplo o azul usado mais para as cenas melancólicas.

As primeiras três décadas desde a criação do cinema foram marcadas por uma forte transformação nos processos de produção, exibição e reprodução de filmes (COSTA, 2009, p. 17). Pode-se dizer que a inserção de cores no cinema também sofreu uma rápida evolução. Os processos manuais que envolviam a pintura foram substituídos por filtros coloridos “em que cada cena era filmada várias vezes com diferentes filtros, formando imagens bicolores” (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, 2013, p. 2).

Estima-se que até a década de 1930 foram criados cerca de 50 processos para que filmes coloridos fossem produzidos (COSTA, 2009, p. 16). Os maiores problemas enfrentados por essas técnicas consistiam, muitas vezes, no alto custo para sua produção. No início do cinema, quando os filmes ainda tinham curta duração, pintar fotograma por fotograma já era um processo caro; com o passar do tempo, os filmes se tornaram cada vez mais extensos, o que inviabilizou técnicas tão artesanais de colorização.

Além desses processos serem caros e demorados, os engenheiros que buscavam alternativas para que as cores fossem inseridas no cinema também passavam por outras dificuldades.

Uma abordagem viável para todas as cores por muito tempo frustrou engenheiros, que tiveram que superar problemas com velocidade, estoque de filme, iluminação, componentes de cor desalinhados e fadiga ocular (THE NEW YORK TIMES, 2015).

Foi a partir de 1915 que alguns desses problemas foram solucionados, isso se deve à capacidade tecnológica de armazenamento de cores diretamente na película, assim começa a ascensão da Technicolor, processo que dominou até meados de 1950.

O Technicolor I, como foi chamado, utilizava de duas películas, uma verde e outra vermelha, quando replicadas em sobreposição formavam a imagem colorida. Entretanto as cores não eram muito fiéis à realidade, pois sincronizar as duas películas era algo muito

difícil. O processo também enfrentava problemas em sua reprodução, os aparelhos de projeção da época que não eram feitos pela Technicolor não conseguiam exibir as películas corretamente, o que acabou tornando este processo inviável. (BONIFÁCIO, 2007), outro problema é que nem todas as cores eram capturadas.

“The Gouf Between” (Estados Unidos, 1917) dirigido por Wray Bartlett Physioc, é considerado o primeiro filme feito com esse processo, entretanto já não existem muitos registros dele. O pouco que restou das imagens está guardado no Museu Nacional de História Americana, em Chicago D.C nos Estados Unidos.

Em 1922, o Technicolor II estava pronto. A falha de projeção das sobreposições das películas havia sido corrigida, os filmes poderiam ser exibidos em projetores padrão sem a necessidade de nenhum equipamento especial. Além disso, a nova técnica possibilitou a reprodução da cor azul e uma melhora considerável nas imagens. Entretanto, as cores ainda estavam distorcidas e não era possível o registro de todas elas, sem contar o preço elevado de todo o procedimento. O Technicolor II também sofria com outro problema: devido ao calor das lâmpadas de projeção os negativos dos filmes se descolavam, o que impedia a exibição (BARBOSA, 2007).

O primeiro filme exibido utilizando o Technicolor II foi “The Toll Of The Sea” (Estados Unidos, 1922) do diretor Chester Franklin. Apesar de ter garantido uma excelente bilheteria, o resultado ainda não era considerado satisfatório para a grande indústria do cinema. “Conservadora por definição, a indústria resistia, entretanto, à adoção de sistemas cuja eficiência não estivesse ainda suficientemente testada” (BARBOSA, 2007, p. 126).

Tentando convencer que era a melhor empresa no ramo, em 1925, ainda utilizando o Technicolor II, foi produzido “O Fantasma da Ópera” (The Phantom of the Opera, Estados Unidos, 1925) dirigido por Lon Chaney, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Ernst Laemmle. Apenas alguns trechos do filme utilizaram do processo, mas foi o suficiente para se destacar na eficiência. Isso pode ser notado na cena do baile a fantasia em que há grande movimentação e as cores são chamativas.

**Figura 5 - O Fantasma da Ópera**



Fonte: Youtube<sup>5</sup>

Mas o auge do Technicolor II veio com o “O Pirata Negro” (The Black Pirate, EUA, 1926) dirigido por Albert Parker. Foram necessários quatro meses de testes para se conseguir um nível de saturação de cor aceitável antes de se começar as filmagens. O filme foi aclamado pela crítica, entretanto, pode-se notar que as cores não entram como um elemento narrativo de peso, “em todo o filme, a cor aparece subjugada, controlada, buscando não se sobressair à história narrada” (BARBOSA, 2007, p. 120)

Poucos anos depois o Technicolor III chegou para consertar algumas falhas de seu antecessor. Em 1927 o procedimento de captação das cores ainda era o mesmo, a diferença estava na finalização dos negativos que possibilitou a diminuição nos desgastes do filme impedindo que se descolassem e precisassem ser refeitos. Outra grande novidade do Technicolor III foi que ele possibilitou a gravação da banda sonora<sup>6</sup> junto com as imagens.

O primeiro filme a usar este recurso foi “The Viking” (EUA, 1928) dirigido por Roy William Neil.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vElsIYXbhMU>

<sup>6</sup> Até 1926 o procedimento para incluir sonorização em um filme era o Vitaphone, ele consistia na gravação de discos que deveriam ser rodados em sincronização com o filme exibido. Entretanto alguns problemas podiam acontecer, como por exemplo, a agulha pular e dessincronizar o som.

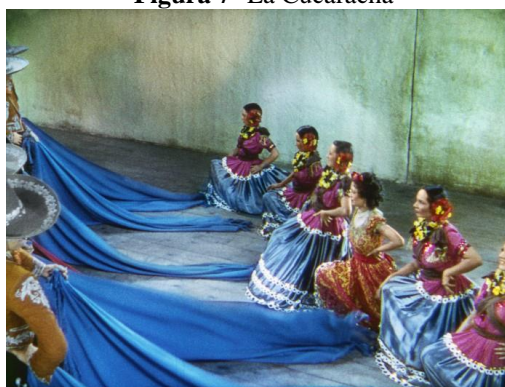
**Figura 6 - The Viking**

Fonte: Youtube<sup>7</sup>

Foi em 1932 que o processo considerado definitivo ficou pronto. O Technicolor IV começou com o surgimento de uma nova câmera capaz de filmar com três negativos, um para cada cor primária. O resultado foi que, finalmente, os filmes possuíam todas as cores.

O primeiro teste foi realizado em uma animação da Disney, “Flores e Árvores” (Flowers and Trees, Estados Unidos, 1932) do diretor Burton Gillett, e acabou levando o Oscar de melhor animação. Restava saber se funcionaria em filmes *live action*.

A resposta veio em 1934 com o filme de curta duração “La Cucaracha” (Estados Unidos, 1934) dirigido por Lloyd Corrigan. O escolhido para função de *color designer*, Robert Edmond Jones, era responsável pela produção de várias peças da Broadway. Ressalta-se que a escolha das cores neste filme partia da necessidade em se acentuar as ações dramáticas, juntando desta forma a cor com um significado narrativo (HÉRCULES, 2013, p.24).

**Figura 7- La Cucaracha**

Fonte: Youtube<sup>8</sup>

O teste final veio no longa-metragem “Vaidade e Beleza” (Becky Sharp, Estados Unidos, 1935) dirigido por Rouben Mamoulian e Lowell Sherman. O filme trouxe uma

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1Lclmtdq9JU>

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1JIbbouQd0s>

variedade de cores que ainda não haviam sido vistas em um processo de colorização mecânico. O azul e o amarelo de formas tão chamativas quanto nos processos de pinturas. O real brilhava nas telas de cinema.

“Vaidade e Beleza” também marcou pela direção de arte de Robert Edmond Jones; em algumas cenas do filme é possível observar a utilização das cores para compor cenários mais dramáticos.

Assim, *Vaidade e beleza* tornou-se, para a companhia, uma verdadeira oficina onde se procuravam obter os melhores efeitos dramáticos do filme colorido, sem que se mexesse nas conquistas inalienáveis da linguagem clássica. (BARBOSA, 2007, P. 140)

**Figura 8 - Vaidade e Beleza**



Fonte: Youtube<sup>9</sup>

Paulo Barbosa (2007) ressalta que o Technicolor não foi o único processo desenvolvido durante esses anos de implementação da cor no cinema. Paralelo a ele outros procedimentos também se aproximaram de um bom resultado final, um exemplo foi o Kinemacolor, que desde seu início já trabalhava com três negativos. Em 1913 a atriz estadunidense, Lilian Russell, apareceu em cores em uma película de quinze segundos filmada com esta técnica. Diferente dos métodos mais artesanais em que as cores saltavam aos olhos, nesta película elas apareceram mais opacas e mais próximas da realidade. Para fazer esses poucos segundos exigiu-se de um equipamento especial e de uma grande quantia de dinheiro.

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IdS4M1ZRhSA>

Figura 9 - Lilian Russell



Fonte: Youtube<sup>10</sup>

Recentemente, foi descoberto no Reino Unido que o primeiro filme colorido da história do cinema feito com processos mecânicos data de 1901 ou 1902, e que foi feito utilizando a mesma técnica que serviu de base para o surgimento do Kinemacolor.

O filme tem poucos segundos de imagem, nele há cenas de três crianças brincando, uma arara em um poleiro e soldados. O autor da obra e do invento foi Edward Turner que, em parceria com Frederick Marshall Lee, desenvolveu um processo que foi chamado de Lee e Turner. Com a morte de Turner em 1903 a patente do invento foi vendida a Charles Urban, responsável pelo Kinemacolor.

Entretanto, apesar desse processo e até mesmo de outros terem chegado muito perto de um resultado muito satisfatório, as falhas apresentadas e o alto custo não permitiram seus desenvolvimentos a longo prazo.

## 2.2 DOS SISTEMAS ANALÓGICOS AO DIGITAL

Durante as décadas de 1930 e 1940, o cinema hollywoodiano viveu sua “Era de Ouro”. Esse período ficou conhecido assim devido ao grande número de superproduções que foram feitas, muitas delas utilizando o Technicolor para a captação da cor, demonstrando assim todo o potencial que as cores podiam ter na narrativa cinematográfica.

Em 1939, estreou “O Mágico de Oz” (The Wizard of Oz, Estados Unidos, 1939) dirigido por Victor Fleming. O filme utilizou do recurso das cores para ajudar na narrativa apresentada. Em seu início, enquanto Dorothy ainda está no Kansas achando sua vida sem graça, a gravação é feita toda em sépia. Logo após o furacão, quando Dorothy abre a porta de sua casa e já se encontra em OZ, há uma explosão de cores. O filme foi indicado a seis

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=YPf\\_aCyV2aQ](https://www.youtube.com/watch?v=YPf_aCyV2aQ)



categorias do Oscar, dentre elas a de Direção de Fotografia e Direção de Arte, ambas que influenciam diretamente no visual do filme.

**Figura 10 - O Mágico de OZ**



Fonte: Youtube<sup>11</sup>

Neste mesmo período também se destacam os musicais. Barbosa (2007) explica que apesar de o Technicolor proporcionar cores cada vez menos distorcidas e mais próximas da realidade, muitos diretores e críticos de cinema ainda viam a cor como um ótimo artifício para os filmes fantasiosos e musicais, mas não para filmes com temáticas mais sérias, pois “a variedade de cores distrairia a atenção da audiência em relação à trama” (BARBOSA, 2007, p.165).

Provando que as cores poderiam sim ter seu valor em filmes mais dramáticos, “...E o Vento Levou” (Gone With the Wind, Estados Unidos, 1939) dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, foi filmado inteiramente com Technicolor. O resultado surpreendeu a crítica e o filme foi indicado a treze categorias do Oscar, ganhando oito estatuetas, dentre elas as de Direção de Arte, Direção de Fotografia e de Melhor Filme.

Até a década de 1950 a maioria dos filmes coloridos foram produzidos pelo Technicolor. Foi então, nesta época, que começou a ascensão do Eastmancolor, procedimento relativamente mais barato e mais simples. O sistema consistia na utilização de apenas um negativo ao invés de três. Além de reduzir os custos da produção, também favoreceu para uma melhora na imagem dos filmes.

Muitas produções da Disney feitas em animação ou *live-action* utilizaram do Eastmancolor. Um dos exemplos é a aventura infanto-juvenil “A ilha do Tesouro” (Treasure Island, Estados Unidos, 1950) Dirigido por Byron Haskin.

---

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yBeIbqsVAc8>

**Figura 11 - A Ilha do Tesouro**



Fonte: Youtube<sup>12</sup>

Com o passar dos anos os recursos tecnológicos foram se tornando cada vez mais modernos, nos anos de 1980 os computadores já eram capazes de realizar a colorização.

Utilizando deste recurso, em 1985, o magnata Ted Turner começou um processo de colorização dos filmes em preto e branco. Por ter comprado os estúdios MGM alguns anos antes, Turner possuía um vasto acervo de obras das décadas de 1930 e 1940. O procedimento consistia em passar os filmes para um computador e depois colorizá-los, quadro a quadro, digitalmente. A ideia de Turner foi bastante controversa<sup>13</sup>, entretanto demonstrou do que a colorização digital era capaz.

Conforme o tempo passava novas tecnologias foram tornando os processos mais fáceis, programas de computadores como o “da Vinci” eram capazes de selecionar apenas algumas cores e modifica-las.

Neste início, a colorização digital era usada somente em alguns trechos dos filmes, mais comumente nas cenas que contavam com efeitos especiais. Isso, como explica Misk (2010), se devia ao fato de que os computadores da época não eram tão potentes como os de hoje, assim não ofereciam memória suficiente para processar um filme inteiro colorizado digitalmente.

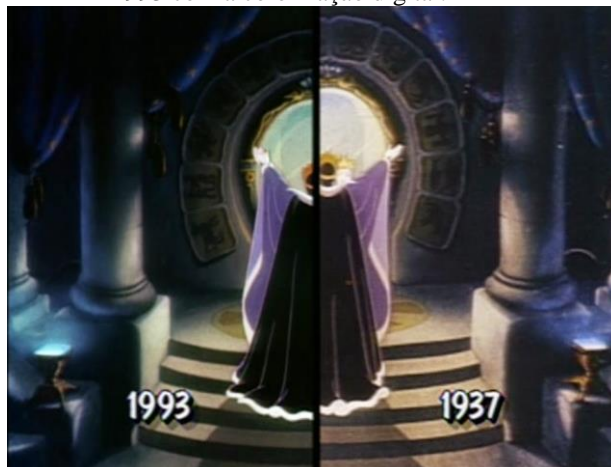
Um dos primeiros filmes a passar pela colorização digital foi “Branca de Neve e os Sete Anões” (Snow White and the Seven Dwarfs, Estados Unidos, 1937). O processo foi realizado em 1993.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LG-5cGgzcd4>

<sup>13</sup> Quando a colorização de filmes antigos começou a acontecer muitos diretores se colocaram contra essa prática, argumentavam que a “pureza” dos antigos clássicos devia ser preservada. Na década de 1980, Turner anunciou sua pretensão em colorir o filme “Cidadão Kane” (Citizen Kane, Estados Unidos, 1941), o que acabou gerando uma campanha contrária do diretor do filme, Orson Welles. No final “Cidadão Kane” não chegou a ser colorizado, pois o contrato de Wells com o estúdio RKO garantia que o filme fosse preto e branco.



**Figura 12** - Comparação entre o filme Branca de Neve de 1937 filmado em Technicolor e a versão de 1993 com a colorização digital.



Fonte: A Lost Film<sup>14</sup>

A colorização de forma digital estava se tornando cada vez mais comum, mas durante os anos de 1990 muitos filmes utilizaram de outros processos que simulava as cores digitais. Em alguns casos, para alcançar este resultado, técnicas químicas eram utilizadas, como por exemplo, a retenção de prata nas películas. Palmer (2015) cita o filme “Seven - Os Sete Crimes Capitais” (Se7en, Estados Unidos, 1995) do diretor David Fincher, como um dos que utilizaram deste processo.

**Figura 13** - Seven: Os Sete Pecados Capitais



Fonte: Youtube<sup>15</sup>

Pode parecer que a colorização digital foi utilizada somente para a adição de cores, mas sua funcionalidade era capaz de transformar um filme de acordo com o pensamento criado pelo diretor. Por exemplo, em “A Vida em Preto e Branco” (Pleasantville,

<sup>14</sup> <http://www.alostfilm.com/2015/02/snow-white-in-france-chapter-7-1994.html>

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kuRIJUeIN64>

Estados Unidos, 1998) dirigido por Gary Ross, a cor foi removida de maneira seletiva, ou seja, em apenas algumas partes. Já em “Aí Meu Irmão, Cadê Você?” (O Brother, Where Art Thou?, Estados Unidos, 2000) dos diretores Joel Coen e Ethan Coen as cores foram manipuladas a ponto das cenas parecerem ter sido filmadas com Technicolor.

Misek (2010) explica que, durante a década de 1990 até 2000, as cores se tornaram parte da pós-produção de um filme, ou seja, encerrada as filmagens, os filmes passavam pela edição de cores por meio de recursos digitais.

Desta forma, não existia mais uma barreira entre cinema em preto e branco ou em cores.

### 3 A COR NA NARRATIVA FILMICA

Os filmes produzidos depois de 1960 começaram a ser feitos, em sua maioria, coloridos. A partir deste momento, as cores começaram a substituir o preto e branco como forma de reprodução da realidade, afinal de contas, o mundo é colorido.

Esta transformação no cinema, que aconteceu de forma gradual, foi importante para que se aflorasse uma discussão sobre o papel que as cores teriam nas produções cinematográficas. Se em um momento o p&b era o natural e a cor uma forma de representação dos sonhos e de fantasia, o cenário passou a inverter e uma nova linguagem começou a surgir.

#### 3.1 COR COMO ELEMENTO NARRATIVO

É a partir da junção dos elementos apresentados em um filme que temos a construção e compreensão da história. São as interações entre os personagens, os figurinos, os cenários, as trilhas sonoras e ainda outros diversos elementos que compõem uma cena que fazem surgir o sentido proposto pelo roteirista e/ou diretor. Dentro desta construção de significados também estão as cores. Todos os elementos são escolhidos cuidadosamente para uma maior expressividade do que está sendo exibido.

Palmer (2015) explica que, ao olharmos para todos os elementos em conjunto, é possível formar um significado específico. Em analogia, ele cita a formação de uma frase em que várias palavras em uma ordem determinada ganham sentido e logo significado. Desta mesma forma, uma cena em um filme é capaz de representar algo por meio de seus elementos.

A inserção de cores no início do cinema, mesmo quando ainda não havia uma narrativa, se mostraram eficazes para chamar a atenção do público, o significado neste momento era para a produção de verdadeiros espetáculos.

Entre 1920 e 1930, muitos diretores começaram a buscar com os elementos disponíveis a construção de significação para seus filmes. De início, conseguiam representar por meio do uso das cores se a cena se passava de dia ou de noite, nesta época utilizavam da técnica de viragem. Palmer (2015) explica que não havia um “significado específico ou definitivo para o uso das cores” (PALMER, 2015, p.53), por exemplo, o uso de vermelho em uma cena podia representar a raiva, assim como em outra podia representar o amor.

Em 1925, o cineasta russo Serguei Eisenstein lançou o filme “Encouraçado

Potemkin” (Potemkin, Rússia, 1925). O filme narra à revolta dos marinheiros do maior navio de guerra russo contra suas péssimas condições de alimentação. A história segue mostrando a luta dos marinheiros contra o Estado e contou com diversos elementos de significação, mas o de maior representatividade para este trabalho está no momento em que uma bandeira vermelha é içada. Para Misek (2010) este é um momento complexo.

É difícil imaginar um uso da cor mais direto simbolicamente: a bandeira é vermelha e Vermelha. Eisenstein aproveita a força da sensibilidade da vermelheza da bandeira para glorificar e obter a sentido de prazer na ascensão do Comunismo. Ainda assim, este inspirador exemplo de cor simbólica, a sensível imediatez do vermelho supera tem significado intencional. Sentimos a vermelheza da bandeira mais intensamente do que a Vermelheza pura da cor. (MISEK, 2010, p. 23)

É possível perceber que, neste momento, o vermelho ultrapassa o significado de cor e passa a simbolizar “vários outros conceitos relacionados e subentendidos” (Palmer, 2015, p.24). O próprio Eisenstein descreveu a relação existente entre a cor e sua significação no contexto fílmico:

A tonalidade interna deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja este sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão em cores, linhas e formas (EISENSTEIN, 1990, p.76)

Para Eisenstein, a magia do cinema só acontece quando as imagens projetadas na tela conseguem evocar sensações em quem assiste. Desta forma, tudo que foi pensando para a composição de um filme influencia e “pode moldar os processos mentais do espectador” (GONZAGA, 2011, p.21). Eisenstein (1990) cita que as cores brancas e vermelhas tenderam para representações sociais, por exemplo, o branco para os emigrados e legitimistas, já o vermelho tendia para os revolucionários. Assim, a bandeira vermelha do filme o “Encouraçado Potemkin” carregava todo um simbolismo.

É importante perceber que a narrativa do cinema é feita por meio de suas imagens. Desta forma toda a significação de um filme está ligada aos fatos que são exibidos em uma cena. Para que isso aconteça, o espectador precisa estar atento ao que é apresentado, Palmer (2015) sugere que ao assistir um filme há uma interação “afetiva, perspectiva e intelectual” (PALMER, 2015, p.138), que resultará em um processo de compreensão dos significados expostos em cena.

Ressalta-se que não é apenas colocar elementos em um filme de forma a encher uma cena que podem no final chegar a confundir o espectador, mas sim pensar na construção e combinação de elementos que juntos auxiliarão na narrativa proposta.

Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013), propõe três etapas para que um filme

seja compreendido. A primeira etapa consiste no uso de uma “gramática”, que ajudará no reconhecimento dos objetos e das ações, ajudando na compreensão da narrativa.

A segunda etapa trata-se da ligação entre os elementos internos que precisam ser coerentes entre si, ou seja, a escolha da cor, da trilha sonora, do figurino, do cenário precisam estar alinhados entre si para que possam sugerir algum significado.

Por fim, a terceira etapa está ligada a ordem e o ritmo da narrativa, é a partir de uma sequência de imagens que se forma um sentido e assim uma compreensão da história do filme. A escolha da ordem das cenas amarra a narrativa para que no final toda a sequência tenha feito algum sentido.

É claro que os elementos escolhidos para a composição de um filme não precisam necessariamente possuir um único significado, ou ficar engessado sobre uma compreensão. As escolhas do diretor tendem a levar o espectador a percorrer a história apresentada em um caminho específico, mas não podem “obrigar” ninguém a colocar uma significação específica.

A escolha de elementos que irão compor um filme, o ritmo e a ordem cronológica que ele segue, levam o espectador a ir por vários caminhos. No caso da cor, ela é capaz de revelar para quem assiste ao filme detalhes de um personagem como, por exemplo, seu estado psicológico e emocional.

Ressalta-se que os filmes, principalmente os das décadas de 1930 e 1940, utilizavam da cor na narrativa para fazer a separação entre o que era “real” e o que era fantasia, ou sonho. O Mágico de Oz, como já citado no capítulo anterior, faz alusão ao mundo “real” de Dorothy com cores frias, enquanto o mundo mágico de OZ vem em um colorido exuberante.

No filme O Pássaro Azul (The Blue Bird, Estados Unidos, 1940) dirigido por Walter Lang há a utilização da cor para separar a realidade da personagem Mytyl, representada em preto e branco, de seus sonhos em colorido.

**Figura 14 - O Pássaro Azul**

Fonte: Youtube<sup>16</sup>

Outra forma que evidencia a cor como elemento narrativo no cinema é o seu uso para a separação entre o presente e o passado. Ressalta-se que até a década de 1970 o comum eram os filmes em preto e branco, fazendo o uso delas para a representação do real, do agora; depois deste período as cores se tornaram o padrão e a ausência delas uma divergência, desta forma o p&b se tornou referência para o passado.

Observa-se então o uso mais frequente do preto e branco para a composição de flashbacks. Exemplo para esta utilização está na produção de “Kill Bill” (Estados Unidos, 2003) do diretor Quentin Tarantino. O filme conta com a presença de flashbacks que recontam a trajetória da Noiva/Beatrix e trazem coerência para a história apresentada.

**Figura 15 - Kill Bill**

Fonte: Youtube<sup>17</sup>

Para Martin (2013), há uma aproximação entre a linguagem fílmica e uma linguagem poética que acabam propiciando algo rico e com muitas significações, mas vale ressaltar a fala de Aumont (2013) é preciso tomar cuidado com os caminhos que a narrativa pode levar para que não acabe perdendo todo o sentido proposto.

Cabe ao diretor, e muitas vezes ao roteirista, a função de guiar a narrativa de

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xetEMM51eRQ>

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dYgGFwcC8Tw>

forma que a construção e junção dos elementos fílmicos alcancem o objetivo proposto.

O diretor e/ou autor se mostra aquele profissional quem faz a tradução do roteiro para propiciar a criação de todas as condições, em termos de concepção da realização, na prática da execução das ações nas quais se estruturam todos os códigos de maneira expressiva e clara, por se tratar de uma “mensagem” (PALMER, 2015, p.142)

Ao observar as cores em conjunto com os outros elementos de uma cena, pode-se garantir uma significação específica para elas, entretanto, ao olhar isoladamente pode não significar nada além da busca por proximidade com o real. Desta forma, a mensagem passada pelo uso dos elementos em cena não se dá ao acaso, mas por meio de uma construção detalhada de cada parte da narrativa.

Metz (2012) propõe o uso da cor no cinema sobre a ótica de três vertentes: *cor imagem*, *cor descritiva* e *cor narrativa*.

De acordo com a primeira vertente, *cor imagem*, é aquela cor representada por si mesma, sem a ligação de outros elementos, por exemplo, nas cenas em que há ausência de luz e a tela toda fica em preto, ou o exemplo utilizado por Palmer (2015), a tela toda em branco em Ensaio sobre a Cegueira (Blindness, Estados Unidos, 2008) dirigido por Fernando Meireles.

Também é possível observar a *cor imagem* no filme “Volver” (Volver, Espanha, 2006) dirigido por Pedro Almodóvar. Minutos antes da personagem Raimunda descobrir que a filha havia matado o padrasto há uma cena em que a tela fica completamente em vermelho praticamente adiantando a cena seguinte.

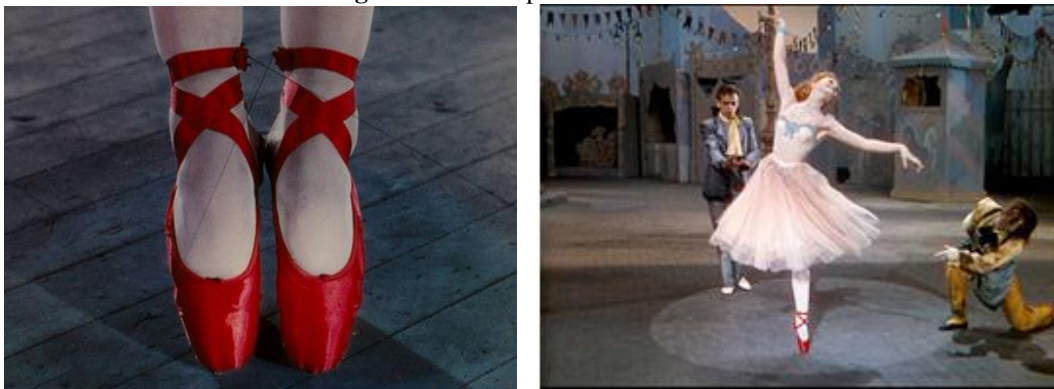
Na segunda vertente, a *cor descritiva*, é aquela utilizada na maioria dos filmes. A cor está presente na cena, mas não está interligada a nenhum outro elemento, não faz parte de nenhum contexto específico e não busca uma significação. Seria a cor em seu estado natural, definida como realmente é, apenas uma cor.

A *cor narrativa* é aquela que entra como elemento construtivo da narrativa fílmica, ou seja, é usada para dar ênfase em aspectos determinantes da história.

Suponhamos que um objeto ganhe destaque em uma ação da narrativa fílmica, em determinado aspecto a cor pode influenciar diretamente em seu significado. Em “Sapatinhos Vermelhos” (The Red Shoes, Inglaterra, 1948) dirigido Michael Powell, o objeto em destaque são as sapatilhas de balé na cor vermelha. A escolha do objeto e da cor carregam todo um simbolismo durante o filme capaz de determinar a personalidade e o estado psicológico da personagem principal. O vermelho ganha, em algumas cenas, a conotação de perigo, de desejo. O telespectador consegue decifrar esta codificação por meio da relação entre o

vermelho e os sapatos, e o vermelho e os demais elementos em cena.

**Figura 16 - Os Sapatinhos Vermelhos**



Fonte: Youtube<sup>18</sup>

Desta forma, é possível perceber que as cores fazem parte de uma forma ou de outra de um elemento a mais na construção de uma cena, são capazes de trazer ao espectador algum tipo de reação.

Para Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013), a construção de uma narrativa se baseia na junção dos elementos fílmicos que, logo, quando há a presença das cores, criam uma coerência. Desta forma, a criação de sentido acaba se tornando algo praticamente recíproco, alguns elementos conseguem ajudar na significação das cores, e elas também irão auxiliar na significação de outros elementos.

Metz (2012) ainda destaca três possíveis utilizações para as cores como representação.

A primeira, chamada de *forma arbitrária*, relaciona-se ao uso da cor em sua forma natural, ou seja, o céu em azul, a grama em verde o sol em amarelo. São as cores capturadas em sua essência e sem modificações, sinônimos da realidade.

A segunda é a *forma convencional*, nesta forma o uso das cores vem como uma delimitação do espaço. Neste caso ao ver a imagem é possível determinar onde se passa a cena, e as cores são usadas de forma a potencializar estes efeitos.

A terceira e última é a *forma codificada*, trata-se do uso da cor de forma mais rebuscada, tornando a cor um elemento da narrativa fílmica, um signo com diversas possibilidades de significação.

Deve-se considerar que as cores influenciam os espectadores no âmbito psicológico e cultural. Voltando ao “Encouraçado Potemkin”, a cor vermelha da bandeira fazia parte de um contexto social e histórico, e é por isso que que ganha um significado tão

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WFcOqyWBKYg>

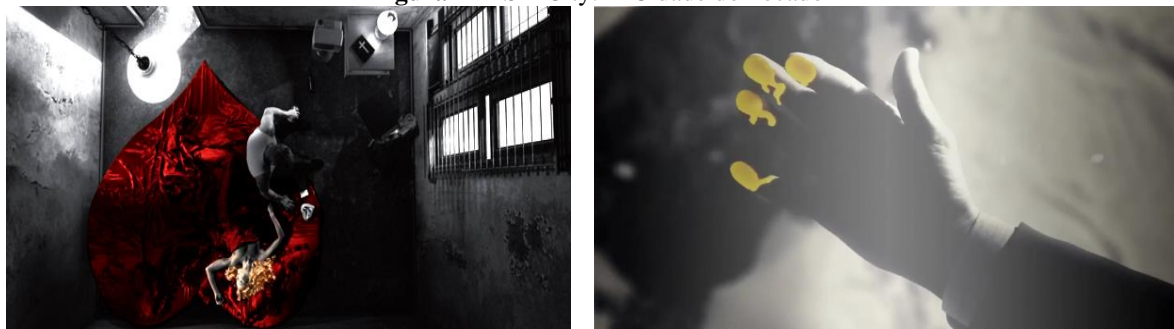


importante. Desta forma, além da construção por parte da direção de um filme, é necessário também a participação do espectador para a decodificação do sentido proposto.

Segundo Pereira e Ferreira (2011), só haverá uma decodificação da significação dos elementos fílmicos se houver, por parte do espectador, a compreensão da linguagem utilizada no filme.

Usando de exemplo o filme “Sin City: A Cidade do Pecado” (Sin City, Estados Unidos, 2005) dirigido por Frank Miller e Robert Rodriguez, a modificação da cor do sangue de vermelho para amarelo sugere uma outra interpretação da significação do que a usual. A cor amarela entra em contraste com as cenas em preto e branco e ganha maior notoriedade. Não somente o amarelo, mas as cores são cuidadosamente escolhidas para a composição do filme.

**Figura 17 - Sin City: A Cidade do Pecado**



Fonte: Youtube<sup>19</sup>

Para Aumont (2014), a capacidade de se interpretar a significação da cor como elemento narrativo de um filme surge de sua capacidade de fazer associações. A princípio, ao observar uma cor exibida em cena, pode-se pensar em sua representatividade no mundo “real”. Por exemplo, se o céu é azul em um filme, logo ele representa o céu verdadeiro. Entretanto, por meio da combinação de outros elementos fílmicos, se o céu estivesse tingido de rosa não seria tão estranho, pois estaria representando uma nova forma expressiva que ganharia sentido junto a narrativa.

Queremos dizer com isso que a cor, através de uma espécie de estruturação semântica do esquema proposto na narrativa, é capaz de assimilar novas formas expressivas, passando a representar conforme associação produzida intencionalmente, assumir um novo sentido ou aderir um novo significado. (PALMER, 2015, p.164)

O diretor tem a incumbência de guiar os caminhos da narrativa, sendo dele, junto

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VgT5DyDq0nk>

com sua equipe de arte e fotografia, a escolha das cores e como elas serão usadas na produção. É este trabalho que determinará de que forma composicional as cores irão influenciar no significado final de uma cena.

### 3.2 O PAPEL DA DIREÇÃO DE ARTE E FOTOGRAFIA

O papel da direção de arte e da direção de fotografia são fundamentais para se chegar ao resultado final das imagens que serão exibidas para o espectador. Segundo LoBrutto (2002), é por meio da interação entre eles que surge uma visão comum e que ditará o caminho que o filme deve seguir. Cada um deles com seu determinado papel.

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

É por meio da direção de arte que se tem a construção visual de uma cena, ou seja, não se pode achar que tal função é apenas utilizada na construção de elementos decorativos, pois está envolvida diretamente na construção de significação de uma cena, trabalhando diretamente em sua expressividade.

Já a direção de fotografia irá trabalhar para que a luz, e para que o posicionamento das câmeras esteja de acordo com o proposto pela narrativa.

Através da incidência de determinada luz transforma os conceitos em relação à cor, contraste e profundidade, confirmando o clima, a atmosfera da obra, prevista pela direção de arte na elaboração dos cenários e escolha das locações. (CESARIN, 2008, p.6)

Após a definição de quais caminhos a narrativa de um filme irá tomar, é necessário começar a pensar em sua construção visual, para isso, como explica LoBrutto (2002), é preciso iniciar um trabalho meticuloso e “importante para que a concepção artística do filme não se torne uma concepção genérica” (LOBRUTTO, 2002, p.33).

Dentro deste trabalho realizado pela direção de arte está a definição das cores que serão usadas em um filme. Segundo Jacob (2006), a definição da paleta de cores utilizada poderá determinar a intensidade dramática de uma cena, ou de um personagem, ou de um núcleo específico.

Com os avanços da tecnologia proporcionando a colorização de filmes de forma digital, as possibilidades de criação para a direção de arte e de fotografia tornaram-se

praticamente intermináveis. A edição final das imagens possibilita que a cena final seja exatamente como o planejado.

No filme “O Fabuloso Destino de Amelie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França, 2011), dirigido por Jean Pierre Jeunet, é possível notar que as cenas possuem uma paleta de cores específicas que ficam entre o verde, o vermelho e o amarelo, criando uma atmosfera quase poética, que só foi possível graças ao *digital intermediate*.

A modificação das cores ocorreu para a expressão dos gostos, influências e preferências do diretor e seus produtores, unindo o belo e o significativo, onde a fantasia e o surrealismo característicos do enredo do filme puderam ser intensificados, visto que a imagem como é vista no filme, impulsionada pelo esquema de cores utilizados, contribui para a transmissão da mensagem surreal. (CHUEIRI E ANDRADE, 2012, p.11)

Com estes resultados é possível observar a forma como a cor muitas vezes esteve presente na definição da personalidade e sentimentos de Amelie Poulain, por exemplo, nas cenas em que ela está apaixonada há a predominância dos tons vermelhos.

**Figura 18-** O Fabuloso Destino de Amelie Poulain



Fonte: Youtube<sup>20</sup>

O efeito final do filme “O Fabuloso Destino de Amelie Poulain”, e de muitos outros, só foi possível devido ao trabalho conjunto entre a direção de arte, de fotografia e do diretor principal, pois se cada um tivesse feito um trabalho independente poderia haver distorções na imagem planejada, ainda mais quando se trata de cor, um elemento que pode sofrer influências de fatores externos, como a luz, a câmera, a película usada, entre outros.

As cores reagem de maneira diferenciada dependendo do suporte de captação - vídeo ou película- e devem ser escolhidas nos tons e matizes que podem render em cada suporte. Como a cor não tem existência material temos que conhecer o projeto de iluminação para melhor definir as tonalidades a serem empregadas nos diversos cenários e figurinos. (JACOB, 2006, p. 59)

Para Cesarin (2008), a composição visual de um filme ajuda a contextualizar a narrativa, torna-se um elemento indispensável que atua como manipulador de ideias,

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2tKKH7LutCk>

sentimentos e expressões. Para isso, é preciso a construção de um novo mundo que irá abraçar a narrativa determinada.

Para Vargas (2014), o processo de construção artística em um filme se inicia com o roteiro. É a partir dele que começam os trabalhos para moldar uma cena e transformá-la das letras do papel em uma imagem. Carrière e Bonitzer (1996), acreditam que o roteiro “é algo passageiro, destinado a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta” (CARRIÈRE E BONITZER 1996, p. 11).

Neste momento, com ressalta Butruce (2005), é preciso que o diretor do filme, o diretor de arte e o diretor de fotografia estejam sincronizados, certos de possuírem a mesma ideia, pois qualquer alteração posterior ao plano inicial “qualquer mudança em relação à proposta visual da direção de arte, desde as formas, cores e texturas dos objetos até sua disposição no cenário, deve ser decidida conjuntamente” (BRUTUCE, 2005, p.31)

Ainda segundo Butruce (2005), é após a construção da cena por meio da direção de arte que entrará o trabalho da direção de fotografia. Neste momento, o posicionamento e a intensidade da luz irão criar o efeito dramático necessário para a construção da significação do cenário.

Desta forma, para a construção visual de um filme, é necessário um estudo cuidadoso de cada elemento que irá fazer parte do resultado final de uma cena. Cada um deverá ter seu papel específico que, quando em conjunto, trará toda a significação da narrativa.

É por meio desta construção propiciada pelo diretor, diretor de arte e de fotografia que o espectador deverá compreender os signos que formam a cena, para Betton (2012), é “Com coisas e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, que o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica no mundo” (BETTON, 2012, p.1).

Ou seja, o que é apresentado em cena é uma realidade proposta pelos idealizadores do contexto fílmico.

No filme o “O Grande Hotel Budapeste” (The Grand Budapest Hotel, Inglaterra/Alemanha, 2014), dirigido por Wes Anderson, com a direção de arte de Stephan Gessler, e direção de fotografia de Robert Yeoman, é possível observar a construção dos elementos fílmicos para a criação de um cenário que se torna quase fantástico devido à escolha das cores que o compõe.

É possível observar o vermelho, azul, rosa, marrom e branco como cores determinantes, e que narram e auxiliam na trajetória não só dos personagens, mas também do hotel ao longo do filme. Por exemplo, as cenas feitas na década de 1930, quando o hotel está

em seu auge, são destacadas por cores vibrantes, enquanto as cenas da década de 1960 tem como principais cores mais frias e opacas.

Fica claro a escolha dos envolvidos na produção do filme de utilizar a cor como um divisor de espaço e tempo.

**Figura 19** - O Grande Hotel Budapeste



Legenda: Youtube<sup>21</sup>

No resultado final, como explica Betton (2012), a visão do espectador também influenciará na decisão da qualificação de um filme, “O espectador gosta quando há uma relação de harmonia e simpatia entre suas próprias ideias, seu modo de pensar, suas convicções pessoais e aquilo que o autor exprime” (BETTON, 2012, p.89).

Desta forma, mesmo com muito trabalho para guiar a narrativa para um ponto em comum, é importante ressaltar que as significações criadas não são imutáveis, justamente por que o espectador é uma variável incontrolável. A construção proposta pela direção de arte poderá esbarrar em questões culturais que irão variar de pessoa para pessoa, “para cada filme há tantas interpretações quanto espectadores. Isso se deve a complexidade da vida, onde nada é absoluto, e à relatividade da vida” (BETTON, 2012, p.100).

### 3.3 TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE

Desde o início dos tempos o homem procurou uma forma de “aprisionar” a realidade, fosse por meio da pintura, da fotografia ou dos filmes. É notável a presença de um desejo em capturar um momento e assim torná-lo eterno. Para Costa (2009), esse desejo vem principalmente do fato de que, desta maneira, seria possível vivenciar algo sem estar presente.

Para Xavier (2014), a fotografia sempre tendeu a ser algo mais real do que qualquer outro tipo de arte que executa a reprodução de uma imagem, por exemplo, a pintura

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2WKcKihx5IE>

é capaz de reproduzir algo, mas não com a mesma fidelidade que a fotografia. Logo o cinema, derivado da fotografia, foi “capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – movimento” (XAVIER, 2005, p.18).

O cinema proporcionou a possibilidade de recontar a história e rerepresentá-la por meio de uma narrativa que, diferente dos livros, veio acompanhada com imagens em movimento. Contudo, de acordo com Costa (2009), foram necessárias algumas décadas desde sua criação para que fosse percebido que havia outras possibilidades além da representação da realidade.

Foram necessárias mais algumas décadas para que o poder ilusório do cinema fosse apresentado não como um perigo ou efeito colateral, mas como a própria essência do cinema e da fotografia; para que ele surgisse dentro de uma narrativa cinematográfica que é uma revelação desse poder. (COSTA, 2009, p. 2)

Segundo Xavier (2005), uma das características mais importantes do cinema está em sua capacidade de produzir um discurso que guiará a narrativa ao longo do filme. Esse discurso será apresentado de acordo com as características que o diretor do filme adotar para sua produção e montagem. A escolha das cenas, a seleção de imagens, de sons, todos os elementos que irão compor um filme irão determinar o tipo de discurso.

Ao analisar o primeiro cinema, observa-se que não existia uma narrativa definida. Para Odin (1991) citado por Sousa (2009), as primeiras produções eram mais um cinema de “mostração”, um espetáculo. É a partir de 1910, com o cinema de D.W. Griffith, que começa a surgir uma discussão a respeito da construção de um filme.

A princípio a união de ambos [cinema e narrativa] não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha vocação de contar histórias por procedimentos específicos (VERNET, 1994, p.89)

Os filmes produzidos por Griffith apresentavam uma narrativa contínua, sempre com início, meio e fim, de fácil entendimento. Surge uma nova linguagem cinematográfica, o cinema clássico, repetido à exaustão até nos dias de hoje.

Zani (2009) explica que o cinema clássico possui uma coerência em que todos os acontecimentos seguem uma ordem cronológica, não há modificações bruscas que podem confundir o espectador. Todos os elementos cinematográficos devem se encaixar e não se sobressair uns aos outros. “O texto, a imagem e o som devem estar coerentes,

complementando-se” (ZANI, 2009, p.4).

A intenção do cinema clássico é envolver o espectador de forma que ele passe a acreditar que o que ele está vendo é “real”, ou seja, uma reprodução da realidade, onde tudo acontece por alguma razão. Isto não significa que os filmes precisem ser verdadeiros, segundo Zani (2009) eles precisam ser fiéis e “realistas” a narrativa apresentada.

Propusemos o termo 'transparência' para designar a qualidade específica desse tipo de filmes, em que tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as seqüências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria (VANOYE - GOLIOT-LÉTÉ, 1997, p.28)

Segundo VANOYE - GOLIOT-LÉTÉ (1997), a narrativa clássica passa a ser subordinada à clareza, todos os elementos ajudam a fluir a narrativa, ajudam a montar um espaço dramático, mas sem interferir na história contada. Não é necessário que o espectador tente buscar significado nestes elementos, pois eles são exatamente o que são, Xavier usou o termo “transparente” para definir estes tipos de filmes.

A iluminação deve destacar a figura de fundo; a cor deve definir os planos espaciais; a cada plano, o centro de interesse da história geralmente será centralizado em relação às laterais do quadro. O registro do som é planejado para proporcionar máxima clareza aos diálogos. Os movimentos de câmera são concebidos para criar um espaço volumoso e inequívoco. [...] A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. (BORDWELL, 2005, p. 292)

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, este formato de se fazer cinema foi amplamente difundido na Europa, pois com a redução das produções europeias neste período, os filmes americanos começaram a ser importados de forma massiva. É neste cenário histórico que começa a despontar na Europa uma maneira diferente de se fazer cinema. Na Alemanha e na França desenvolveram-se diversas correntes ideológicas que buscavam legitimar o cinema como uma forma de arte independente, algo que se desprendesse da fotografia e do teatro.

Xavier explica que o cinema produzido na Europa foi marcado pela ruptura com as técnicas e convenções adotadas pelas produções do cinema clássico. Novos estilos foram adotados e conceituaram de formas diferentes as noções de realismo implementadas, em sua maioria, nos filmes estadunidenses.

Uma das críticas a esta nova forma de produzir cinema estava na reprodução da realidade. Para o cinema clássico, os filmes precisavam ser produzidos de forma que os elementos que o compusessem não influenciassem no decorrer da narrativa, ou na “realidade” ali apresentada. Esta nova forma de cinema não tinha esta necessidade como grande

preocupação.

O cinema desenvolvido na Europa buscava trazer para os filmes uma compreensão diferente para cada elemento apresentado em cena, transformando-os não só em complementos das imagens, mas em personagens principais em cena.

[...] as imagens transformam-se e desenvolvem-se no e através do tempo. Este domínio daquilo que é inerente à própria materialidade cinematográfica — a imagem e a sua transformação no tempo — estabelece ligações e desenvolvimentos a partir da exploração do movimento e das suas relações com as cores, as formas e com o ritmo musical. (BRANCO, 2010, p.58)

Os cineastas europeus tinham uma preocupação estilística com seus filmes, buscavam transpor sentimentos e sensações em suas produções, o que acabou se tornando perante ao cinema clássico uma forma praticamente antirrealista. Xavier (2005) argumenta que esta forma só é considerada antirrealista porque foge do senso comum, “Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista” (Xavier, 2005, p.100), ele ainda ressalta que este irrealismo será compatível com algum tipo de realidade dependendo da forma como for reintroduzido em um novo pensamento ideológico.

Este novo cinema buscava utilizar de novas formas de enquadramento, montagem e ritmo. A influência vinha dos movimentos expressionistas e das artes plásticas, e vão resultar em produções quase poéticas que trazem novas sensações para os espectadores, Xavier denomina esta de forma de “opaca”.

Xavier (2005) explica que o discurso cinematográfico deste tipo de cinema superava as barreiras impostas pelo cinema clássico a respeito de realidade. Não era necessário imitar o real, mas sim “imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que é o desejo da experiência por excelência” (Xavier, 2005, p.114), desta forma, deve ser possível que as cenas de um filme sejam capazes de produzir metáforas “que remetam a ideias abstratas” (Xavier, 2005, p.116).

No cinema Alemão destaca-se, em 1920, o filme “O Gabinete do Dr. Calegari” (Das Cabinet des Dr. Caligari, Alemanha, 1920) dirigido por Robert Wiene. O filme apresenta um aspecto distorcido da realidade, tudo parece tanto quanto invertido, e os contrastes entre o preto e o branco deixam um ar fantasmagórico para o filme. O que está em jogo é a subjetividade, a abstração, uma mistura entre o irreal e o surreal. Comparado com os filmes de terror de narrativa clássica, “O Gabinete do Dr. Calegari” causa no espectador uma sensação diferente de medo, mas uma estranheza ainda não experimentada.



Figura 20 - O Gabinete do Dr. Calegari



Fonte: Youtebe<sup>22</sup>

Surge assim um cinema que quebra com as barreiras impostas pelos filmes de narrativa clássica. Não é necessário estar ligado ao real, ou a realidade, é mais importante trazer ao espectador experiências, proporcionar um entendimento que foge de uma linha lógica, e que é capaz de trazer significados muito mais elaborados que o cinema clássico.

Em oposição ao clássico, Eisenstein defende um discurso ideológico e com representações de significados diferentes do que somente aqueles exibidos em cena. É necessário um olhar mais aprofundado, e buscar pelos significados implícitos.

Como explica Xavier (2005), o cinema é uma ampliação das possibilidades narrativas, e pode ser o responsável por criar significados diversos. Neste contexto de surgimento de uma nova forma de se produzir cinema, foi possível também a análise de diversos elementos cinematográficos e seus papéis na narrativa do filme. O som, os objetos, as cores ganharam novos papéis nessas produções.

Para Batchelor (2009), começa-se a ver a cor no cinema como um elemento capaz de carregar uma poética fílmica, de transformar a estética de um filme, possivelmente influenciando as imagens em cena. Diferente do cinema clássico, ela se sobressai além da busca pelo realismo.

A cor não é mais domesticada, controlada por códigos simbólicos rigorosos e pré-estabelecidos, ou ainda um acessório ou um efeito de preenchimento dos cenários e das personagens; para além dessas possibilidades, descobriram na cor uma chave interpretativa (Hércules, 2011 p.69)

No cinema clássico existia praticamente um conjunto de regras pré-definidas para o uso das cores. Quem determinava quais seriam usadas e de que forma era Natalie Kalmus, a *color consultant* da empresa Technicolor. Para ela, todas as cores deveriam ser usadas da forma mais realista possível. Com a decadência do Technicolor e a ascensão de processos

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=89TVh1jOIPo>

mais baratos de colorização dos filmes, ficou ainda mais fácil para se repensar a forma da utilização das cores.

Segundo Hércules (2011), as cores são capazes de atingir determinados significados de acordo com sua repetição no filme, ou seja, conforme vai aparecendo em cada cena vai ganhando o significado determinado pela narrativa. É o mesmo pensamento defendido por Eisenstein de que as cores não possuem um significado absoluto, mas que através de códigos exibidos durante o filme acabam ganhando um conceito.

O filme “O Balão Vermelho” (Le Ballon Rouge, 1956, França), dirigido por Albert Lamorisse, é um exemplo do pensamento de Eisenstein. O filme conta a história do garoto Pascal que um dia, no caminho para escola, encontra um balão vermelho preso em um poste, entretanto, não se trata de um balão comum. Após conseguir pegar o balão, Pascal descobre que o mesmo possui vontade própria e a partir daí se constrói uma amizade.

O balão chama atenção já em sua primeira cena por contrastar com o tom acinzentado da cidade, quase melancólico; já o balão ressalta-se em um vermelho vibrante. As cores neste filme importam além de uma composição de cena, mas como um elemento narrativo cheio de significado. As cores opacas e sem graças da cidade, e o vermelho cativante do balão narram por si só a história contada. A felicidade está nas cores.

**Figura 21** - O Balão Vermelho



Fonte: Youtube<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=zAN7AqfZz\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=zAN7AqfZz_s)

## 4 O CINEMA TCHÉCO

A história do cinema Tcheco começa com as primeiras exibições do invento dos irmãos Lumière nas cidades de Praga e Karlovy Vary, em 1896. Em 1897 uma indústria de filme americana gravou uma versão de A Paixão de Cristo na cidade de Hořice.

Nenhum filme foi produzido pelo país até o início do século XX quando algumas empresas de filmes foram criadas, no entanto, elas não duravam muito tempo, o que acabou ocasionando o atraso do cinema tcheco em relação a outros países.

A consolidação de uma indústria cinematográfica no país só começou após o fim da Primeira Guerra Mundial, com o surgimento de uma independente República Tcheca. Neste período muitos estúdios foram criados e surgiram produções baseadas nos modelos ocidentais.

### 4.1 CONTEXTUALIZAÇÕES DO CINEMA TCHÉCO

A partir do ano de 1918 acontece na República Tcheca um crescimento no número de empresas voltadas para o cinema, também surgem diversos estúdios profissionais. Conseqüentemente acontece um aumento no número de produções de filmes, uma média de 20 a 30 títulos por ano.

Um marco importante para a história do cinema Tcheco foi à criação do Barrandov Studios, considerado por muitos anos o estúdio cinematográfico mais moderno de toda a Europa.

Em 1938 a situação de todo o mundo começa a se modificar com a ascensão de Hitler. A República Tcheca é forçada a aceitar o Acordo de Monique e a Alemanha passa a controlar o Barrandov Studios diminuindo desta forma a produção de filmes tchecos com uma identidade tcheca.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial a indústria do cinema do país volta a ter um caráter nacional. Outro ponto importante foi à criação da FAMU, a quinta escola mais antiga de cinema e televisão do mundo.

Em 1948, o país sofre um golpe de Estado e o poder passa para a mão dos comunistas. Os filmes passam a sofrer com a censura e tornam-se, em sua maioria, produções voltadas para a propaganda política.

Em 1956, começa uma abertura no cinema tcheco e muitos filmes produzidos ao redor do mundo começam a chegar ao país, entre eles os filmes neorrealistas feitos na Itália.

Muitos cineastas começam a ser influenciados pelas ideias poéticas das correntes artísticas que aconteciam na Europa, o que acaba influenciando em uma importante fase do cinema nos anos seguintes.

Em 1960, começa a surgir um movimento artístico que passa a romper com a estética do Realismo Socialista. “A *Czech New Wave* é, antes de tudo, um produto de seu tempo e da situação política e cultural específica de seu país” (MARIA, 2010, p.105).

Maria (2010) explica que os filmes produzidos durante esta época foram marcados por temas que antes não eram comuns, eles falavam sobre a juventude e as imoralidades da sociedade.

Houve também uma grande preocupação com a forma estética do filme. Muitas produções deste período foram marcadas pelo surrealismo.

Em janeiro de 1968 o país passou por um importante movimento político e social que ficou conhecido como Primavera de Praga. Ele foi caracterizado pela tentativa de uma abertura política, as medidas envolviam afrouxar a censura e o direito à liberdade de expressão. As medidas não foram bem recebidas pela União Soviética e o país foi invadido. A censura volta a fazer parte do cinema e muitas obras produzidas nos anos de 1960 são proibidas de serem exibidas. É o fim da *Czech New Wave*.

Durante o período de 1970 até 1989 a República Tcheca passa por um período conhecido como *Normalização*, todas as medidas tomadas durante a Primavera de Praga são derrubadas. Também aconteceu a diminuição da produção cinematográfica e muitos cinemas foram fechados.

Em dezembro de 1989 uma revolução pacífica derruba o governo comunista e a República Tcheca volta a ser uma democracia. A partir daí as produções cinematográficas começam a caminhar lentamente. Muitos estúdios foram privatizados e o cinema começa a ganhar novamente destaque.

#### 4.2 ANÁLISES DO FILME “UM DIA, UM GATO”

O filme “Um dia, Um Gato” (*Az Pridje Kocour*, República Tcheca, 1963) é uma produção do cinema Tcheco, o diretor é Vojtěch Jasný. Apesar do nome do cineasta não aparecer entre os envolvidos na *Czech New Wave*, suas produções possuem características deste período como, por exemplo, o apelo estético das produções. O diretor é considerado por alguns estudiosos do cinema europeu como participante da “first wave”, movimento que abriu espaço para a *Czech New Wave*.

O filme começa com o simpático senhor Oliva que, do alto da torre do relógio, apresenta as pessoas que vivem no vilarejo. De lá ele observa toda a cidade e ressalta como é importante conhecer as pessoas de forma mais próxima, pois as aparências podem enganar. Com seu pequeno binóculo ele vê um casal de namorados apaixonados, uma mulher fofqueira que tenta espionar os vizinhos e um homem que finge ter problema nas costas só para não trabalhar. Tudo uma questão de aparências.

Percebe-se que o personagem Oliva é um homem vivido, com muitas histórias para contar. Uma de suas primeiras frases no filme ressalta-se isso: “Vou contar uma história, com mais verdade que fantasia”. A frase não está diretamente ligada as cores, mas o fato delas não serem utilizadas de forma realista no filme não quer dizer que não sejam verdadeiras.

O casal apaixonado, que é apresentado pelo senhor Oliva, também possui importância para a narrativa do filme. O homem é o professor Robert, personagem carismático, professor na escola da cidade, querido por seus alunos. Durante todo o filme Robert se apresenta como uma pessoa honesta, que tenta a todo momento ensinar para seus alunos o que é certo e o que é errado.

A mulher é Julie, secretária do diretor da escola. Na cena em que está com Robert parece ser uma mulher apaixonada, mas depois se descobre que ela tem um caso com o diretor da escola. Um homem casado.

Ao sair da casa de Julie, Robert carrega uma câmera, e segue pelas ruas filmando alguns pássaros no céu quando um deles é morto por um tiro. O autor do disparo é o diretor da escola, personagem frio, arrogante, que acredita que só existe uma verdade na vida, e que esta é a dele. Não incentiva as crianças a serem criativas, e julga o comportamento de outras pessoas.

Junto com ele está o zelador da escola, personagem puxa-saco do diretor, que faz tudo que ele manda, sendo correto ou não.

Temos o primeiro embate no filme. Robert chama o diretor de assassino, se indigna com ele por ter matado uma criatura indefesa, o diretor não liga para o ato. O bom e o mau está definido no filme.

Estes primeiros momentos do filme já nos revelam muito sobre o uso das cores. Observa-se a utilização de uma paleta de cores mais frias, com praticamente a ausência de cores quentes, o que retrata uma cidade chata, sem emoção e sóbria. As cores também podem ser vistas como um divisor entre a realidade e a fantasia. Até o momento, o vilarejo ainda não havia experimentado a magia do gato, logo, a representação da cidade em si é mais séria.

**Figura 22** - Início de Um dia, Um gato – Tempo: 00:02:22

Fonte: Youtube<sup>24</sup>

O filme segue para uma aula do professor Robert em que na lição eles devem desenhar, escrever ou pintar algo que gostem, ou que não gostem, ou que achem que deveria mudar na cidade. Neste momento, a folha de papel entregue pelo professor para que o trabalho fosse feito se torna uma tela onde é exibido o que as crianças estão pensando.

Diferente do restante do filme, os pensamentos das crianças são exibidos em preto e branco, como uma cena de um sonho, uma representação de algo irreal, imaginativo. Percebe-se que o início do filme, mesmo sendo em tons mais frios, e demonstrando a falta de mágica na cidade, ainda assim é colorido. Já as cenas irreais, que são fruto de imaginação, são completamente em preto e branco. Ou seja, a realidade é colorida.

**Figura 23** - Um dia, Um gato – Tempo: 00:13:41

Fonte: Youtube<sup>25</sup>

Logo após esta lição, os alunos passam por uma aula de arte em que estão usando o senhor Oliva como modelo para suas pinturas. Durante o processo ele começa a contar diversas histórias para as crianças, uma delas é de como conheceu um gato que usava óculos escuros, e que quando ficava sem eles era capaz de pintar as pessoas de acordo com seus verdadeiros caracteres.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>

Coincidentemente, neste momento, uma música agitada começa a ser tocada, está chegando na cidade uma trupe de circo. Nesta cena é possível observar a discrepância entre as cores usadas entre a cidade e o carro dos personagens do circo. A cidade é cinza e opaca, o carro é vermelho e chamativo. A mágica é trazida à cidade por eles. A cor forte demonstra que algo novo está chegando para aquele lugar, a trupe se sobressai aquele vilarejo tão sem graça. A cor entra na narrativa como detentora da mágica, do diferente, do oposto a frieza da cidade. Podemos observar que não há nenhum outro elemento em cena na cor vermelha.

Em uma cidade normal o vermelho estaria presente em qualquer outro lugar, o que demonstra a ausência de realismo, e a afirmação de que as cores frias, usadas até o momento no filme, auxiliam na compreensão do aspecto psicológico da cidade.

**Figura 24** - Um dia, Um gato – Tempo: 00:26:22



Fonte: Youtube<sup>26</sup>

Neste momento é apresentado três importantes personagens: o gato, o Mago e Diana.

Destaca-se o gato, pelo fato de estar usando óculos escuros. O Mago por se tratar do mesmo ator que interpreta Oliva, mas o que chama atenção é Diana vestida com um macacão vermelho praticamente da cor do carro, cor geralmente associada a paixão, amor, intensidade. Nota-se que nenhum outro personagem do filme havia usado um figurino com uma cor tão forte, que simboliza calor, paixão. Fica claro que Diana é diferente das outras pessoas da cidade. Os outros personagens têm seus figurinos cores mais frias, e vivem de aparências, parecem sempre estar escondendo quem são. Já Diana parece reveladora, como se não tivesse o que esconder. A cor de seu traje já diz quem ela é.

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>



**Figura 25 - Um dia, um gato –Tempo: 00:26:43**



Fonte: Youtube<sup>27</sup>

De fato, Diana é uma personagem diferente dos que já foram apresentados. É carismática, alegre, e muito verdadeira.

Neste momento Robert está observando o caminhão do circo passar e seus olhos encontram o de Diana. Fica claro a atração entre os dois.

O gato mágico foge dos braços de Diana e vai atrás de uma gata branca que pertence ao professor Robert. O professor passa a procurar o animal durante um tempo, e acaba se encontrando com Diana. Ela o convida para entrar no local onde a trupe do circo está. Logo em seguida chega o Mago. Durante a conversa deles surge um momento que o Mago afirma ter todas as fantasias possíveis, entra em cena atores fantasiados todos de preto, sem identidade e começam a revirar um baú cheio de fantasias.

Percebe que os atores vestidos de preto estão isentos de quem são, e só depois que colocam suas fantasias é que ganham uma identidade. Desta forma, a cor preta parece ser usada literalmente como a ausência de cor, a falta de uma personalidade.

**Figura 26 - Um dia, Um gato – Tempo: 00:30:17**



Fonte: Youtube<sup>28</sup>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>



Chega à noite, toda a população está reunida para assistir ao espetáculo circense. É feita apresentações que zombam do cotidiano da cidade. Logo em seguida surgem várias rosas flutuando, rosas de várias cores, e o Mago nos apresenta seus significados:

Amarelo é a cor da infidelidade. Uma rosa cinza, que estranha, cuidado, madame, cinze é a cor dos ladrões, dos larápios. Roxo é para os hipócritas, traiçoeiros, mentirosos e egoístas. Vermelho é para o amor verdadeiro, para os apaixonados (Mago, Um dia, Um gato)

Depois desta introdução sobre o significado das cores aparece Diana. A moça faz uma apresentação em um trapézio, e no final ela pega o gato mágico nos braços. É aí que a mágica acontece, Diana encara a plateia, e depois retira os óculos do gato. A plateia se perde na escuridão, este apagão da plateia pode ser entendido como “*cor imagem*” citado por Metz em que a cor é o que é, sem ligação com outros elementos, representa por si só seu significado.

A ausência de cor nos leva a crer que as pessoas da plateia sumiram, mas não no sentido de não estarem mais ali, mas sim que suas aparências são apagadas, para que quando a luz acender, e a mágica do gato fizer efeito, surjam como realmente são.

**Figura 27** - Um dia, um gato - Tempo: 00:42:30



Fonte: Youtube<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvIHtsw>

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvIHtsw>

**Figura 28:** Um dia, um gato - Tempo: 00:42:45

Fonte: Youtube<sup>30</sup>

O filme se transforma em um balé de cores durante cerca de oito minutos. Cores chamativas e saturadas, incomuns para os filmes daquela época. Entram na narrativa como parte fundamental para o entendimento do filme. Seria praticamente impossível definir qual o caráter de cada personagem em cena se o filme fosse em preto e branco. A cor aparece como um efeito mágico do gato.

**Figura 29 - Um dia, Um gato - Tempo: 00:47:36**

Fonte: Youtube <sup>31</sup>

Todas as pessoas começam a fugir do local do espetáculo, pois não querem que o gato revele seus verdadeiros caracteres, mesmo com a mágica sendo temporária. Em meio à confusão, Tabby, o gato mágico, foge.

Diana fica muito triste com o sumiço do gato, e no dia seguinte Robert decide ajuda-la a procurar. Enquanto eles caminham pelo bosque o gato os enxerga, e instantaneamente o casal atinge a cor vermelha, fica claro para o espectador que eles estão apaixonados. Essa percepção de significado só acontece por que anteriormente o Mago já havia explicado o significado da cor vermelha no contexto.

Ou seja, a predefinição dos significados de cada cor induz ao espectador a compreender a história de forma mais rápida. Se a cor vermelha aparece como amor logo,

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hp2rNvlHtsw>

quando as pessoas tingidas pela mágica do gato ficam desta cor, é por que estão apaixonadas. A definição de cada elemento narrativo guia quem assiste ao filme por um caminho que já havia sido definido entre os envolvidos na produção do filme: diretor roteirista direção de arte e de fotografia.

**Figura 30** - Um dia, Um gato - Tempo: 00:55:29



Fonte: Youtube

Por trazer à tona a verdadeira índole das pessoas, os adultos querem o gato morto e não acham diversão nenhuma em seus poderes. Já as crianças acham o gato uma das melhores coisas que aconteceu na cidade e tentam protegê-lo, e são elas que encontram Tabby e o levam para a escola.

No caminho para lá o gato usa sua mágica por todas as pessoas que passam por ele. Não há diálogo, nem apresentação de todos os personagens, mas ao serem coloridos é possível o espectador interpretar o tipo de pessoas que são. Observa-se a utilização da cor como *cor narrativa*, descrita por Metz (2012), como aquela que ajuda a guiar o contexto fílmico da história. Ou seja, não é usada por acaso.

Quando as crianças chegam à escola o diretor acaba ficando com Tabby, e cabe a Robert contar as crianças o destino do gato. Elas então se organizam em defesa do animal e somem da cidade deixando claro que só voltarão quando Tabby estiver a salvo.

Os adultos, preocupados com o sumiço das crianças, acabam cedendo. Quando as crianças retornam, ainda há um empasse sobre o destino do gato, neste momento começa uma música, o gato que estava nas mãos de Oliva desaparece, e reaparece no colo do Mago. Todo o filme se enche novamente de uma cor chocante.

Até este momento do filme, a maioria dos personagens centrais já foram coloridos. Robert e Diana de vermelho, Julie de amarelo, o zelador de roxo, menos o diretor. É então que o gato olha para ele e finalmente conhecemos seu verdadeiro caráter.

De início o diretor fica vermelho, e fica feliz, pois vermelho é a cor do amor, e

não há mal nenhum em estar assim, depois passa para amarelo, cinza, roxo e assim por diante, mostrando que não são apenas as cores os únicos elementos não reais ali.

Está na hora da trupe do circo partir da cidade e levar com eles o gato mágico.  
Fim das cores, fim da magia no vilarejo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a inserção das cores no cinema desde seu início, quando as películas ainda eram pintadas a mão, até os dias de hoje, comprova que elas tiveram um papel importante para a construção do cinema como conhecemos.

Ao analisar o filme “Um dia, Um gato” foi possível perceber que as cores, quando escolhidas de forma proposital, são capazes de ajudar a contar a história de um filme, dando a ele significados antes não percebidos.

Para que isso aconteça é necessário um conhecimento prévio das formas de narrativas que um filme pode adotar. Após analisar o discurso de Ismail Xavier (2005) a respeito da opacidade e transparência do cinema, foi possível entender sobre a construção de um filme e o papel que cada elemento pode exercer.

Além do discurso narrativo, é importante salientar a importância dos setores envolvidos na produção, no caso das cores, ressalta-se o papel do diretor de fotografia e de arte, que trabalham diretamente na estética do filme.

Seu papel como elemento narrativo de um filme possibilita a compreensão de significados que não estão diretamente descritos em cena. Ou seja, as cores podem ajudar a compreender aspectos psicológicos e emocionais que não são expostos diretamente por meio de falas.

É possível observar que no caso do filme “Um dia, um Gato” há a utilização das cores para guiar a narrativa. Sem elas não seria possível a compreensão da história apresentada. Percebe-se que o elemento cor, que não está em sua forma realista, conduz a narrativa.

Entende-se que a cor em um filme não exerce uma única função. Quando inseridas em uma cena seu significado poderá mudar. Desta forma, é por meio da análise de seu papel, separado de outros elementos, que definirão seu conceito.

Se no início a realidade adotada pelo cinema era a preta e branca, o avanço tecnológico possibilitou a facilidade para invertê-la. O cinema se aproxima cada vez mais da vida real, e isso não seria possível se não fosse em cores.

## REFERÊNCIAS

A CHEGADA do Trem na Estação. Direção: Louis Lumière, Auguste Lumière , 1895. França. Título original: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat

A ILHA do Tesouro, Direção: Byron Haskin, 1950. Estados Unidos. Título original: Treasure Island

A VIDA em Preto e Branco, Direção: Gary Ross, 1998. Estados Unidos. Título original: Pleasantville

AÍ MEU IRMÃO, Cadê Você?, Direção: Joel Coen e Ethan Coen, 2000. Estados Unidos. Título original: O Brother, Where Art Thou?

ANDRADE, A. P.; CHUEIRI, E. N. **A fabulosa fotografia de Amélie Poulain** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, 2012, Fortaleza. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1274-1.pdf> .Acesso em: 21 jan. 2016.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2014

BARBOSA, Paulo. **A primeira cor no cinema: tecnologia e estética do filme colorido até 1945**. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais na UFMG, 2007.

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

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2012.

BONIFÁCIO, Wilson. **Cinema e Evolução tecnológica** Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação Social na Universidade Paulista - PUC, 2007.

BONITZER, P.; CARRIÈRE, J-C. **Prática do roteiro cinematográfico**. Tradução de Teresa de Almeida. 3. Ed. São Paulo: JSN, 1996.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na luz: A encenação no cinema**. São Paulo: Papirus, 2005.

BRANCA DE NEVE e Os Sete Anões, Produção: Disney, 1937. Estados Unidos. Título original: Snow White and the Seven Dwarfs

BRANCO, Patrícia Silveirinha Castelo. **Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem**. In: BIBLIOTECA ON LINE DE CIÊNCIA DA

COMUNICAÇÃO. 2010. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso 10/06/2016.

BUTRUCE, Wilson. **A direção de arte e a imagem cinematográfica:** Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação Social, UFF, 2005.

BUTTERFLIES. Direção: Società Italiana Cines , 1906. Itália. Título original: Le farfalle

CESARIN, Marcela Ribeiro. **Hoje é dia de Maria:** a influência das artes visuais nas direções de arte e fotografia. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social na UERJ, 2008.

COSTA, Maria Helena B. V. da. **Cores e filmes.** Um estudo da cor no cinema. Curitiba: Editora CRV, 2009.

E O VENTO levou, Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood , 1939. Estados Unidos. Titulo original: Gone With the Wind

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

ENCOURAÇADO Potemkin, Direção: Serguei Eisenstein , 1925. Rússia. Titulo original: Potemkin

ENSAIO Sobre a Cegueira, Direção: Fernando Meireles, 2008. Estados Unidos. Titulo original: Blindless

FLORES e Árvores, Produção: Disney , 1932. Estados Unidos. Titulo original: Flowers and Trees

GONZAGA, Bento Matias. **Amarelo Mana em projeções teóricas:** três luzes sobre o filme dirigido por Cláudio Assis. Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Literários, UNEMAT, 2011.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A cor na análise fílmica:** um olhar sobre o moderno cinema francês. Revista Comunicacion, São Paulo, v.1, n.10, ago. 2012. Disponível em: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A\\_cor\\_na\\_analise\\_filmica-um\\_olhar\\_sobre\\_o\\_moderno\\_cinema\\_frances.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A_cor_na_analise_filmica-um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf). Acesso em: 8 março. 2016.

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith , 1916. Estados Unidos. Titulo original: Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages.

JACOB, Elizabeth Motta. **Um lugar para ser visto:** A direção e arte e a construção da paisagem no cinema. UFF. Instituto de Artes e Comunicação. Niterói. 2006. Dissertação de Pós-Graduação.

KILL Bill, Direção: Quentin Tarantin, 2003. Estados Unidos.

LA CUCARACHA, Direção: Lloyd Corrigan, 1934. Estados Unidos.

LOBRUTTO, Vincent. **The Filmmaker's guide to production design**. Tradução livre. 1ª ed. Canadá. Editora Warson Guptil, 2002.

MARIA, Cristiane Toledo. **O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estéticos-políticos**. Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, USP, 2010.

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

MÉTAMORPHOSES D'Um Papillon. Produção: PATHÉ , 1904. França.

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

MISEK, Richard. **A cor digital**. IN: Revista Laika, 2013.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain, Direção: Jean Pierre Jeunet, 2001. França. Título Original: Le fabuleux destin d'Amélie Poulain

O FANTASMA da Ópera. Direção: Lon Chaney, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Ernst Laemmle, 1925. Estados Unidos. Título original: The Phantom of the Opera

O GABINETE do Dr Calegari, Direção: Robert Wiene, 1920. Alemanha. Título Original: Das Cabinet des Dr. Caligari

O GRANDE Hotel Budapeste, Direção: Wes Anderson , 2014. Alemanha/Inglaterra. Título Original: The Grand Budapest Hotel

O MÁGICO de Oz, Direção: Victor Fleming, 1939. Estados Unidos. Título original: The Wizard of Oz

O PASSÁRO Azul, Direção: Walter Lang , 1940. Estados Unidos. Título original: The Blue Bird

O PIRATA Negro, Direção: Albert Parker , 1926. Estados Unidos. Título original: The Black Pirate

OS SAPATINHOS Vermelhos, Direção: Michel Powell, 2008. Estados Unidos. Título original: The Red Shoes

PALMER, Marcos Ubaldo. **Cor e significação no cinema**: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese. Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, PUC, 2015.

SEVEN - Os Sete Crimes Capitais, Direção: David Fincher, 1995. Estados Unidos. Título original: Se7en

SIN CITY, Direção: Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005. Estados Unidos.

SOUSA, Eduardo Paschoal. **Montagem e Construção do Discurso Cinematográfico**: a



Forma Narrativa em “O Homem que é Alto é Feliz” In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0692-1.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2016.

STAMATO, Ana; STAFFA, Gabriela, VON ZEIDLER, Julia. **A influência das cores na construção audiovisual** In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO A REGIÃO SUDESTE, 18, 2013, Bauru. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

THE GOUF Between. Direção: Wray Bartlett Physioc , 1917. ESTADOS UNIDOS.

THE TOLL Of The Sea. Direção: Chester Franklin , 1922. ESTADOS UNIDOS.

THE VIKING, Direção: Roy William Neil, 1928. Estados Unidos.

UM DIA, Um Gato , Direção: Vojtěch Jasný , 1963. República Tcheca. Título Original: Az Prijde Kocour

VAIDADE e Beleza. Direção: Rouben Mamoulian e Lowell Sherman, 1935. Estados Unidos. Título original: Becky Sharp

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

VARGAS, Gilka. **Direção de arte:** a imagem cinematográfica e o personagem In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM, 2014, Londrina. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/DIRECAO%20DE%20ARTE%20A%20IMAGEM%20CINEMATOGRAFICA.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2016.

VIAGEM à Lua. Direção: Méliès , 1902. França. Título original: Le Voyage Dans La Lune

VIAGEM ATRAVÉS do Impossível, Direção: Méliès , 1904. França. Título original: Voyage à Travers L'Impossible

VOLVER, Direção: Pedro Almodóvar, 2006. Espanha.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANI, Ricardo. **Cinema e narrativas:** uma incursão em suas características clássicas e modernas. Revista Conexão, Caxias do Sul, v.8, n.15, jan/jun. 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/118/109>. Acesso em: 8 mar 2016.