

PRECISAMOS FALAR SOBRE A COR: UMA ANÁLISE SOBRE A COR NO FILME *PRECISAMOS FALAR SOBRE KEVIN*¹

Pedro Uliano dos Santos Fretta²

Resumo: Ao considerar a história do cinema e sua evolução, assim como o advento das tecnologias e dos filmes à cores, percebe-se a maneira que estas contribuíram para o desenvolvimento das produções cinematográficas. Utilizando uma metodologia de análise de conteúdo sob a óptica da narrativa no cinema e os estudos de Eva Heller e Patti Bellantoni, o presente estudo visa analisar o papel da cor como um elemento narrativo no filme *Precisamos Falar Sobre Kevin* através da coleta de cenas, buscando entender como o esquema cromático pode impactar um filme de forma a auxiliar na construção de sentidos. Com o estudo das pesquisas abordadas, compreende-se as técnicas utilizadas pelo cinema para empregar simbologias, assim como a capacidade de significação da cor e como esta pode ser aplicada em produções cinematográficas para garantir a transmissão de sentidos.

Palavras-chave: Cor. Narrativa. Cinema. *Precisamos Falar Sobre Kevin*.

1 Introdução

Comparando obras cinematográficas atuais com o surgimento dos primeiros filmes, percebe-se o extenso caminho trilhado pela sétima arte ao longo de mais de um século. Com a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 (SABADIN, 2000), o cinema dá seu primeiro passo em direção a uma forma de contar histórias que nasceu nos palcos e adentrou a casa dos espectadores através de serviços de *streaming* - plataformas digitais que disponibilizam filmes e séries sob demanda.

Por nascer do teatro, os primeiros cineastas filmavam curta-metragens que apenas retratavam um único plano e cenário, semelhante a uma peça teatral gravada (CARRIÈRE, 2006). Com o avanço das tecnologias e o surgimento de pioneiros como D. W. Griffith e George

¹Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Publicidade e Propaganda, da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, orientado pelo professor Ms. Roberto Svolenski. (svolenski@gmail.com)

² Pedro Uliano dos Santos Fretta. E-mail: pufretta@gmail.com

Méliès, os diretores introduzem novas técnicas e expandem suas possibilidades. Através do desenvolvimento da narrativa fílmica, a inovação da iluminação artificial e o advento das técnicas de películas a cores, o cinema encontra novos meios para contar suas histórias e gerar significados.

Devido a esta evolução narrativa, diversas áreas de atuação na produção cinematográfica encontram seu espaço no processo de gerar significados e despertar emoções no público (BENJAMIN, 2000). Cenografistas, roteiristas, diretores de arte, designers de som, compositores, figurinistas, coloristas, diretores de fotografia, compositores e muitos outros trabalham em união com o objetivo de entrelaçar diferentes técnicas a fim de produzir uma história coerente, provida da capacidade de imergir o espectador não somente pelo enredo mas também de forma visual e sonora.

À vista disto, a seguinte pesquisa dispõe-se a analisar o filme *Precisamos Falar Sobre Kevin* - uma vez que este recebe uma atenção especial ao seu esquema cromático - e abordar pesquisas de autores que discorrem sobre a cor, luz e narrativa como Metz, Jost e Heller para estudar e entender a maneira que a cor se desenvolve como um elemento narrativo visual no cinema capaz de significar e provocar sensações.

A princípio, é necessário discutir os estudos de autores como Jean-Claude Carrière, André Gaudreault, François Jost, Christian Metz e Marcos Ubaldo Palmer para conhecer como o cinema desenvolve sua capacidade de narração, a fim de reconhecer o que é narrativa e a forma que esta segmenta para a narrativa cinematográfica, compreendendo suas características e capacidade de construção de sentidos para então adentrar sua ramificação visual e investigar seus elementos constituintes.

Considerando que a cor consegue exercer um papel narrativo, autores como William Harris, Craig Freudenrich e Luís Carlos dos Santos explicam como esta origina-se através da luz e o importante papel da iluminação perante a produção de obras cinematográficas. A seguir, explorando as pesquisas e experimentos de Patti Bellantoni e Eva Heller, percebe-se o modo com que a cor age como objeto de significação passível de múltiplas possibilidades de interpretação.

Com isto, é feita uma análise sobre o papel do esquema cromático como elemento narrativo no objeto de estudo através da coleta de cenas. A razão disto acontecer se deve ao fato de que, independente do propósito de quem a emprega e/ou sua finalidade, a cor sempre exerce influência sobre o espectador (BELLANTONI, 2005). Portanto, é de interesse das áreas de comunicação, arte e design compreender como isto ocorre para assegurar que a mensagem principal seja transmitida de forma clara, evitando segundas interpretações.

Ao realizar uma discussão entre os autores citados para estudar como o esquema cromático de *Precisamos Falar Sobre Kevin* desempenha um papel significativo para a narrativa, fica mais claro como o uso da cor impacta o entendimento e a experiência do espectador sobre a trama da história a ser apresentada.

2 A Narrativa

Ao conceituar a narrativa, Salvatore D'Onófrío (apud AMORIM, 2009) descreve esta como "todo discurso que nos apresenta uma história imaginada como real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam em um tempo e espaço determinados" (1995, p. 37). Portanto, seguindo a ideia de D'Onófrío, a narrativa conta uma história fictícia que contém vários personagens, entre eles protagonistas, coadjuvantes, antagonistas e figurantes que estabelecem uma relação uns com os outros e posicionam-se em um lugar e época específicos. A seguir, o autor continua com a ideia de que, com este entendimento, a narrativa é possível em diversos gêneros que abrangem desde o romance até o conto e novela, ela está presente em diversos outros lugares. Toda sociedade foi marcada pela narrativa, independente de sua época, geografia, cultura ou classe social, todos os povos a conheceram. Seja através de mitos, lendas ou fábulas, "todos os grupos humanos têm suas narrativas" (BARTHES, 1972, p. 19).

Para André Gaudreault e François Jost (2009, p. 35), a narrativa é "um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos". Com isto, os autores afirmam que ela descreve uma sucessão de acontecimentos que ocorre dentro de um determinado espaço de tempo, com um começo, meio e fim. Sendo assim, ao delimitar o seu início e conclusão, ela se opõe ao mundo real. Essa estrutura não só mantém de pé o "tripé narrativo", como diz Marcel Alvaro de Amorim (2009, p. 7), mas da mesma forma permite organizar o roteiro da história e equilibrar os elementos do enredo, cada um em seu devido lugar.

Apesar de diferentes, as definições dos autores não são divergentes, podendo-se observar em comum a ideia de que a narrativa não retrata a realidade, mas sim um mundo imaginário que até pode fingir ser real, porém não passa de uma invenção. Além disto, há concordância entre os discursos de Gaudreault, Jost e D'Onófrío sobre a característica do espaço-tempo, ao afirmarem que a história sempre é narrada dentro de um determinado período e local.

Continuando a ideia sobre a necessidade de conclusão da narrativa, Gaudreault e Jost (2009) discorrem:

Na qualidade de objeto material, toda narrativa é 'fechada'. Claro está que existem filmes que sugerem sequências: telenovelas ou grandes produções norte-americanas do tipo Guerra nas Estrelas (*Star Wars*, George Lucas, 1977) ou Rocky, Um Lutador (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) tomam a precaução de não responder a todas as perguntas que poderia fazer o espectador e deixam zonas de incerteza sobre as quais poderão se construir novas histórias. Outros filmes nos trazem de volta ao seu início e nos jogam numa espiral sem fim. É o caso de *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963), cuja última imagem é uma repetição pura e simples da primeira. Outros filmes parecem se constituir num recorte parcial de uma série de ações num conjunto bem maior e mais importante do que é mostrado; é o caso de Relíquia Macabra (*The Maltese Falcon*, John Houston, 1941), que relata apenas um dos múltiplos episódios que provocaram, no decorrer dos anos, a busca por este objeto de valor: a pequena estatueta representando um falcão (GAUDREAU LT; JOST, 2009, p. 31).

Contudo, pouco importa se a história é descrita de forma linear ou elíptica, a narrativa continua exigindo um desenrolar de acontecimentos que eventualmente deverá chegar a uma conclusão. Ela é usada para contar apenas uma porção da jornada de um personagem fictício, sendo "a imaginação do espectador o único lugar onde os heróis continuam a viver" (GAUDREAU LT; JOST, 2009, p. 32)³.

2.1 A Narrativa Cinematográfica

Segundo Jean-Claude Carrière (2006), com o cinema ainda na sua primeira década, os filmes produzidos mantinham uma forte base proveniente do teatro, levando as obras a manterem uma linha do tempo simples e linear, contando os fatos um após o outro em enquadramentos fixos, sem experimentações com a montagem das cenas. As películas eram apenas uma "sequência de tomadas estáticas" (CARRIÈRE, 2006, p. 16), segundo o autor, e de fácil entendimento para os espectadores que ainda estavam se familiarizando com o formato inédito de entretenimento lançado pelos irmãos Lumière. Com essa forte influência dos formatos teatrais, os cineastas comumente não ultrapassavam um plano por obra, retendo-as em apenas uma unidade de espaço-tempo, ou seja, as histórias utilizavam um cenário durante toda sua duração, passando-se apenas em um lugar, durante um único período (GAUDREAU LT; JOST, 2009).

³ É interessante ressaltar que a narrativa não atua só, além dela há também outros elementos que contribuem para a construção de histórias, como a Jornada do Herói de Joseph Campbell, como explica Dimitri Vieira em uma matéria escrita em 2019 para o site *Rock Content*.

Contudo, para Carrière (2006), foi ainda nesta fase de nascimento do estilo cinematográfico que os cineastas introduziram-se à ideia de que as imagens possuem uma alta capacidade de fixação na memória, até maior do que a prosa e a poesia. Assim, na continuidade entre as cenas, nessa ligação realizada pela sequência produzida através do desenrolar entre uma e outra, o cinema começa a adquirir uma nova linguagem, diferenciando-se das demais formas artísticas (CARRIÈRE, 2006). Ele começa a "escrever antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo, é o Éden da linguagem" (CARRIÈRE, 2006, p. 27).

Os autores entram em concordância com Amorim (2009, p. 5), pois este diz que "o que difere as artes é, então, o conhecimento de que as relações temporais entre imagens sucessivas são muito mais marcadas no discurso cinematográfico, sendo este um dispositivo mais impositivo" (AMORIM, 2009, p. 5). Portanto, foi nesse começo da introdução da narrativa na arte do cinema, e através da vantagem de um novo método de contar histórias utilizando imagens, que esta começou a se tornar uma arte única e não apenas uma réplica gravada do que acontece nos palcos teatrais. Desta maneira, além da cinematografia iniciar seu processo de emancipação do teatro, ela também traz em conjunto uma nova forma de narrar acontecimentos.

Foi por meio do ilusionista e cineasta francês Georges Méliès (1861-1938), que no início do século 20 a narrativa começa a tomar forma. Foi com sua grande experiência no teatro e entretenimento que, ao exibir seu filme *A Trip to the Moon* (Viagem à Lua, 1902), direcionou os olhares impostos sobre a sétima arte para um caminho que permitisse aproveitar da capacidade narrativa que as imagens comportam, marcando o início de uma nova era para o cinema, abrindo margem para técnicas que permitissem explorar novas possibilidades de contar histórias (AMORIM, 2009).

Ele também foi um dos pioneiros ao introduzir novos gêneros ao cinema. Desde o começo os documentários existiram, dado que os cinematógrafos apenas filmavam o cotidiano de onde viviam, porém, o progresso de Méliès auxiliou na introdução de filmes de terror, fantasia e ficção científica, mais tarde seguidos pelos dramas, romances e até os clássicos filmes de guerra (KEMP, 2011). Em vista disso, é importante ressaltar que desde o seu começo a narrativa apresentava-se com uma característica fictícia, os contos expostos por esses pioneiros ainda eram meramente uma expressão simulada das suas vidas cotidianas, "sendo até mesmo a narrativa baseada em fatos reais, apenas uma visão artística da realidade" (AMORIM, 2009, p. 3).

Prosseguindo para 1915, o diretor norte-americano David Griffith contribuiu ainda mais para o avanço do uso da narrativa nos filmes devido ao seu modo de estruturar as histórias

(AMORIM, 2009). Com uma filmografia contendo mais de 500 obras, segundo o site IMDb (2021), o diretor introduz técnicas como a montagem paralela (VALE, 2012) e a montagem dinâmica (AMORIM, 2009). Griffith começa a manejar a percepção do espectador sobre a linha do tempo, utilizando deste tipo de edição inédita para criar novos sentidos que não seriam possíveis extrair com a utilização de uma construção temporal linear, como as primeiras feitas pelos irmãos Lumière, que não continham um "conteúdo narrativo aparente" (AMORIM, 2009, p. 4).

Com a progressão no modo de conduzir a trama utilizando de montagens distintas e linhas do tempo alteradas, promovido por precursores como Griffith e Méliès, a narrativa fílmica foi adquirindo uma maior complexidade. Gaudreault e Jost (2009) afirmam que, para o francês teórico de cinema Christian Metz, a narrativa é:

[...] em seu conjunto um discurso fechado, no qual o acontecimento é a 'unidade fundamental'. Quando tentamos resumir um romance, fica claro que, qualquer que seja a maneira tentada, as palavras isoladas já não bastam mais: é necessária uma série de proposições formando frases mais ou menos complexas (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 35).

Logo, pode-se afirmar que como na literatura os parágrafos contêm estas preposições formando frases complexas, isto é traduzido no cinema através dos planos, onde cada um consegue transmitir diferentes significados narrativos. Dependendo do contexto e sequência nas quais as imagens são apresentadas, sentidos variados podem surgir, uma vez que alteram a percepção do espectador sobre a mensagem transmitida (METZ apud GAUDREULT; JOST, 2009). Novamente, Metz considera a narrativa em seu conjunto como discurso fechado, onde o acontecimento é a "unidade fundamental". Resumindo um romance, fica claro que, independente da execução, as palavras isoladas já não bastam mais: é necessário uma série de proposições para a formação de sentidos.

Contudo, conforme Jost (2009, p. 37), o campo do audiovisual encontra-se em dificuldade ao fazer essa tradução uma vez que "a imagem mostra, mas não diz". O autor continua e afirma que, segundo Metz, há um enunciado em toda imagem e por isso ela não se equivale a uma única palavra, porque "a imagem de uma casa não significa 'casa', mas sim 'eis uma casa'" (METZ apud GAUDREULT; JOST, 2009, p.118). Portanto, mesmo quando há animação e as imagens não estão estáticas, elas ainda assim estão apenas mostrando e afirmando, mas não carregam claramente a intenção daquele que as criou.

Devido a esta dificuldade, a técnica da narrativa cinematográfica conta com diversos elementos, entre eles imagens e sons, para transmitir o que os diretores desejam

(BENJAMIN, 2000). Para Coutinho, a linguagem cinematográfica é, então, a imagem final que atinge o espectador, após diversas tentativas e possibilidades exploradas pelo diretor e sua equipe, ela é a soma de anos de aperfeiçoamento de técnicas que envolveram inúmeras decisões, tentativas e falhas para se manifestar como é hoje. Para Vincent LoBrutto (2002), a função dos profissionais do cinema é essencial para alcançar a enunciação de sentidos, pois estes desempenham funções que constroem toda a dramatização visual e conceitual. Independente se isto é realizado com iluminação ou técnicas de enquadramento e movimentação de câmera, são eles que conduzem a narrativa fílmica. Walter Benjamin (2000) reforça essa ideia com a seguinte frase:

A câmera penetra, com todos seus meios auxiliares, com suas subidas e descidas, seus cortes e separações, suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente coletivo (BENJAMIN, 2000, p. 247).

Levantando a ideia de Gérard Betton (2012), em vez das palavras, os cineastas utilizam da linguagem visual para a formação de significados, conduzindo através deste processo uma perspectiva mais pessoal e encantadora da realidade.

Logo, é possível alegar que as obras cinematográficas são construções de um sequenciamento de imagens que englobam um emaranhado de sentidos, narradas através de técnicas de montagem respeitando a condição de um determinado tempo e espaço, traduzidas visualmente para o espectador através de inúmeras áreas da produção cinematográfica (AMORIM, 2009). Essas áreas englobam fatores técnicos como som, cor, luz, cenário, edição, figurino e até efeitos especiais, tudo usado de forma que aproxime ao máximo a visão do diretor à realidade, transmitindo corretamente todos os sentidos desejados (AUMONT, 1995 apud AMORIM, 2009). Em concordância com o cineasta russo Serguei Eisenstein (1990, p. 76), "a tonalidade deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja este sentimento ele avança em direção a algo concreto, encontra sua expressão em cores, linhas e formas". Portanto, os autores citados compartilham a ideia de que os elementos visuais presentes nos filmes e, mais importante, a maneira como estes são dispostos, têm conexão direta com os sentidos identificados pelos espectadores ao observar as imagens. Os elementos então traduzem e complementam visualmente as ideias que estão sendo expostas através do roteiro, falas e atuação.

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Vernet (2013) acrescentam a este conceito com a ideia de que o entendimento de um filme é estruturado seguindo determinadas

condições: a primeira se resume em "permitir o reconhecimento dos objetos e ações mostradas na imagem" (AUMONT et al, 2013, p.107); a segunda etapa consiste em estabelecer uma relação entre os elementos apresentados de modo a permitir uma coerência entre estes; a terceira e última etapa ocorre através da montagem e sequenciamento das cenas, formando uma linha narrativa com um ritmo que, ao ser contemplada por inteiro, permite uma boa leitura, e garante a coesão de toda a obra cinematográfica.

Portanto, através da experimentação com diferentes possibilidades de enunciados gerados a partir das mais variadas maneiras de organização e montagem de cenas, contando com diversos recursos visuais e sonoros, o cinema aprende a construir métodos inéditos de relacionar personagens, lugares e épocas. Assim, ele desempenha um papel único na construção de associações simbólicas e narrativas (CARRIÈRE, 2006).

3 A Luz no Cinema e Sua Influência Sobre a Cor

No começo do cinema, com a falta de tecnologias que permitissem a possibilidade dos diretores explorarem suas ideias livremente, a fonte de iluminação mais importante vinha por meio natural: a luz do sol (MOGADOURO, 2015). A incidência de luz é de tamanha importância que, segundo o *Google Arts and Culture* (2021), George Méliès construiu um estúdio de vidro na região metropolitana de Paris, em Montreuil (figura 1), contando com equipamentos para a produção de películas e, entre estes, objetos para controle e manipulação da luz.

Figura 1: Estúdio de Vidro de Méliès, em Montreuil.



Fonte: Google Imagens (2021)

A ideia da iluminação artificial foi introduzida gradualmente, conforme os progressos tecnológicos de cada época. No entanto, ainda na sua fase inicial, contando apenas com a luz natural, os cineastas descobriram a costa oeste dos Estados Unidos como um local perfeito para suas produções (atual Hollywood), uma vez que o calor e sol intenso apresentavam maior vantagem em relação às antigas locações focalizadas em Chicago ou Nova Iorque (MOGADOURO, 2015).

Para Cláudia Mogadouro (2015), nas duas primeiras décadas do cinema, a luz - condição essencial para a produção das obras - era usada apenas de modo objetivo, sem grande envolvimento criativo. Foi somente com o avanço e aperfeiçoamento das técnicas cinematográficas que os fotógrafos de cena começaram a realizar experimentações com a iluminação, procurando obter resultados inéditos.

O diretor italiano Federico Fellini (1920-1993) dizia que "a luz é tudo. Ela expressa ideologia, emoção, cor, profundidade, estilo. Ela pode apagar, narrar, descrever. Com a iluminação correta, o rosto mais feio e a expressão mais idiota podem irradiar beleza ou inteligência" (FELLINI apud BORDWELL; THOMPSON, 2013, pág. 222). A luz, então, desempenha um papel preponderante no cinema, pois ela auxilia o cineasta na transmissão de sentidos. Se, para Fellini, um "rosto idiota" pode transmitir inteligência sob determinada iluminação, os diretores têm em suas mãos uma ferramenta que os permite narrar histórias e mostrar transformações de forma não verbal. Logo, se antes a luz tinha apenas o papel de iluminar a cena, agora ela também se encontra como ferramenta narrativa.

Segundo a tese de Luís Carlos dos Santos (2012), o desdobramento de novas possibilidades e técnicas de produção permitiram que o cinema adquirisse a capacidade de iluminar artificialmente. Com o controle do diretor de fotografia sobre a luz as possibilidades criativas aumentam, visto que a luz do sol tem movimentos e alterações de temperatura de cor inevitáveis e imprevisíveis. Ademais, Santos (2012) também diz que:

[...] sabemos que a Luz no período próximo ao meio-dia é bastante intensa e de cor clara. No final da tarde, percebemos uma luz mais alaranjada e menos intensa. Analogamente, o Diretor de Fotografia tenta repetir essas percepções da Luz, quando representa tecnicamente esses períodos do dia nos filmes, 'traduzindo' essas percepções com o uso de refletores e acessórios cujas características físicas permitam produzir Luzes como aquelas vistas nesses horários do dia (SANTOS, 2012, p. 102).

Em decorrência disto, agora as produções cinematográficas não são mais restringidas pelos horários da luz solar, abrindo oportunidades para recriar cenas noturnas no período da tarde ou cenas internas com a luz dourada do pôr do sol em pleno meio-dia - reproduzida com iluminações com temperaturas de cor baixa. Contando com um diretor de fotografia e variadas fontes de luz, a iluminação começou a ser usada de diversas maneiras. Rafael Alessandro (2020) diz que "uma das funções mais básicas da iluminação é permitir que vejamos ou não certa área durante a ação". Isso significa que, dependendo da incidência de claridade, o olhar do espectador pode ser guiado intencionalmente, assegurando que este perceba objetos ou pessoas no momento certo.

Agora a fotografia e o cinema também têm poder para manejar a perspectiva do público. Ao ter liberdade de manuseá-la com criatividade e não apenas preocupar-se com o quesito técnico, o cinema "cria no fantástico mundo da imaginação e sensações a dramaticidade", como diz Fernanda Santos em uma matéria publicada no site Jornal Opção, em 2020. Devido a esses desenvolvimentos no uso da luz, ela deixa de ser apenas algo necessário e evolui para um elemento que permite um toque poético à narrativa.

Conforme visto anteriormente, a luz e a cor tornaram-se elementos indispensáveis à narrativa cinematográfica, adentrando a gama de recursos ópticos dos diretores e desdobrando-se em possibilidades criativas para a trama. Contudo, é importante compreender a relação entre a luz e o espectro cromático, uma vez que estes estão diretamente relacionados.

Segundo William Harris e Craig Freudenrich (2021), o espectro eletromagnético é composto por toda luz visível para o olho humano, podendo variar entre diversos comprimentos de onda. Estas ondas são medidas em frequências que variam entre 430 e 750 trilhões de hertz (unidade de medida de frequência), sendo este um fator determinante para a interpretação do

cérebro sobre a cor a ser visualizada. As frequências mais baixas formam o vermelho, as mais altas o violeta, e entre elas existe todo o espectro cromático como é conhecido.

Outro aspecto importante para entender como a luz pode afetar as cores está na sua capacidade de absorção. Harris e Freudrich (2021) afirmam que ao incidir sobre determinado objeto, algumas frequências da luz podem ser absorvidas pelo material que o compõe. Desta maneira, as ondas de luz absorvidas não serão refletidas e conseqüentemente não alcançarão a retina, apenas os raios refletidos determinarão a cor do objeto. O vidro, por exemplo, é um material transparente quando está iluminado sob as frequências visíveis ao olho humano, contudo, quando este é submetido a uma luz ultravioleta - que não é visível ao olho humano - se torna opaco.

Uma terceira propriedade da luz de extrema importância para o cinema é a sua característica de temperatura. Sobre ela, Santos (2012) diz que:

Desde a descoberta do fogo, passando pelas primeiras lâmpadas a óleo e depois a gás, até a Luz elétrica, os ambientes internos têm como referência essa cor de menor intensidade e temperatura de cor, que se aproxima de um tom alaranjado. Ao contrário, as Luzes do Sol e da Lua (que, na verdade, só reflete a Luz do Sol), são muito mais intensas, e tem uma cor muito mais branca, de maior temperatura de cor (SANTOS, 2012, p. 103).

As lâmpadas podem apresentar uma coloração variada, dependendo da sua temperatura de cor, medida em Kelvin (K), como ilustra a figura 2. As luzes mais amareladas possuem uma temperatura baixa, as velas - que apresentam uma chama alaranjada - estão em torno de 2000K, já a luz branca do sol sobe para 5500K (SANTOS, 2012). A importância de entender a temperatura de cor das luzes tem ligação direta com a questão da absorção das frequências de ondas. Ao iluminar um objeto totalmente verde com uma temperatura de cor muito baixa, como 2500K, todos os raios de luz laranja serão absorvidos e não há frequência verde para ser refletida, fazendo com que o objeto aparente ser cinza ou preto, dependendo da quantidade de luz do ambiente.

Figura 2: Temperatura de Cor



Fonte: Google Imagens (2021)

Estes entendimentos sobre o comportamento e características da luz e como ela afeta diretamente a nossa percepção do espectro cromático são preocupações essenciais que devem ser consideradas pelos cineastas, visto que elas podem distorcer a paleta cromática planejada e alterar involuntariamente os matizes, deformando os enunciados.

4 A Cor no Cinema

Anterior ao sucesso do Technicolor⁴ e o barateamento dos filmes coloridos, diretores como Griffith e Porter contavam com técnicas de colorização que envolviam um processo manual de pintura das películas. Barbosa (2007) explica como o filme *O Grande Roubo de Trem* (*The Great Train Robbery*, dir. Edwin Porter, 1903) contém versões com cenas que utilizam este método. O autor também discorre sobre a intenção dos diretores quanto ao uso desta técnica:

Embora figurem como uma tentativa progressiva de se levar às telas as cores da “vida real”, propõe Gunning, os filmes coloridos dos primórdios não correspondiam às expectativas mais afoitas por naturalismo cromático. Em vez disso, as películas pintadas eram espetáculos que suscitavam o desfrute de emoções rápidas e intensas, consistindo em mais uma das inauditas surpresas oferecidas pelas imagens móveis. (BARBOSA, 2007, p. 37)

Logo, nota-se que mesmo antes do cinema colorido ser uma realidade cotidiana, os diretores utilizam as cores não apenas como instrumento para aproximação da realidade, mas com intenções direcionadas para o propósito narrativo. No filme *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, dir. D. W. Griffith, 1919), Griffith emprega um tom de azul para representar cenas noturnas, mesmo que estas tenham sido gravadas em plena luz do dia (BARBOSA, 2007).

⁴ Processo de captação de imagens coloridas desenvolvido pela *Technicolor Corporation* em 1915, aperfeiçoado até 1932 para utilizar de três negativos simultâneos para obtenção de cores (BONIFÁCIL JUNIOR, 2007).

Figura 3: Cena do Filme *Lírio Partido*

Fonte: *Lírio Partido* (1919)

Agora, com o seu uso estratégico que visa contribuir com a história, os diretores têm em suas mãos diferentes possibilidades. Em outros filmes, a cor pode simbolizar a transformação de personagens a partir da sua própria mutação (de matiz ou tonalidade), outros empregam um tom para representar objetos, pessoas e até emoções sem precisar mostrar estes de forma explícita (BELLANTONI, 2005). No entanto, de acordo com a autora, apesar de ser comum realizar pesquisas extensas a fim de comprovar a veracidade histórica da paleta cromática, a cor atinge seu verdadeiro potencial quando é utilizada para "capturar a vida íntima dos personagens e espelhar as sutis intricâncias da história" (BELLANTONI, 2005, p. 67).

A cor é um elemento narrativo com alta probabilidade de passar despercebido e, nas mãos certas, detém um grande potencial em manipular as sensações, caso conduzida de maneira correta. Bellantoni discorre sobre o assunto:

O que fica claro é: se continuarmos desatentos ao poder que está sob nosso comando, deixamos escapar nosso controle, entregado-se ao incerto. A cor vai continuar a ressoar, a mandar seus sinais, independente de nossa vontade. Então, seja dentro ou fora da tela, é essencial entendê-la para sabermos o que estamos fazendo (BELLANTONI, 2005, p. 29, tradução nossa)⁵.

⁵ Versão original da tradução livre do autor: "This much is clear: if we remain unaware of this power awaiting our command, we relinquish a large part of our control to chance. Color will continue to resonate, to send out signals, irrespective of our intentions. So, whether it's on or off-screen, it's essential for us to know what we are doing".

Desta maneira, como a cor é constituída de significados intrínsecos, é importante se atentar ao fato de que ela estará transmitindo sinais para o espectador enquanto estiver visível. Quanto mais cores forem empregadas sem planejamento, mais mensagens não intencionais estarão sendo enviadas, causando uma possível confusão no entendimento da narrativa.

Marcos Ubaldo Palmer (2015) completa a ideia de Bellantoni ao dizer que, análogo a uma frase que constrói seus sentidos através da combinação de palavras, os filmes conseguem empregar sentidos por um conjunto de elementos visuais. Assim, uma imagem que mostra uma paleta cromática articulada junto a um cenário, figurino e enquadramentos planejados, consegue traduzir o pensamento dos cineastas e transmiti-lo com mais certeza. Este é um conceito que merece destaque, pois as cores sempre reproduzem uma gama de interpretações, variando de acordo com quem as observa e o contexto sob qual elas estão inseridas (PALMER, 2015).

O vermelho pode representar o fogo, a raiva ou o amor (PALMER, 2015). O azul pode representar o céu ou até mesmo acalmar os sentidos (BELLANTONI, 2005). Os cineastas precisam ser cuidadosos para não adotar de um esquema cromático baseando-se apenas em sua opinião própria, sem considerar o impacto de outros elementos para o entendimento final. Caso o façam, podem acabar se deparando com reações inesperadas por parte da audiência (BELLANTONI, 2005). Portanto, com base nos estudos dos autores mencionados, é certo afirmar que ao escolher uma cor é necessário um cuidado com as outras informações que serão aplicadas em conjunto, visto que quando estas são adotadas sem nenhum cuidado, os sentidos fogem do controle.

Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013) dialogam com Palmer e Bellantoni ao afirmarem que junto à cor há todos os outros elementos que, quando unidos, contribuem para a coerência narrativa da obra. Ou seja, eles auxiliam na significação da cor e da mesma forma a cor contribui para a construção de sentidos destes outros elementos. Para Eva Heller (2013), os seus significados só valem enquanto uma experiência estiver atrelada a eles, ou seja, nada causa uma impressão enquanto está só. Os elementos narrativos, então, trabalham entre si para narrar a história da mesma forma que engrenagens articulam umas às outras para o funcionamento de um sistema.

Bellantoni (2005) complementa esta afirmação ao dizer que é comum os esquemas de cores passarem despercebidos na tela, especialmente quando o filme é cuidadosamente estruturado ou muito próximo da realidade, levando ao entendimento de que os matizes também trabalham em conjunto entre si, não somente com outros componentes narrativos. Heller completa o discurso de Bellantoni e soma as falas dos autores apresentados acima ao afirmar

que "tão importantes quanto a cor mais frequentemente citada são as cores que a cada vez a ela se combinam" (HELLER, 2013, p. 22). Logo, a relação entre as cores tem peso e por isto o esquema cromático deve ser tão bem analisado quanto os demais elementos narrativos.

Seguindo esta ideia, Heller (2013) aponta para duas regras básicas sobre o efeito da combinação de cores: uma única cor pode simbolizar algo completamente distinto quando é empregue ao lado de outras cores. Todos os significados positivos atribuídos aos matizes são imediatamente revertidos quando estes são postos ao lado do preto, por exemplo. O motivo científico para estas mudanças está no fato de que o número de sentimentos vividos pelo homem ultrapassa o número de matizes que conseguimos visualizar. Apesar do olho enxergar uma pequena parcela do espectro cromático, o cérebro atribui os significados conforme o contexto, neste caso, o esquema de cores (HELLER, 2013).

Bellantoni (2005), em conversa com uma especialista da *American Bioresonance Association* sobre como a luz exerce sua influência nos seres humanos, diz que:

Uma das razões que a cor nos influencia é devido ao seu fenômeno chamado ressonância. MaryAnn Kilmartin, uma expert em bio-ressonância de San Diego, conversou comigo sobre as ideias de Carlo Rubbia, que ganhou o Prêmio Nobel de física em 1984. De acordo com Kilmartin, Rubbia calculou que nós somos um bilhão de partes de luz para uma parte de matéria. Ela explica, "Seres humanos são basicamente luz. Nós parecemos que somos matéria porque somos programados para entender a luz pelo seu estado de partícula. Como você deve saber, a luz tem duas formas, partícula (sólida) e onda (frequência). Nós 'sentimos' a luz porque estamos em ressonância com ela em sua forma de onda. Isso é o que queremos dizer quando falamos sobre se sentir vermelho de raiva, etc" (BELLANTONI, 2005, p. 28, tradução nossa)⁶.

Logo, é possível compreender que há um fator físico possibilitando a interação da luz com a percepção humana. Heller (2013) complementa esta ideia ao afirmar que o significado das cores não é intrínseco, mas sim uma construção social e cultural que interioriza no consciente individual. Portanto, além de estabelecer uma relação física onde as cores estão em ressonância com o corpo, seus sentidos atribuídos provêm da experiência individual e coletiva, dando às cores seus significados intrínsecos.

Entretanto, ao implementar o uso das cores como elemento narrativo nas obras cinematográficas, é necessário entender como elas se comportam. Palmer (2015) utiliza os

⁶ Versão original da tradução livre do autor: "One of the reasons color influences us is due to a phenomenon called resonance. MaryAnn Kilmartin, a bio-resonance expert in San Diego, talked to me about the ideas of Carlo Rubbia, who won the Nobel Prize for Physics in 1984. According to Kilmartin, Rubbia calculated that we are one billion parts light to one part matter. She explains, 'Human beings are basically all light. We look like we are all matter because we are hard-wired to see the particle nature of light. As you recall, light has two forms: particle (solid) and wave (frequency). We 'feel' light however because we are in resonance with light in its wave form. That is what we mean when we talk about feeling red/anger/energy, etc'".

estudos de Metz (2012) e compreende ser possível categorizar a cor em três possibilidades: cor imagem, cor descritiva e a cor narrativa.

A cor imagem refere-se à cor em seu estado puro, quando há apenas matiz na tela, sem nenhum outro elemento visual. A cor descritiva é a mais comumente encontrada nos filmes, pois é quando a cor está presente nas cenas, mas não exerce um papel simbólico, ela não é utilizada com a intenção de gerar significados ou incrementar à narrativa, não marca presença, apenas aparece de forma orgânica. Por fim, a cor narrativa funciona como um elemento narrativo, a fim de representar emoções, personagens e detalhes da história de maneira não-verbal, destacar objetos ou até mesmo avisar o espectador do que está por vir, ela "enriquece a dinâmica, em termos dramáticos" (PALMER, 2015, p. 146).

Além disso, Metz (2012) também afirma que há três formas de utilizar as cores como representação: a forma arbitrária, convencional e a codificada. Na primeira (forma arbitrária), a cor é empregada sem segundas intenções e visa reproduzir a realidade ao mostrar as cores como são, ela está "conforme as regras da natureza" (PALMER, 2015, p. 149). Na forma convencional, o esquema cromático auxilia o espectador quanto a demarcação de conceitos como espaço e tempo (que pode, por vezes, se apresentar de modo confuso), semelhante ao filme *Lírio Partido*, citado acima, onde a cor é utilizada para sugerir uma cena noturna. A última forma, codificada, acontece quando o diretor toma liberdade criativa e decide manusear os tons de modo específico, possibilitando transformar algo cotidiano em uma escolha narrativa e manusear a cor de forma que possibilita a atribuição de simbologias e/ou significados a ela. É "a forma mais sofisticada de atribuição das cores num sentido mais simbólico, criando novas possibilidades de significação" (PALMER, 2015, p. 151).

Portanto, ao ser escolhida como uma parte importante para a narrativa, o diretor, junto aos diretores de arte e fotografia, devem atuar em conjunto para propor escolhas estratégicas e planejadas, com detalhes coerentes. Ao ser utilizada como representação de conceitos tangíveis e intangíveis, a cor consegue manipular a percepção do espectador de maneira que este é induzido a sentir determinadas emoções. Com estes conceitos em mente, o esquema cromático, aliado a outras áreas da produção cinematográfica, detém o poder de não apenas exibir uma estética, mas também carregar consigo representações sutis que agregam à experiência geral proporcionada pela obra.

5 Precisamos Falar Sobre Kevin

O filme *Precisamos Falar sobre Kevin* (*We Need to Talk About Kevin*, 2011), dirigido pela diretora escocesa Lynne Ramsay, é uma adaptação da obra literária de Lionel Shriver lançada em 2003. A história é um romance retratando a história de uma mãe que deixa de lado sua promissora carreira e uma vida na cidade para mudar-se para o subúrbio, após a chegada do primeiro filho do casal.

A obra cinematográfica com mais de 60 indicações a prêmios, segundo o site IMDb (2021), é reconhecida devido às peculiaridades narrativas adotadas pela diretora, assim como a atuação reconhecida mundialmente pelo ator e atriz principais. Ao adaptar a literatura de Lionel Shriver, Lynne Ramsay assume uma montagem diferenciada da história. Segundo a matéria de Prahlad Srihari, no site Firstpost (2021), enquanto o livro é contado por cartas escritas pela protagonista para seu marido, o filme parte para uma narrativa não linear, picotando a trama e embaralhando a linha temporal. Este cruzamento de épocas coloca a personagem principal, Eva, lado a lado com seu passado e presente, antes e depois da gravidez e nascimento de Kevin (seu filho primogênito).

Nos primeiros 30 minutos do filme nota-se a introdução da vida de Eva. É possível identificar quem ela é, onde trabalha e como constituiu sua família nesse período, mostrando seus dias de solteira, o início de seu relacionamento com Franklin, o período de sua gestação e os primeiros anos após o parto, relatando a convivência conturbada com o filho. Aqui, Kevin demonstra ações não convencionais para uma criança, estando sempre em silêncio e ignorando a mãe enquanto demonstra afeto pelo pai, incentivando Eva a evidenciar seu descontentamento com o filho para seu marido. Contudo, devido à narrativa não-linear, observa-se quem era a personagem e quem ela é agora: sua nova casa, novo emprego, novas relações. Portanto, a diretora utiliza da mescla de datas para familiarizar o público, ao mesmo tempo que expõem prévias do futuro da história e até de sua resolução.

Seguindo a narrativa, agora com Kevin mais velho, a família se muda para o subúrbio e agora presencia-se o desenvolvimento do personagem secundário. Conforme cresce, o filho tensiona o convívio do casal, colocando Eva e Franklin em discussões recorrentes, uma vez que ela acredita que Kevin está constantemente contra ela e tenta expor isto a Franklin. O marido, por sua vez, repreende a esposa, fazendo esta crer que está equivocada quanto aos motivos do filho.

Agora adolescente e com uma irmã mais nova (Celia), Kevin agrava suas ações e induz Eva a acreditar que ele faz isto para atingi-la. A estranha morte do animal de estimação de Celia e a dúvida de como ela teve acesso a produtos químicos que resultaram na perda de

um de seus olhos, somado a sua atitude agressiva com a irmã, conduzem Eva a crer que as intenções do filho estão cada vez piores e mais perigosas.

O clímax marca presença ao final do filme. Após anos de atitudes suspeitas e manipulações, Eva sai às pressas do trabalho com a notícia de que há um atentado contra a escola em que seu filho estuda. Chegando no local, a personagem observa a multidão em desespero e entende que Kevin foi o responsável. Em seguida, voltando a sua casa para checar sua família, a protagonista descobre os corpos de seu marido e filha no jardim da casa, com as mesmas flechas usadas contra as vítimas da escola.

6 Precisamos Falar Sobre a Cor

Ao analisar o filme seguindo os estudos realizados sobre a narrativa, luz e cor, é importante evidenciar que o longa-metragem possui diversos momentos passíveis de análise. Contudo, serão selecionadas cenas arbitrárias - e algumas sequências de cenas - que possuem maior impacto na narrativa geral do filme, sendo estas organizadas por cor: vermelho, amarelo, azul, verde e laranja.

Figura 4: *La Tomatina*



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

O vermelho é a cor principal do filme, ele está presente na maioria das cenas e carrega significados ao longo da obra. Na primeira sequência de cenas é perceptível como as cores são utilizadas. A princípio, observa-se o passado da personagem, ainda solteira, sendo levantada por uma multidão em um evento na Espanha conhecido como *La Tomatina*. Tomates são arremessados enquanto pessoas são cobertas pelos pedaços vermelhos da fruta (figura 4). Logo em sequência, entra em cena a vida atual da protagonista, jogada em seu sofá, tingida por um tom avermelhado (figura 5).

Figura 5: Luz Vermelha



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Quando Eva toma seus sentidos e decide procurar a fonte da luz colorida, se depara com a sacada de sua casa e seu carro sujos de tinta (figura 6). O contraste entre as paredes brancas e a tinta, lançada como sangue jorrado, geram um contraste que chama atenção para a simbologia desta vandalização. Ainda na introdução da personagem principal, a cor dá indícios do que está por acontecer. Segundo Heller (2013), o branco, especialmente quando está só, não é associado com sentimentos negativos, sendo visto como uma cor pura. Portanto, com a tinta jorrada nas paredes brancas, pode-se entender uma analogia à responsabilidade atribuída a Eva sobre o acontecimento causado por Kevin, fazendo até mesmo uma relação com a expressão popular de estar com o "sangue nas mãos", representando a culpa que a protagonista experiencia.

Figura 6: Casa e Carro Vandalizados



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Reforçando o sentimento que Eva sente pelo massacre cometido por seu filho, há outra cena - mais adiante no filme - onde a personagem está limpando sua fachada. Conforme ela utiliza uma escova para remover a tinta, o pigmento mistura-se com a água e flui pelo chão, tingindo suas mãos de vermelho (figura 7). Neste momento, a simbologia do pigmento avermelhado significando o sangue e o sentimento de culpa ficam mais claros, quanto mais a protagonista tenta livrar-se dela, mais ela acaba aderindo à sua pele.

Figura 7: Removendo a Tinta da Fachada



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Além do sangue, o vermelho, segundo Heller (2013), é a cor da atividade e da agressividade. Ele não pode ser facilmente ignorado. Em todo lugar há sinais vermelhos alertando perigo ou exigindo atenção, nos semáforos e placas de "PARE" ele indica o que é proibido, nos sinais de "SAÍDA" ele chama a atenção para a informação de importância. Quando surge um resultado apontando algum erro a mensagem é vermelha, até mesmo os botões usados para fechar janelas e aplicativos em computadores são vermelhos. A todo momento há objetos avermelhados exigindo atenção e exclamando urgência. Acrescentando isto à sua associação com o sangue e o remorso carregado por Eva, é possível perceber como esta cor é constante ao longo do filme, sempre perseguindo a protagonista.

Em outro momento, a personagem está no supermercado fazendo compras, andando pelo corredor do estabelecimento. Observa-se como o corredor não dispõe de tantos elementos vermelhos, apenas alguns objetos azuis e uma temperatura de cor fria, que torna o ambiente apático. Com a câmera de frente para a atriz, enquadrando-a ao meio, e utilizando uma luz direta que marca a expressão da personagem, Eva utiliza roupas neutras - a fim de não chamar atenção - e caminha sem preocupações. Após alternar para outro corredor, ela repara a mãe de uma das vítimas do massacre. No mesmo instante a personagem abandona seu carrinho de compras e vira ao próximo corredor, escondendo-se atrás de uma prateleira repleta de latas de sopa vermelhas, o mesmo tom de vermelho cor de sangue presente por todo o filme (figura 8).

Figura 8: Prateleira do Supermercado



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Com um *zoom in* aproximando lentamente o rosto apreensivo da personagem em primeiro plano - que teme ser lembrada e condenada em público - a prateleira avermelhada destaca-se ao fundo. Se antes Eva caminhava pacatamente pelos corredores, livre do vermelho que a assombra, agora ela encontra-se novamente cercada por ele. Segundo Bellantoni (2005), além de transmitir a sensação de mover-se em direção ao espectador, esta cor também consegue aumentar a ansiedade, servindo como um elemento que traduz silenciosamente a emoção vivenciada na cena.

Com este trecho, percebe-se o sentimento de culpa e/ou perigo acompanhando o vermelho, que por sua vez representa visualmente esta sensação. Desta maneira, lentamente, a cor se mostra presente, "como uma luz piscando, ela está lhe enviando sinais de aviso" (BELLANTONI, 2005, p. 100, tradução nossa)⁷.

Dado que a narrativa se forma através da relação entre as imagens, planos e cenas, percebe-se como a cor constrói os significados e exerce seu papel quando se estende de uma parte do filme para a seguinte, mesmo que estas sejam distantes. Além de deter a capacidade de simbolizar um sentimento ou emoção através de um único quadro⁸, é a sua frequência na sucessão dos acontecimentos que permite à cor atingir seu verdadeiro potencial narrativo.

Em concordância com os estudos apresentados nos capítulos anteriores, a cor gera sentidos quando apresentada em sequência, da mesma forma que uma frase constrói enunciados com a junção de palavras. Portanto, ao revelar-se apenas uma vez, o vermelho simboliza a ansiedade de Eva, em outros momentos simboliza sua culpa, mas visto que este se manifesta continuamente, marcando presença nos momentos exatos onde o estado emocional da personagem vai de encontro aos significados intrínsecos associados à cor, a narrativa se constrói

⁷ Versão original da tradução livre do autor: "Little by little, red begins to appear onscreen. Be aware of how it affects you physically. Like a flashing red light, it is sending you warning signals".

⁸ Parte estática de uma sequência de imagens que quando exibidas em sequência dão origem ao formato de vídeo.

de maneira mais sólida. O espectador não somente compreende com profundidade as emoções experienciadas pela protagonista, dado que sente estas por intermédio da ressonância da cor, mas também devido à consistência narrativa construída através da amarração das cenas, por meio da paleta cromática.

Assim como o vermelho, o amarelo também exerce um papel importante. Em uma cena que se passa no período em que Kevin é adolescente, há um momento onde Eva está trabalhando em seu escritório enquanto ouve uma chamada de voz pelo telefone, ao fundo pode-se perceber uma parede pintada de amarelo vivo. Conforme a chamada chega ao fim, sons de sirene intercalam com a voz da mulher que fala através da secretária eletrônica. Com um *close*, na cena seguinte, Eva olha através das persianas de sua sala para o escritório à frente (figura 9). Atrás da protagonista nota-se a mesma parede amarela, chamando tanta atenção quanto o semblante preocupado que observa através do vidro.

Figura 9: Janela do Escritório



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Com a progressão de cenas, fica subentendido que Eva entrou em estado de alerta, pois recebeu a notícia do atentado à escola de Kevin. Bellantoni (2005) e Heller (2013) entram em concordância ao afirmar que o amarelo carrega associações negativas. Enquanto esta diz que o amarelo "chega como um raio" e por isto é considerada "a cor da espontaneidade, da impulsividade" (HELLER, 2013, p. 164), aquela acusa o amarelo - quando em um tom vivo - de chamar atenção independente da situação (BELLATONI, 2005). Bellantoni (2005) também conta como o amarelo, na natureza, é considerado uma cor presente em diversos anfíbios e répteis venenosos, causando uma repulsa natural. Além de ser encontrada na fauna, a cor também é presente em frutas como o limão-siciliano, portanto, traduz estes sabores cítricos conhecidos pelo paladar para a sensação visual de algo ácido e azedo (HELLER, 2013).

Seguindo os estudos das autoras citadas e o contexto da cena ilustrada na figura 9, é possível relacionar estas sensações atribuídas ao amarelo com a emoção expressa por Eva,

pois a personagem se encontra em estado de alerta e desespero ao mesmo tempo em que é exposta junto a esta cor. Na cena seguinte, logo antes da protagonista atravessar o corredor às pressas, pode-se observar uma porta amarela (figura 10), da mesma cor da parede vista anteriormente. Nela, há uma placa escrita *escape* (escape e/ou escapar em inglês), que apesar de ser o nome da empresa onde trabalha, também serve como um elemento ambíguo para representar o senso de emergência do momento.

Figura 10: Corredor do Escritório



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Ao retomar os estudos de Metz (2012) e Palmer (2015) sobre as formas de como empregar a cor no cinema e os meios de usá-la para gerar representação, percebe-se que em muitas cenas as cores estão realizando um papel de cor narrativa e sendo empregadas de forma codificada. Ou seja, elas estão sendo utilizadas como um elemento narrativo capaz de agregar à história ao transmitir informações, da mesma forma como conseguem gerar diferentes significados dependendo do seu contexto.

Contudo, há outros instantes onde os matizes não expressam uma significação de grande importância para o momento, apenas para o contexto geral do filme. Na cena ilustrada pela figura 11, os irmãos encontram-se na bancada da cozinha após tomar seu café da manhã. Pode-se notar objetos vermelhos e amarelos enquadrados na tela, como itens na mochila de Kevin e o cachorro de pelúcia de Celia. Em ocasiões como esta (que ocorrem diversas vezes), a cor também age como cor narrativa, mas desta vez de forma arbitrária, isto significa que ela não possui uma ampla possibilidade de significação, mas ainda assim contribui para a narrativa em sua totalidade (PALMER, 2015).

Figura 11: Kevin e Celia na Cozinha



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Isto acontece visto que o espectador está familiarizado com as simbologias, uma vez que este teve contato com elas em outros instantes do filme. Portanto, quando há cenas onde pode-se notar a presença destes objetos que resgatam as significações da cor, como o vermelho atrelado a ansiedade e sangue, o público relembra estas sensações e aguarda o decorrer de alguma ação que talvez não aconteça. Devido a isto suceder-se inúmeras vezes ao longo do filme, a cor exerce seu papel narrativo através da tensão criada com a incerteza de que algo perigoso pode ocorrer a qualquer momento. Kevin sempre gera incerteza sobre a autoria das recorrentes desavenças entre a família, seja a perda do olho de Celia ou o desaparecimento de seu hamster de estimação, então Eva demonstra confusão ao culpar Kevin e ser prontamente repreendida por seu marido, que afirma o exagero da esposa pela acusação. Logo, a escolha de posicionar elementos com as mesmas cores, que em outros momentos carregaram uma simbologia, contribui para estabelecer uma sintonia entre a narrativa visual e o enredo.

Conforme a trama progride e alcança o clímax, as imagens do massacre de Kevin entram em cena. Conforme a figura 12, pode-se observar um plano detalhe de uma porta vermelha, com os puxadores metálicos bloqueados por uma espécie de cadeado em um tom de amarelo vivo, posicionado pelo personagem.

Figura 12: Porta Bloqueada



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

À medida que o atendo é revelado, é possível ver a imagem de uma das vítimas de Kevin sendo carregada em uma maca. Coberta com um pano e uma flecha presa ao corpo, o sangue resultante do ferimento mancha o tecido enquanto a cena é iluminada pela sirene vermelha dos bombeiros (figura 13). O posicionamento de objetos com cores semelhantes em diferentes situações pavimenta o caminho que eventualmente converge no clímax da história, liberando toda a tensão acumulada. Sem saber, as cores que submetem o espectador à sensação de estar sempre à beira de um incidente também estão guiando-o para o desenrolar da narrativa, trabalhando em conjunto - mesmo que com simbologias distintas - para proporcionar uma noção de progresso e construção da trama.

Figura 13: Vítima do Atentado



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Após Eva presenciar o crime de Kevin e descobrir sua família assassinada, as cenas que sucedem estes acontecimentos não apresentam cores tão vivas quanto anteriormente. Os vermelhos e amarelos que ainda aparecem desta vez estão mais pálidos e aparentam ter diminuído em vivacidade, a temperatura de cor perde sua quentura, tornando o ambiente mais frio e desanimado. Além disso, é possível notar a ausência de cores que antes carregavam simbologia, conforme visto anteriormente. A princípio, observa-se que o quarto para Kevin que Eva preparou em sua casa nova é semelhante ao antigo, porém desta vez os brinquedos em cores brilhantes não são mais presentes, restando apenas as paredes azuis, agora opacas e acinzentadas (figura 14).

Segundo os experimentos de Bellantoni (2005), ao contrário do ciano que incentivava seus alunos a conversar e interagir, os mesmos preferiam manter o silêncio e evitar contato sob a presença de um azul pálido e frio. Heller (2013) ainda traz a simbologia do azul feminino, interpretado como "passivo, introvertido" (HELLER, 2013, p. 61). Logo, compreende-se a razão da tonalidade de azul utilizada no novo quarto de Kevin: ao final do filme, o adolescente não demonstra mais a força e potência de outrora.

Figura 14: Quarto Novo



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Outro momento onde a ausência da cor desperta a atenção acontece na cena onde Eva está saindo de casa a caminho de seu carro, estacionado à frente (figura 15). Com um enquadramento que revela a fachada branca da protagonista, o espectador nota que após diversas cenas limpando a tinta usada para vandalizar sua residência, a personagem enfim consegue a remover por completo. Após tanto lutar para se livrar de sua culpa e imagem manchada, a protagonista enfim entra no processo de estar em paz com o seu passado. Portanto, se o pigmento representava a vergonha que Eva carregava, ao removê-la por completo o espectador se depara com a ideia de desenvolvimento. Semelhante à chegada do clímax, novamente o filme relaciona cenas anteriores, desta vez proporcionando um senso de desfecho.

Figura 15: Fachada Limpa

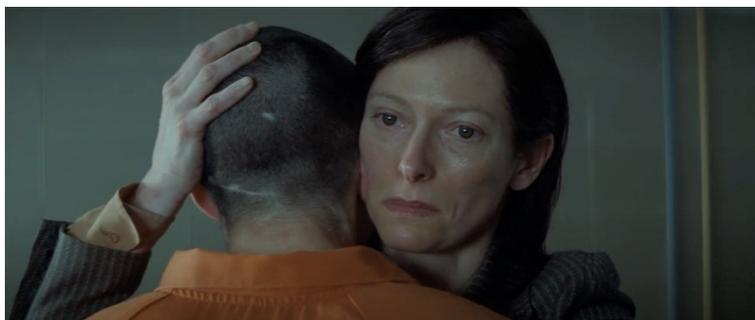


Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Ao visitar Kevin durante seu aniversário, na última sequência do filme, Eva conversa com o adolescente e o questiona do porquê ter cometido o crime. Ele diz que acreditava saber o motivo, mas agora não o conhece mais. Em um dos únicos atos de afeto entre mãe e filho durante toda a duração do longa-metragem, Eva abraça Kevin. Com o ambiente em um tom esverdeado e um primeiro plano que destaca o rosto dos personagens, o jovem aparece

de costas, vestindo seu uniforme laranja de detento. A protagonista, de frente, mantém um semblante sério, enquanto o filho reclina a cabeça sobre o seu ombro (figura 16).

Figura 16: Kevin e Eva se Abraçam



Fonte: Precisamos Falar Sobre Kevin (2011)

Visto que o azul, vermelho e amarelo são as cores predominantes do filme, o espectador é induzido a associar a relação de Eva e Kevin com os tons apresentados. Contudo, as cenas finais apresentam uma paleta cromática distinta, composta pelo verde e laranja. Heller (2013) descreve como o verde pode transmitir um sentimento que acalma e assegura, já o laranja proporciona sensações que vão ao encontro do vermelho e amarelo, visto que este consegue harmonizar às duas matizes e sinalizar a sociabilidade. Conseqüentemente, a paleta utilizada no momento mais sensível vai contra as emoções antes atreladas aos personagens - com o vermelho e amarelo - e representa tudo que a cena transmite ao público: um estreitamento na relação entre eles. Após anos um contra o outro, por fim cedem à natureza afetiva da relação entre mãe e filho, mesmo que brevemente.

Apesar da sensação de conclusão provocada pelas cenas finais através do enredo e o meio como a cor é empregada, o final do filme é inconclusivo. Não fica claro como é a relação de Kevin com Eva a partir daquele momento, mas esta sensação ocorre devido à característica narrativa de estabelecer um começo, meio e fim (GAUDREAU; JOST, 2009). Conforme os estudos de Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2013) sobre os estágios de entendimento de um filme, a cor também contribui com estas etapas da mesma forma que os outros elementos narrativos, acompanhando o roteiro. Ela introduz a trama ao apresentar a paleta cromática, os personagens e sentimentos; gera os significados através da relação entre as cores com estes elementos apresentados; e, por fim, utiliza tudo o que foi exposto até então para estabelecer uma linha narrativa coesa (AUMONT et al, 2013).

7 Considerações Finais

Com as pesquisas feitas sobre a narrativa cinematográfica e os elementos narrativos visuais que munem os cineastas com possibilidades ilimitadas de significação, bem como a análise do objeto de estudo, podemos perceber o modo como as cores presentes em *Precisamos Falar Sobre Kevin* cumprem todos os papéis e seguem todos os conceitos propostos pelos autores estudados.

Por influência de um interesse em produções cinematográficas e fotografia, a escolha de analisar um filme se deu pela proximidade com o tema e o desejo de aprofundar o domínio sobre a cor, entendendo melhor como ela pode impactar o resultado de um projeto. A princípio, o filme selecionado deixa claro que a paleta de cores escolhida foi propositalmente evidenciada através de objetos comuns, como brinquedos de pelúcia e alimentos enlatados. Com isto, surge a pergunta: por qual motivo? Após a dúvida, segue a necessidade de respostas movida pela curiosidade. Uma vez visto, *Precisamos Falar Sobre Kevin* mostra ser o conteúdo ideal para ser posto sob as fundamentações abordadas.

Aplicando as teorias de narrativa, conhecimento sobre iluminação e noções sobre o poder de significação das cores para destrinchar as cenas do objeto de estudo, entende-se como o filme apresenta uma paleta cromática bem trabalhada, usando esta com um objetivo que ultrapassa a habitual intenção de embelezar as cenas. O filme de Lynne Ramsay seleciona tons de maneira a incrementar à narrativa sentidos que não poderiam ser ditos verbalmente, agindo como as entrelinhas para o enredo da obra. Se o longa-metragem oferece uma narrativa elíptica que "confunde" quem o vê pela primeira vez, o trabalho realizado com as cores facilita o entendimento da trama, compactuando com as ideias narrativas ao construir enunciados extraídos da relação entre a sucessão de imagens e cenas.

Agora com um melhor entendimento sobre o impacto da cor no filme, fica claro que esta tem uma capacidade narrativa que ultrapassa o entendimento comum de "vermelho para perigo" e "azul para calma", estes conceitos estão presentes e são importantes, mas ela oferece possibilidades que vão além disto. A paleta cromática pode se associar com outros elementos narrativos e trabalhar em conjunto para construir novos sentidos, que podem até mesmo distorcer o entendimento comum sobre o significado de cada tonalidade, proporcionando uma visão diferente sobre a forma que ela pode exercer sua função.

Também, após conhecermos o filme e as teorias examinadas, o estudo esclarece o planejamento adotado por equipes cinematográficas e o cuidado dos profissionais com detalhes que garantem a transferência de sentidos, uma vez que o conhecimento da teoria, processo e resultado se encontram, a relação do espectador com o filme se enriquece. A análise também

contribui para este estreitamento entre objeto e observador, pois exige uma atenção redobrada de modo a assegurar maior profundidade dos resultados. Devido a isto, as nuances da produção cinematográfica ficam cada vez mais claras, revelando-se a cada leitura, conforme o olhar sensibiliza.

Portanto, o longo processo de dialogar pesquisas e relacioná-las com o objeto de estudo eleva a capacidade crítica sobre todos os assuntos abordados. Com o filme analisado, as teorias estudadas e os resultados encontrados, é possível transportar estes entendimentos para novos lugares, agora com uma percepção mais experiente. Assistindo o longa-metragem pela primeira vez, a análise proposta e os assuntos que seriam trazidos para o artigo eram diferentes, mas conforme o domínio do tema foi desenvolvido devido à leitura das pesquisas, o material evoluiu para um caminho distinto. Apesar de algumas ideias originais permanecerem, o conteúdo atual se encontra mais robusto e maduro comparado com a sua idealização.

Referências

ALESSANDRO, Rafael. **Aspectos fundamentais da mise-en-scène: iluminação**. 2020. Disponível em: <<https://www.avmakers.com.br/blog/aspectos-fundamentais-da-mise-en-scene-iluminacao>>. Acesso em: 02 out. 2021.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Narrativas Cinematográficas e Digitais. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro: v. 13, n. 4, p. 1-14. 2009.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET. **A estética do filme**. 9 ed. Campinas: Papyrus, 2013.

BARBOSA, Paulo. **A primeira cor no cinema: tecnologia e estética do filme colorido até 1945**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Visuais, UFMG, Minas Gerais, 2007.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die**. Burlington: Focal Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, L. C. (Org.). Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

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

BONIFÁCIL JUNIOR, Wilson. **Cinema e a evolução tecnológica**. São Paulo: Universidade Paulista - UNIP, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: Uma introdução. Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Edusp, 2013.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COUTINHO, Laura Maria. **Diálogos cinema-escola**. Disponível em: <<https://silo.tips/download/dialogos-cinema-escola>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

D. W. Griffith. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0000428/>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

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

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEORGE Méliès. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/georges-meliès/IgLSJW0P8DeIlg>>. Acesso em: 25 out. 2021.

HARRIS, William; FREUDENRICH, Craig. **How light works**. Disponível em: <<https://science.howstuffworks.com/light.htm>>. Acesso em: 03 out. 2021.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LÍRIO Partido. Direção de D. W. Griffith. Officin Griffith Productions, 1919. (90 min.).

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

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

MILHARES de pessoas participam de guerra de tomates em cidade da Espanha. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/08/28/milhares-de-pessoas-participam-de-guerra-de-tomates-em-cidade-da-espanha.ghtml>>. Acesso em: 13 out. 2021.

MOGADOURO, Cláudia. **Cinema e Luz**. 2015. Disponível em: <<https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/opinio/cinema-e-luz/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

PALMER, Marcos Ubaldino. **Cor e significação no cinema**: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação Social, PUC, Belo Horizonte, 2015.

PRECISAMOS Falar sobre Kevin. Direção de Lynne Ramsay. Paris Filmes, 2011. 1 DVD (112 min.).

PRECISAMOS Falar Sobre Kevin. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1242460/?ref_=nv_sr_srs_g_0>. Acesso em: 23 out. 2021.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada:** A barulhenta história do cinema mudo. São Paulo, Lemos Editorial, 2000.

SANTOS, Fernanda. **Três iluminações do cinema que manipulam suas emoções.** Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/tres-iluminacoes-do-cinema-que-manipulam-suas-emocoes-232455/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

SANTOS, Luís Carlos dos. **A luz como linguagem na fotografia do cinema.** 2012. Tese (Pós-Graduação em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SRIHARI, Prahlad. **As We Need to Talk about Kevin turns 10, a look at what made it such a haunting meditation on motherhood.** 2021. Disponível em: <<https://www.firstpost.com/art-and-culture/as-we-need-to-talk-about-kevin-turns-10-a-look-at-what-made-it-such-a-haunting-meditation-on-motherhood-9610741.html/amp>>. Acesso em: 13 out. 2021.

VALE, Marco. **100 anos de uma forma de contar histórias.** Revista LAIKA, São Paulo: Julho, p. 1-14, jul. 2012.

VIEIRA, Dimitri. **Jornada do Herói:** as 12 etapas de Christopher Vogler e Joseph Campbell para contar uma história impecável! Disponível em: <https://rockcontent.com/br/talent-blog/jornada-do-heroi/?_cf_chl_managed_tk__=pmd_9HnzRAftmRVEfMieQMxGMTdWC4MB84k0BmIly8FKoRI-1635201210-0-gqNtZGzNAXCjcnBszTG9>. Acesso em: 25 out. 2021.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Roberto Svolenski, que me guiou durante todo este processo, esclarecendo dúvidas, auxiliando através das dificuldades e sugerindo melhorias. Obrigado pela compreensão, paciência e motivação.

A todos os professores, obrigado pelos ensinamentos e lições.

À minha família e amigos, por me apoiar e incentivar a todo momento.

Um agradecimento especial às amizades feitas ao longo do curso, que estão ao meu lado durante toda a graduação – e continuarão ao meu lado sempre.