

A COR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA: UM ESTUDO DO LONGA *A HISTÓRIA DA ETERNIDADE*

Ítalo Gaspar¹

RESUMO: As cores configuram-se, atualmente, como um importante elemento de coesão na narrativa do cinema, ajudando a compor significado nas produções que assistimos. Este artigo visa abordar a significação fílmica a partir da estética cromática do longa *A História da Eternidade* (2014), do diretor Camilo Cavalcante, por meio de uma análise baseada nas cores escolhidas para a produção do filme citado acima. Uma pesquisa bibliográfica guia de forma embasada o contexto histórico da cor no cinema, adentrando também em questões ramificadas, como a construção de Diegese no cinema a partir da cor. A Metodologia e objeto deste estudo é baseado nos indicadores e categorias apresentados por Vanoye (2014) e Joly (2010), no que toca planos, enquadramentos e contextos narrativos. A análise fílmica parte do estudo de imagens dos três diferentes núcleos de narrativas intercaladas e suas respectivas atmosferas cromáticas, com base em autores como Aumont (2012; 2014), Metz (2014) Santaella (2012), Farina, Perez e Bastos (2006) e Vanoye (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Cor. Cinema. Significação.

145

COLOR AS AN ELEMENT OF SIGNIFICATION IN THE NARRATIVE: A STUDY OF THE FILM *THE HISTORY OF ETERNITY*

ABSTRACT: The colors, currently, are known to be an important element of cohesion in movie narrative, helping to fulfill meaning in the productions we watch. This project aims to approach this so known concept in a “deepest” way, through the analysis of the movie *A História da Eternidade* (2014), from the director Camilo Cavalcante. The bibliographical research made targeted subjects as Color concept, image, significance and movie history. Entering, also, in branching topics as Photography Direction on movies and Color Psychology. At last, the methodology presents an analysis of the theme movie of this paperwork, to illustrate the concepts presented during the rest of the research. Some of the authors studied includes Aumont (2012 e 2014), Metz (2014) Santaella (2012), Farina, Perez and Bastos (2006) and Vanoye (2014).

KEYWORDS: Color. Movie. Signification.

¹ Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: italogasparlima@gmail.com. Este trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Daniel Meirinho, Doutor em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

INTRODUÇÃO

As histórias podem ser interpretadas como formas de contar informações às pessoas, postas em narrativas que possuem a capacidade de nos despertar diversas reações. Seja na literatura, rádio ou cinema, as histórias são conhecidas por encantar, surpreender, convir emoções e reflexões nos seus espectadores. Há muitos entremeios entre a narração de algo e a reação que se desperta em alguém, em que diversos elementos atuam juntos para a significação das histórias que chegam diariamente a nós.

No cinema, estéticas, planos, ângulos e efeitos visuais são alguns desses elementos que atuam direta e indiretamente aos nossos sentidos, provocando as reações que nos fazem gostar e desgostar das histórias, criar opiniões críticas e relacionar-se com nós mesmos e a sociedade a partir das ideias trazidas nas telas. As cores, por exemplo, são elementos de uma sintaxe visual, as quais se destacam como agentes de grande atuação na realidade fílmica e em seu processo de significação.

Farina, Perez e Bastos (2006) coloca a cor como uma realidade sensorial que faz parte dos nossos cotidianos, atuando na nossa maneira de viver. No cinema não é diferente: um elemento tardio, mas que hoje tem grande relevância para o estudo cinematográfico. Entendendo a cor como uma realidade sensorial e o cinema como uma ferramenta com potencial de transformação social, este artigo busca abordar a problemática da união entre esses dois conceitos. Tal inquietação trouxe, ao trabalho em questão, a proposta de responder: como as cores atuam no processo de significação no âmbito cinematográfico? Mais especificamente, como as escolhas cromáticas atuam no processo de significação do filme *A História da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante?

A análise do longa *A História da Eternidade*, de Camilo Cavalcante (2014), dá-se como resposta aos critérios de escolhas estéticas e cromáticas, pelo aspecto visual rico da cor como elemento visual (DONDIS, 1997), pensados como sintaxe visual. É creditada à obra uma importância na ressignificação visual e cromática da cultura e do cinema nordestino.

Dessa forma, este artigo trilha um caminho de estudo sobre cor, cinema e significação, abordando processos importantes na cinematografia, como direção de fotografia e montagem. Para a contextualização histórica da cor no cinema, as reflexões de

autores como Costa (2011) e Misek (2010) foram de grande colaboração, já na abordagem da produção de sentido na linguagem cinematográfica, buscou-se embasamento nas teorias abordadas por Santaella (2012), Metz (2014) e Aumont (2012).

1 A COR NO CINEMA

Ao se falar em cinema, rapidamente estéticas, animações, planos, ângulos e efeitos visuais formam à mente. Figuras e elementos compõem cenas capazes de despertar diferentes reações em um espectador através de forma, cor, conteúdos visuais e som, imersos em um contexto social do público para com filme e sociedade. Podemos pensar, então, no cinema como um produto de tais elementos, “amarrados”, assim, por uma narrativa. O conceito de narração fílmica refere-se à continuidade de uma estória contada por meio de imagens em movimento, sendo uma base para como se projeta o cinema.

Vanoye (2014) comenta que a continuidade de uma narrativa baseia-se em dois princípios: linearização e homogeneização do significante visual. Segundo o autor, a linearização diz respeito ao modo como se vincula um plano ao plano seguinte. Essa união direciona o olhar do espectador, dando credibilidade à mensagem que está sendo contada. Simultaneamente a isso, temos a homogeneização do significante, que se refere a um conjunto de elementos que se repetem, criando uniformidade à obra. “Dentre estes elementos, temos os cenários, iluminação, sincronismo, desempenho dos atores e tonalidades” (VANOYE, 2014, p.22). Podemos relacionar as escolhas cromáticas como um dos elementos da homogeneização proposta por Vanoye (2014), assim, é possível ressaltar como a cor influencia na totalidade de uma produção audiovisual, contribuindo com uniformidade e significação para uma narrativa.

1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DA COR NO CINEMA

Em termos práticos, pensamos que os primeiros processos de cor no audiovisual foram experiências realizadas por cientistas, fotógrafos e cineastas, feitas nas películas de 35mm – as primeiras e mais populares desde a criação do cinema pelos irmãos Lumiere. Misek (2010) considera que tais processos surgiram entre 1890 e 1920 e consistiam

na pintura manual dos fotogramas um a um, evoluindo por entre estêncil² e viragens³. Outros experimentos de cor tornaram-se significantes durante esse período e um deles foi o método de colorização por meio de filtros desenvolvidos pelo fotógrafo inglês Edward Raymond Turner. Esse método consistia na aplicação de filtros de cor em películas de 65mm, simulando as cores da “realidade”. Seu legado é uma obra de apenas vinte e três segundos, em que crianças brincavam com girassóis, sendo considerado por alguns como o primeiro filme a cores. Misk (2010) ainda aborda a empresa francesa *Pathé*, cujo trabalho, em 1908, mecanizou o processo de cor por meio da pintura manual dos fotogramas por agulhas.

Os processos de colorização artesanais, no entanto, demandavam muito tempo e mão de obra. Por volta de 1930, a empresa *Techinocolor* desenvolveu a primeira película (35mm). As cores alcançadas nessa primeira tecnologia eram as primárias, conhecidas hoje como sistema RGB: vermelho, verde e azul (Red, Green e Blue, em inglês). Apesar de parecer insignificante – se visto de uma perspectiva atual, foi um grande salto para o desenvolvimento do cinema como conhecemos hoje.

Acredita-se que *Vaidade e Beleza* (*Becky Sharp*, 1935), de Rouben Mamoulian, seja o primeiro filme produzido sob a tecnologia de três cores da *Techinocolor*. Após isso, o uso cromático aos poucos se tornou realidade dentro dos filmes da época. A nova tecnologia, porém, enfrentou resistência por parte do público que considerava as cores vistas em tela “não realistas”.

Em meados de 1938, a *Techinocolor* tentava convencer a indústria que a ausência completa de cores não era natural e que o cromatismo era fundamental para o realismo no cinema. O público da época, por outro lado, parecia destituir cor de real. Ressaltando o que diz Costa (2011), a audiência da época aceitava outros códigos visuais como reais, não “necessitando” da nova tecnologia da forma como a empresa a pregava. Pregava-se, ainda, a ideia de que as cores distraiam o espectador e, como ainda em experimento, causavam desagrado visual nos filmes, fadigando o olhar do público.

2Técnica utilizada para a pigmentação a partir de cortes demarcados.

3 Consistia em uma técnica em que os filmes de câmera eram imersos durante um processo químico, depois virados. Assim só as partes escuras da imagem são coloridas.

Aos olhos do público, a tecnologia não parecia acompanhar sua proposta. Se a empresa pregava que o realismo era fundamental ao filme, esperava-se que ele fosse atingido. Entretanto, as expectativas não se faziam convincentes, levando o público a preferir o uso do tradicional *p&b*⁴. Acerca disso, Costa (2011) observa: “As pessoas naquele tempo esperavam que a cor nos filmes fosse exatamente igual a cor da natureza, e os primeiros filmes coloridos foram, de início, um fracasso completo como representação das cores reais” (COSTA, 2011, p.35).

Sob essa perspectiva, o público da década de 30 costumava tratar as cores como fantasia e aceitar muito bem a ausência cromática como realidade, que já lhes era o natural. Em outras palavras, “o espectador não experimenta choque algum ao encontrar um mundo no qual o céu é da mesma cor que a face humana, ele aceita as nuances de cinza como as cores vermelha, branca e azul da bandeira” (DICK, 1990, *apud*COSTA, 2011, p.73).

Dessa forma, o preto e branco pode ser colocado facilmente como real e o colorido como “imaginário” – dependendo da forma e contexto em que a obra é colocada. Em *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), por exemplo, o mundo real é preto e branco, enquanto o mundo “fantástico” é colorido.

Entre 1940 e 1950, o cinema colorido e o preto e branco passaram a coexistir de forma mais “pacífica”. Para Misek (2010), “por um curto período, entre o final de 1940 e a metade 1950, era notável em *Hollywood* que a estética ideológica tinha facilitado a coexistência entre preto e branco e colorido, garantindo esferas de dominância para cada um (MISEK, 2010, p.47).

Somente na década de 1960 que o colorido se firmou e, lentamente, “tomou” o lugar do preto e branco, completando a transição. Misek (2010) atribui a transição de *Hollywood* a cores a fatores de custo, disponibilidade, simplicidade e, principalmente, ideológicos. Esse último representando as cores em cena, sendo aceitas e percebidas como realistas, tornando o desprendimento do *p&b* possível.

4 Sigla para preto & Branco.

Com o passar das décadas, a cor evoluiu progressivamente na indústria, ultrapassando a busca pelo realismo até a significação que compunha a linguagem cinematográfica. As escolhas cromáticas se desenvolveram como importante estética do cinema, caracterizando épocas e ajudando a compor as “assinaturas” dos cineastas. Vemos como a estética do contraste chamativo de cores ajuda a representar a cultura *pop* da década de 80 por exemplo, nos filmes do cineasta John Hughes com os filmes *Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985) e *A Garota de Rosa Shocking* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch e John Hughes, 1986). Na década de 90, vemos o expressivo simbolismo cromático em obras renomadas como *Beleza Americana* (*American Beauty*, 1999, Sam Mendes) ou a “trilogia das cores”, composta dos filmes *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha* (*Trois couleurs: Bleu*, *Trois couleurs: Blanc* e *Trois couleurs: Rouge*, Krzysztof Kieslowski, 1993-1994). Esta trilogia utiliza de matizes como simbolismo inclusive no próprio título, fazendo alusão à bandeira francesa.

É relevante pensar na dimensão do elemento cor no cinema contemporâneo. Essa linguagem não só se normalizou como sobressaiu o preto e branco na indústria fílmica, tornando-se, assim, de grande importância para a visão que se tem hoje de cinema. Logo, com a popularização da cor, a imagem em *p&b* estigmatizou-se, sendo normalmente associada ao passado. É interessante perceber que um filme em preto e branco hoje é uma afronta ao espectador, assim como na década de 30 o filme a cores era algo de difícil aceitação popular. O espectador atual não se vê tão acostumado à ausência de cores.

1.2 A SIGNIFICAÇÃO DA COR NO CINEMA

Já desde o início da década de 30, a cor teve, a princípio, um aspecto meramente de “glamour” nas produções, estando presente nos gêneros musicais e não realistas, buscando retratar a beleza estética e agrado visual em grande parte das vezes. De uma longa caminhada, as películas fizeram uso dos matizes de forma mais complexa, qualificando-as como parte dos elementos de expressão na composição de imagens cênicas. Para Barnwell (2003):

Cada imagem que vemos é uma representação construída a partir de escolhas feitas durante os estágios do processo de produção. Essas escolhas incluem as características do gênero que o filme possui; a estrutura narrativa; e o emprego da linguagem cinematográfica (BARNWELL, 2003 p.189).

As características descritas por Barnwell (2003) ganham forma a partir do processo de montagem do filme, que é a fase de organização das imagens. Aumont (2012), por sua vez, comenta a importância da montagem, em que a união de imagens expressava a linguagem do cineasta, exprimindo sentido nas cenas. O autor utiliza de suas pesquisas sobre os estudos do cineasta e filmólogo Serguei M. Eisenstein para retratar a montagem em si. Segundo Aumont (2012), os artigos de Eisenstein, datados de 1929, qualificavam cinco tipos de montagem: métrica, rítmica, tonal, harmônica e intelectual.

Especificamente referente à cor, a montagem harmônica é um processo de refinamento tonal, que leva em conta os estímulos emocionais e detalhes visuais mais sutis, no qual atualmente se resume o trabalho do colorista na pós-produção de uma obra fílmica. Já a montagem intelectual é, para o autor, a “Transposição do modelo harmônico para fora do terreno emocional” (AUMONT, 2012, p. 24), em que a tonalidade, cromatismo, potencial de emoção e harmonia são concretizados na estrutura fílmica. Pensando na cor como um elemento nos figurinos, cenários e pós-produção cinematográfica, pode-se entender, então, como nos processos de montagem harmônica e intelectual pode se utilizar do cromatismo de forma mais “densa” na intenção comunicativa para com o espectador. Todavia, é importante ressaltar que mesmo que a intenção comunicativa esteja clara para o cineasta, ela ainda “pende” para a interpretação do receptor – nesse caso, o público do cinema.

No livro “A imagem”, para contextualizar o diálogo entre cineasta e espectador, Aumont (2014) cita novamente Eisenstein: “Eisenstein, ao basear-se na reflexologia pavloviana⁵, supunha que cada estímulo acarretava uma resposta calculável e, por conseguinte, que em troca de um longo complexo e na verdade improvável cálculo, seria possível prever e dominar a reação emocional de um espectador em determinado filme” (AUMONT, 2014, p.13).

⁵ Linha de raciocínio oriunda dos estudos de Pavlov, realizados na área do *Behaviorismo*. O autor estudou a psicologia das reações humanas, através dos reflexos. Área conhecida como Reflexologia.

Apesar de Aumont (2014) considerar a visão em questão simplista, o autor ajuda a iniciar o entendimento do processo de diálogo. O “cálculo improvável” citado por Eisenstein pode ser explicado a partir da ideia que as escolhas cromáticas na obra também são reflexos das características pessoais de quem a assiste. Vanoye (2014) complementa essa visão ao comentar que, apesar do filme manter sua intenção comunicativa, a interpretação é coagida também de acordo com o repertório cultural e as experiências sociais do indivíduo interpretante. Para o autor:

De fato, as impressões, emoções e intuições, nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam (VANOYE, 2014, p.13).

Ao pensarmos nas cenas de uma película a cores, percebemos que a escolha cromática se faz além de uma realidade sensorial (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006), percebida em primeiridade sîgnica, mas também como contribuinte nas camadas interpretativas da obra. De acordo com os conceitos apresentados por esses autores, faz-se necessário refletir como a escolha de uma tonalidade de azul, por exemplo, em um elemento de cena no filme ganha forma durante a montagem e os níveis de significado que surgem com a semiótica. O significado gravita entre a intenção comunicativa do cineasta e a interpretação pessoal do espectador e da sociedade.

1.3 A CONSTRUÇÃO DE *DIEGESE* NO CINEMA A PARTIR DA COR

Durante a montagem, a produção audiovisual utiliza-se da união de elementos que constroem intertextualidade narrativa. Mesmo que não percebidos a um primeiro olhar, os detalhes cromáticos de um filme apresentam conteúdo expressivo ao ser interpretado. Ao pensar na significação da cor no cinema, podemos teorizar como a cor participa do processo de “elaboração de um mundo” nos filmes, criando a “realidade” em que o espectador vai viver nas próximas horas ou minutos. Esse processo de criação a partir dos elementos visuais é conhecido como *diegese*, definido por Aumont (2014) como “uma

construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural ou, pelo menos, com concepção variável que se tem dele”. (AUMONT, 2012, p.256).

O autor acredita na *diegese* como fundamental no processo de representação narrativa da imagem, citando que a construção diegética é determinada por aceitabilidade social, a qual inclui convenções, códigos e simbolismos em vigor na sociedade. Pode-se trabalhar essa ideia juntamente ao conceito de “impressão de realidade”, de Metz (2014), que aborda a realidade não no sentido de ser verídico, verdadeiramente real, mas de parecer que o espectador está, de fato, no filme. Seria a ilusão de realidade. O autor considera este fenômeno muito importante para o cinema, pois gera um processo perceptivo e afetivo de “participação”. Para Metz, “há um modo fílmico da presença que é amplamente crível. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção tem o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir a última peça teatral” (METZ, 2014, p. 17).

A realidade manipulada por cineastas por intermédio de *diegese* funciona como meio de diálogo com o espectador (sociedade), a partir do uso de elementos como a designação cromática em cena, sendo ela “realista” ou não. Podemos aplicar o conceito ao pensar no público de um filme de ficção científica, como é o caso de *Jurassic Park* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) ou *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

A “ilusão de realidade” atuante não é referente ao espectador acreditar que existem extraterrestes ou dinossauros efetivamente fora da sala de cinema, mas sim “comprar” a realidade apresentada pelo filme e se relacionar efetivamente aos personagens independentemente das regras que compõem a realidade na sociedade em que vive. Aplicando isto às cores, mesmo que as escolhas cromáticas da obra não representem o que se é considerado como “real”, elas ajudam a imergir o espectador no “mundo” proposto pelo cineasta.

1.4 COMO AS CORES AFETAM A EMOÇÃO DO TELESPECTADOR E PASSAM ESTRATÉGIAS DE CONSUMO FÍLMICO

Voltando aos conceitos de construção de *diegese* e de “montagem intelectual” de Aumont (2012) discutidos anteriormente, é possível compreender que as escolhas cromáticas em cena desempenham papel interpretativo para o público, por meio do que lhes é mostrado: suas concepções pessoais e de sociedade. A tonalidade e refinamento na montagem intelectual trabalham a cor em uma cena como elemento gráfico de potencial emotivo. Enfatizando ainda mais, pensamos que, ao se deparar com a cor, o primeiro estímulo do espectador é o reconhecimento, reconhecimento de algo que lhe é familiar. Após o reconhecimento, a interpretação desperta reação, que é o instante em que se potencializa a emoção. Segundo Aumont (2012):

De modo geral o trabalho do reconhecimento aciona não só propriedades “elementares” do sistema visual, mas também capacidades de codificação já bastante abstratas: reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas. (AUMONT, 2014, p. 83).

Se uma cena visa lidar com tristeza ou morte, por exemplo, é normal que sua escolha cromática seja baseada nas cores que possam vir a prospectar tais percepções no espectador, possibilitando-o reconhecer as cores na cena e associá-las com os sentimentos nela carregados, despertando, conseqüentemente, reações.

A psicologia das cores estuda como os matizes e as tonalidades afetam o emocional do público. O estudo supracitado muitas vezes atua como direcionamento para os diretores de fotografia, diretores de arte e *designers*, para que criem uma estética suscetível a emocionar o público. Heller (2000) nos ajuda a entender melhor a questão “cor-sentimento” e como sua aplicabilidade pode variar e ser expressa em determinadas situações artísticas. Um exemplo comum é o uso das tonalidades e das cores quentes e frias para estabelecer direcionamento ao conteúdo narrativo no cinema.

As tonalidades quentes e frias propõem uma experiência sensorial ao telespectador, o qual vai da sensação térmica à representação de sentimentos. Vemos, por exemplo, cores quentes associadas a cenas expressando paixão, desejo, felicidade, fantasia, vida etc. Enquanto cores frias são associadas a tristeza, seriedade, morte, realidade, dentre outras.

É importante pensar que os processos de significação que têm como ponto principal a visualidade cromática criam uma identidade ao filme, representando e associando a obra aos seus espectadores. Esses espectadores “consomem” a obra fílmica, gerando a renda que mantém e viabiliza as produções audiovisuais. Pensemos no cinema como um meio de informação, este passa um discurso a ser apresentado a seu público. Este público está imerso num determinado contexto social que vive e isso “deve” ser levado em conta para o enunciador na elaboração de seu discurso.

Mariz (2008) trabalha com as teorias de *contrato de leitura* de Veron (1984), as quais explicam as bases de um discurso para a eficácia da comunicação com o público. Para a autora, “o contrato de leitura é proposto pelos medias, de acordo com as particularidades de cada suporte, em função de um público receptor” (MARIZ, 2008, p.45).

Pensando no contrato de leitura no cinema, vemos que gêneros fílmicos têm seus públicos-alvo e isso intermeia no processo de construção cinematográfica também. Assim, podemos dizer que as escolhas cromáticas feitas pelos cineastas têm variáveis no tipo de espectador, levando em consideração a forma mais assertiva de comunicação. Um filme *blockbuster*⁶, por exemplo, tem uma linguagem fílmica que reflete as escolhas cromáticas, diferentes de um filme B ou alternativo. Assim como nos gêneros horror, ação, musical etc.

⁶ *Blockbuster* é uma palavra de origem inglesa que indica um filme produzido de forma exímia, sendo popular para grande número de pessoas, normalmente, visando grande lucro financeiro.

2.0 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para o estudo de caso da cor no filme *A História da Eternidade* (2014), utilizamos de uma metodologia voltada para a análise de imagem e análise fílmica. Assim, tivemos como principal base desses métodos os autores Joly (2010) e Vanoye (2014), os quais deram rumo à análise das cenas feitas da obra.

Foram utilizados quadros “congelados” das cenas de *A História da Eternidade*, com as paletas de cores e seus devidos códigos cromáticos separados. Juntamente a esses indicativos visuais, posicionam-se trechos das entrevistas realizadas como fundamento para as reflexões e as abordagens utilizadas.

2.1 CONTEXTUALIZANDO A HISTÓRIA DA ETERNIDADE

A História da Eternidade é um filme brasileiro, escrito e dirigido por Camilo Cavalcante, com direção de fotografia de Beto Martins e produção executiva de Marcello Ludwig Maia e Stella Zimmerman. Dentre o elenco principal, temos Claudio Jaborandy como Nataniel; Débora Ingrid como Alfonsina; Irandhir Santos como João; Zezita de Matos como Das Dores; Leonardo França como Cego Adelrado e Marcélia Cartaxo como Querência. O longa foi lançado em 2015 e foi exibido no Festival de Roterdã, na Holanda. Além disso, ganhou 13 prêmios em festivais brasileiros, de 16 indicações.

O filme conta a história de um grupo de moradores de um pequeno vilarejo com aproximadamente quarenta habitantes, no sertão Pernambucano, onde três núcleos de personagens vivem conflitos internos e externos a partir de situações que envolvem romance, desejo e concepções de vida. O sertão serve de cenário para a trama dividida em três capítulos, intitulados: “Pé de Galinha”, “Pé de Bode”, “Pé de Urubu”. Os três capítulos funcionam como atos construídos em apresentação, desenvolvimento e desfecho, sendo esse último composto de um clímax representado no momento de chuva no sertão.

Percebe-se que *A História da Eternidade* não é de simplicidade visual, tendo um cuidado estético primoroso e quadros bem trabalhados. Movimentação de câmera, direção de arte e fotografia pensadas e repensadas são alguns dos elementos que compõem

visualmente o filme. Os componentes em questão trazem, assim, uma abordagem impactante ao espectador, o qual se vê imerso em um mundo imaginativo e místico e, ao mesmo tempo, violento e desapiedado, reflexo das relações humanas.

3.0 AS CORES EM A HISTÓRIA DA ETERNIDADE

Adentrando na composição estética do longa, é possível observar como a cinematografia utiliza-se da composição cromática na significação da trama. As paletas de cores escolhidas dialogam com as informações trazidas, exprimindo vários níveis de significado nas cenas propostas.

3.1 O SERTÃO “DESSATURADO” DE MARTINS E CAVALCANTE

É importante ressaltar como *A História da Eternidade* reflete a visão do sertão presente no cinema brasileiro contemporâneo, oriundo do Cinema Novo, contemplando um novo olhar sobre o povo nordestino. Um olhar que vai além da miséria do sertão e do sofrimento dos oprimidos pela capital. Um olhar que dialoga com as características do povo nordestino e sua identidade cultural. Xavier (2001), em sua obra sobre o cinema moderno brasileiro, sublinha este contexto político e cultural trazido no cinema novo. “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante” (XAVIER, 2001, p. 29). Assim, este olhar cinematográfico contemporâneo reflete aquele povo por sua vivência e suas tramas, que invadem um espaço mais complexo que o estereótipo normalmente midiático. Esse conceito permeia a estética do longa, pensada a partir deste propósito.

O diretor de fotografia do longa, Beto Martins, esclarece que o filme posiciona-se justamente nesta ruptura da imagem naturalizada do sertão como uma forma de expressão artística e também política – de militância, para a valorização da identidade do povo. Dessa forma, sua fotografia apropria-se da ideia em que os elementos gráficos constroem esse universo *diegético*, proposto por Aumont (2014), diferente do que se espera do sertão: “Eu tenho muito orgulho de ser daqui e vejo muita beleza nisso e sempre estou buscando representar esse sertão, esse nordeste de forma bela e plena, que é nossa casa. De valorizar a cultura daqui e achar beleza nas coisas daqui” (MARTINS, 2017).

O longa tem como cenário um pequeno vilarejo nordestino, onde as estradas, vegetação e casas do sertão ambientam a trama. A vegetação dominante no sertão nordestino é a caatinga e o clima é o semiárido, o qual é caracterizado pelo tempo quente, seco e a ausência de chuvas. Nessas condições, ao se pensar no sertão como cenário fílmico, normalmente o espectador espera ver uma direção de fotografia e de arte que reflita a experiência sensorial de calor, isto é, com cores saturadas e luz forte. Porém, o que constata-se são as tonalidades dessaturadas nos cenários do longa.

Observamos que esse “padrão cromático” das cores não saturadas faz-se presente durante todo o filme. Essa escolha cromática, atípica, enquadra-se na ideia de Martins e Cavalcante de trazer um novo olhar para o sertão. Um olhar interno, que vem do sertanejo e de sua identidade cultural, em que o “foco” está nos personagens daquele povoado e suas complexidades em vez do sertão carente visto da capital (olhar externo).

Como visto, as tonalidades não saturadas refletem mais a dor dos personagens, suas tramas, suas vidas e distanciam o espectador do sofrimento da seca. Sentimos mais a dor de Querência ao perder seu filho que a dor de viver na seca, contemplada por esse direcionamento sensorial trazido pelas tonalidades. Cavalcante menciona a intenção comunicativa ao colocar que “[...] preferiu uma visão de dentro para fora, buscando o olhar de quem vive no sertão, que já está acostumado com aquele calor, aquela seca, a gente buscou aquela visão de dentro para fora sempre” (CAVALCANTE, 2017).

É possível ainda assimilar como as tonalidades “pastel” e não saturadas remetem ao desgaste físico e emocional presente na trama dos sertanejos daquele vilarejo, visto que o filme traz temáticas de tragédia, reflexão e profundidade emocional. É interessante notar, ainda, que apesar das tonalidades não transparecem tanto o calor, durante o longa vemos por vezes uma iluminação “estourada” que reflete o sol forte no sertão. Essa combinação do cromatismo não saturado e a luz forte natural do ambiente refletem o realismo poético citado no tópico anterior, o qual os cineastas trouxeram como intenção comunicativa na estética do filme *A História da Eternidade*.

Figura 1 - As tonalidades não saturadas na cena inicial do longa.



#15110E #2E2311 #28211C #4E432D #8E704C 9E8840 #504E48 #96A1A0#4B5D69

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

Figura 2- As tonalidades não saturadas em *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014).



#4F3D27 #70583A #B1926C #483C2A #151105

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

3.2 AS CORES DE ALFONSINA

Anarrativa do longa se divide em três núcleos, representados por três personagens femininas protagonistas: Alfonsina, Das Dores e Querência. Cada núcleo tem seus cenários de atuação e também alguns cenários que são comuns aos três. Dentre os cenários, percebemos como a construção diegética de Aumont (2014) e Metz (2014) no filme utiliza-se das cores para situar atmosferas que caracterizam o enredo dos personagens de cada núcleo, atribuindo valor e significado sutil à construção estética do longa.

Pensando no núcleo de Alfonsina como protagonista na significação cromática, podemos extrair uma multiplicidade de possíveis abordagens por intermédio da análise das cenas da personagem.

No ambiente interno da casa da jovem, percebe-se tonalidades sóbrias de marrom e azul, compondo uma paleta com pouca variação cromática. É possível relacionar também uma atmosfera cênica que representa um ambiente familiar do interior, de estabilidade, lealdade e ordem. Em contraste a essa paleta, no mesmo núcleo, vemos o quarto de João, vivido por Irandhir Santos, onde percebemos maior variação de matizes.

O contraste supracitado é notável ao acompanharmos a transição que Alfonsina faz entre os ambientes. Sua casa é representada por tonalidades sóbrias de azul e marrom, enquanto o espaço de João traz tonalidades de azul claro, verde, vermelho e laranja. Analisando recortes de cena dos dois ambientes em questão por um processo de permutação (JOLY, 2010), vemos como as escolhas cinematográficas designaram a variação de elementos com cores nos ambientes, destacando a proposta comunicativa de reflexo dos personagens.

Em uma leitura simbólica, vemos como as tonalidades dialogam entre si sobre a visão que João tem do mundo, mais aberta e artística que a de seu irmão, com maior variedade de matizes, informação e sentimento. Isso posto, vemos que as escolhas cromáticas dos ambientes trazem significação se analisado o contraste de cores entre os ambientes que representam Nataniel e João e suas respectivas paletas de cores.

Figura 3 - A atmosfera cromática nos ambientes de Nataniel e João.



Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

Ao longo das cenas do filme, vemos que Alfonsina usa roupas que, em geral, transitam entre o azul e roxo. Temos então uma paleta de tons pastéis de azul, roxo e cinza, tonalidades essas que não despertam o olhar facilmente por serem cores amenas. Durante a festa de aniversário, vemos a personagem usando um vestido de tonalidade rosa alaranjado. É natural que durante um momento tão importante quanto é considerado uma festa de quinze anos, a aniversariante traje cores que destacam um pouco mais o olhar. Contudo, vemos que as tonalidades ainda assim não se distanciam gravemente da

paleta, mantendo-se nos tons amenos. Isolando recortes de cena, podemos observar como as cores que Alfonsina transitam entre o azul e roxo, variando sinuosamente apenas no momento da festa.

Na cena final do longa, temos um destaque cromático no vestido vermelho trajado pela personagem. O vermelho apresentado é de uma tonalidade forte, que “salta” o olhar, contrastando imediatamente com o resto da paleta de cores utilizada ao passar do filme. Vanoye (2014) coloca que os elementos heterogêneos são usados para romper a coerência do que é real no universo diegético. No caso em questão, não temos uma retratação fantasiosa, mas aparece no vestido uma tonalidade heterogênea em relação ao que já foi apresentado, despertando o olhar do espectador e, conseqüentemente, atribuindo novos potenciais significativos. O vermelho simboliza um novo momento da protagonista, mostrando uma Alfonsina desperta, vivida e amadurecida.

Figura 4 - A paleta de cores representante do vestuário de Alfonsina.



Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação guia está afinada em estudar processos visuais que permeiam a arte e o consumo, em um entendimento que ultrapassa os olhares naturalizados das mídias. A temática foi especificada a partir do desejo de estudar as escolhas cromáticas no cinema, em que entendemos a cor como uma realidade importante nos processos fílmicos, os quais relacionam como entendemos e percebemos as histórias e narrativas apresentadas no cinema.

Especificamente na aplicação teórica do estudo de caso, percebemos as tonalidades atuando de forma direcional no potencial interpretativo do espectador, colocando as tonalidades dessaturadas como ferramenta de significação da obra no contexto do cenário contemporâneo, atuando na significação de um olhar interno do próprio sertão.

Camilo Cavalcante e Beto Martins – assim como os demais profissionais que trabalharam no longa estudado – aplicaram de modo pontual a construção visual da obra, deixando, assim, um “rastro” a ser seguido e investigado, permitindo-nos exemplificar e contextualizar de modo intrínseco as narrativas.

Reitera-se aqui que a visão a cor nos permite abrir novos caminhos de interpretação, trazem efetivamente o que muitos consideram “a magia do cinema”: este poder transformador de significação oriundo dos filmes, mas que vai muito mais além, atuando na forma como interpretamos tudo que está a nossa volta, até onde a visão permite-nos alcançar.

163

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 3.ed. Campinas, Papyrus, 2012.

_____. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papyrus, 2014.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre, RS: BOOKMAN Editora LTDA, 2003.

CAVALCANTE, Camilo. Entrevista concedida via e-mail no dia 26/05/2017. Natal-RN, 2017.

COSTA, Maria Helena B. V. da. **Cores e filmes**. Um estudo da cor no cinema. Curitiba: Editora CRV, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ETERNIDADE, História da. Direção: Camilo Cavalcante. Fotografia: Beto Martins. Produção: Marcello Ludwig Maia. Recife-PE (Brasil). Bretz Filmes, 2014. 1 DVD (120 minutos). Longa-metragem, son, color.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5.ed. São Paulo: Blusher, 2006.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas, SP:Papirus, 2010.

MARIZ, Candida Lemos França. **Contrato de Leitura**: Um estudo da especificidade do discurso dos meios de comunicação Impressos. UNAR, Araras, SP, v.2, n.1, p.43-54, 2008.

MARTINS, Beto. Entrevista concedida via telefone no dia 20 de Maio de 2017. Natal-RN, 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MISEK, Richard. **Chromatic cinema**. An history of screen color. Singapore: WileyBlackwell, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2012.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2014.

XAVIER, Ismael. O cinema brasileiro moderno. 1. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.