

METÁFORAS DA MEMÓRIA: A ATRAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA DE *A COR DO SEU DESTINO*

Tiago Mendes Alvarez¹

Resumo: Neste artigo, pretende-se discutir possíveis modos de atração da cor por meio da Cinematografia do filme “A Cor do seu Destino” (1985-86), obra escrita e dirigida pelo chileno Jorge Durán. Nesta análise, apresento a hipótese de que a *mise-en-scène*, construída por meio da confluência da fotografia e arte, terá papel fundamental para que a atenção do espectador se concentre não apenas nas ações e nos diálogos dos personagens, mas, sobretudo, na cor. Com base em estudos da percepção visual, na atração (GUNNING, 1995, 2006) e atenção (MUNSTERBERG, 2003, 2024), este texto apresentará a cor como parte estruturante da história, da memória e da imagem do filme.

Palavras-chave: cor; cinematografia, *mise-en-scène*, direção de arte, memória

METAPHORS OF MEMORY: MODES OF ATTRACTION IN THE COLOR OF YOUR DESTINY

Abstract: In this article, we intend to discuss possible modes of color attraction through the Cinematography of the film “The Color of Your Destiny” (1985-86), a work written and directed by Chilean Jorge Durán. In this analysis, I present the hypothesis that *mise-en-scène*, constructed through the confluence of photography and art, will play an essential role for the viewer's attention to focus not only on the characters' actions and dialogues, but, above all, on color. Based on studies of visual perception, attraction (GUNNING, 1995, 2006) and attention (MUNSTERBERG, 2003, 2024), this text will present color as a structuring part of history, memory and image of the film.

Keywords: color; cinematography, *mise-en-scène*, art direction, memory

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (PPGCOM), na linha de Comunicação e Cultura. Graduado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, Especialista em Cinema e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual. Atualmente é professor e coordenador do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II - FAP. Email: tiago.alvarez@unespar.edu.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3619677939064675>.

Introdução

Roteirista e diretor chileno, Jorge Durán vive no Brasil desde 1973, exilado por conta da ditadura militar ocorrida no Chile (1973-1990). Além de ter atuado como assistente de direção em filmes como *Estado de Sítio* (1972), de Costa-Gavras e *A Queda* (1978) de Rui Guerra e Nelson Xavier, Durán também foi responsável pelos roteiros de Lúcio Flávio, *O Passageiro da Agonia* (1977) e *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1980), ambos dirigidos por Héctor Babenco. Como diretor, foi responsável por diversos filmes como *Proibido Proibir* (2006), *Não Se Pode Viver Sem Amor* (2010) e *Romance Policial* (2012). Seu segundo longa, *A Cor do seu Destino* (1985-86), representa de forma poética uma questão muito evidenciada pelo cinema chileno: o exílio. Entretanto, Durán parece ser um dos cineastas que traz uma visão singular sobre esta temática, apresentando em seus filmes, segundo Jacqueline Mouesca (1992), histórias que refletem suas próprias vivências. Com direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro² e colaboração de Antônio Luiz Mendes³, *A Cor do seu Destino* nos apresenta a questão do exílio junto a constante vontade do retorno para a casa. Em certa medida, o filme reproduz fatos ocorridos não somente com o diretor, mas sobretudo com o próprio povo chileno. Para Carmen Gloria Silva, citando Mouesca:

Por outro lado, surge uma visão interessante gerada pelo tema do exílio e das problemáticas decorrentes deste nas gerações subsequentes, em que se pode identificar uma evolução nos conteúdos temáticos, na forma de contar as realidades vividas, é o caso do cineasta Jorge Durán, que faz parte do cinema “extra-muros”, como denomina Jacqueline Mouesca. Durán, que vive seu exílio no Brasil, com sua obra “*A Cor do seu Destino*” 1985-86, onde recria a vida do chileno no exílio e o problema que surge como resultado da inquietação de seu filho, totalmente integrado na vida no Rio de Janeiro, para retornar às suas raízes, tema bastante recorrente ao longo dos anos onde o retorno começa a se tornar cada vez mais massivo. (SILVA, 2006, p. 20 – tradução nossa).

Roteirista de diversos filmes brasileiros, Durán também contribuiu para o desenvolvimento de várias histórias, como *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), filme dirigido

² José Tadeu Ribeiro inicia a carreira como diretor de fotografia em 1980. É responsável por diversos filmes, dentre eles, *Noites do Sertão* (1984), *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984) e *Brás Cubas* (1985), 35: *O Assalto ao Poder*, *Espelho d’Água: Uma Viagem no Rio São Francisco* (2004), entre outros. (NETO, 2010, p. 117).

³ Antônio Luiz Mendes Soares inicia sua carreira em 1970, dirigindo e fotografando o curta *Pestalozzi*. Seu primeiro longa é *Trindade: Curto Caminho Longo*, de 1976, sob a direção de Tânia Quaresma, tornando-se muito requisitado a partir de então. (NETO, 2010, p. 98).

por Babenco. Em entrevista ao programa “Sala de Cinema – Sesc TV”, Durán indica o roteiro como peça fundamental do filme. Para o diretor, “é muito doloroso fazer um roteiro que não é filmado, porque os personagens ficam encruados dentro de você, e não ganham vida, não são soltos na terra” (DURÁN, 2009). Esses personagens da cabeça de Durán parecem tomar vida em *A Cor do seu Destino*. O filme, segundo o diretor, tem a história centrada em Paulo, jovem estudante de último ano de escola. Mas para além da história do protagonista, há outro tema de grande interesse. Para o próprio Durán, o filme é “muito menos político e muito mais sobre a memória” (DURÁN, 2009).

O filme [*A Cor do seu Destino*], como o sinal crítico, além de surpreendente e emocionante em muitos níveis, “funciona como uma espécie de resumo do que está acontecendo e, sobretudo, do que aconteceu com o cinema chileno”. “Por um lado, você tem todos os elementos do cinema do exilado que fala do exílio; por outro lado, tem uma energia e um olhar que se associa aos filmes e aos interesses dos novos realizadores”, aqueles que se formaram no país. (MOUESCA, 1992, p. 57 – tradução nossa).

Em certa medida, a *Cor do seu Destino* imprime na tela uma narrativa composta por imagens objetivas, mas também por aspectos que nos remetem à memória, de lembranças que se impõem pela subjetividade. Essa concepção fílmica, contida no imaginário de Durán, só se torna possível quando materializada pela cinematografia de José Tadeu Ribeiro e Antônio Luiz Mendes. A direção de fotografia, de forma constante, nos apresenta metáforas visuais (que chamarei aqui de “Metáforas da Memória”), por vezes reveladas pelos enquadramentos, pelos movimentos de câmera, uso de lentes, e, sobretudo, pelo cuidadoso uso da luz e das cores. Na *mise-en-scène* do filme, a cor prevalece como elemento de destaque, nos revelando uma outra história, uma narrativa visual que se constrói no subtexto da imagem.

Para além da dramaturgia, da montagem e som, a fotografia, construída por Ribeiro e Mendes, nos apresenta uma história contada pelas luzes e pelas cores, conduzindo o olhar do espectador para uma implicitude presente no quadro. Nesse sentido, o filme se alinha diretamente à direção de arte, realizada por Clóvis Bueno⁴. Há uma confluência da arte e da fotografia, principalmente nas escolhas dos quadros e dos movimentos de câmera. A forma

⁴ “Conhecido pelo seu trabalho em *Cafundó* (2005), *Os Desafinados* (2008) e *Doida Demais* (1989).” (*IMDB - Internet Movie Database*).

e o sentido em que as imagens são apresentadas, conduzem o olhar do espectador. Isso se deve, principalmente, a uma ideia de “atração” causada por determinados elementos contidos no quadro, mas também pelo modo como se constrói a atenção do olhar. A *mise-en-scène*, aliada à direção de fotografia, terá esse papel de inserção da cor como elemento estruturante no filme.

Dessa forma, na tentativa de me desvencilhar de análises que se tornaram muito tradicionais no âmbito acadêmico – como é o caso do estudo psicológico das cores no cinema, procuro, neste texto, focar em novas possibilidades, tratando do elemento “cor” de forma mais aproximada com conceito do “cinema de atrações” de Tom Gunning, oriundo do artigo *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (2006), versão atualizada de 1986, e dos estudos da atenção de Hugo Munsterberg, presentes tanto no livro *A Experiência do Cinema: antologia* (2003), organizado por Ismail Xavier, como em *Fotodrama: um estudo psicológico* (2024), livro traduzido da obra original de 1916.

A cor como elemento de atração

Cunhado por Gunning (2006, p. 382, tradução nossa), o cinema de atrações se traduz como “um cinema que se baseia na qualidade que Léger⁵ celebrou: a sua capacidade de mostrar algo.” Esse termo, contrastaria, sobretudo, com o aspecto *voyeurístico* do cinema narrativo. Para exemplificar essa teoria, Gunning aponta os recursos estilísticos da própria montagem, indicando o *close-up*⁶, por exemplo, como um efeito de ampliação que poderia conduzir o olhar do espectador para determinados elementos contidos no quadro. Outros cineastas se apropriavam do recurso da atração por meio de efeitos especiais, explorando mascaramentos, explosões e inserções cromáticas, como o célebre caso das obras realizadas por Georges Méliès. Entretanto, será a partir da concepção da “montagem das atrações”, efetuada inicialmente nas obras de Sergei Eisenstein, que o termo se consolidará.

⁵ Fernand Léger (1881-1955), foi um pintor francês ligado aos movimentos modernos abstratos, com passagem pelo orfismo, mas tendo uma ligação mais profunda com o cubismo. (STANGOS, 1994).

⁶ Segundo Ismail Xavier, o close-up, que também leva o nome de primeiro plano, se caracteriza por um enquadramento em que “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.” (XAVIER, 2008, p. 27).

O termo “atrações” vem, claro, do jovem Sergei Mikhailovich Eisenstein e sua tentativa de encontrar um novo modelo e modo de análise para o teatro. Em sua busca pela “unidade de impressão” da arte teatral, o fundamento de uma análise que minaria o teatro representacional realista, Eisenstein encontrou o termo “atração”. Uma atração sujeitava agressivamente o espectador a um “impacto sensorial ou psicológico”. Segundo Eisenstein, o teatro deveria consistir na montagem de tais atrações, criando uma relação com o espectador inteiramente diferente de sua absorção na “imitação ilusória.” (GUNNING, 2006, p. 384, tradução nossa).

O efeito de atração ocorrido no cinema e proposto por Gunning, também converge em direção ao pensamento do psicólogo e filósofo Hugo Munsterberg. Para o autor, “as ideias, os sentimentos, e os impulsos agrupam-se em torno do objeto privilegiado.” (MUNSTERBERG, 2003, p. 33). Sendo assim, a atenção, causada pela atração do olhar, estaria ligada ao resultado obtido por um observador que visualiza determinados objetos em detrimento de outros. Essa atração, portanto, poderia ser efetuada por diversos elementos que se destacam no quadro, como por exemplo, o movimento de um personagem que caminha de um lado para o outro, pela ação executada por um *zoom* instantâneo (*crash zoom*), por um destaque ocorrido pela luz e pelas cores, num jogo de contraste entre figura e fundo, ou de complementaridade de uma cor em relação a outra.

Sendo assim, a cor também pode se tornar um elemento de atração, dependendo de como ela se apresenta no quadro. Para David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 256), “os elementos composicionais e os índices de profundidade” funcionam “para concentrar nossa atenção nos elementos da narrativa.” A cor, elemento que faz parte da *mise-en-scène*, poderá ser estimulada pela própria cinematografia, sendo evidenciada tanto pela iluminação, enquadramento e proporção de tela, bem como pelas escolhas da composição. Os cenários, figurinos e objetos, presentes no quadro, também terão papel essencial, pois, junto com a fotografia trarão mais ou menos destaque à cor. Em grande medida, quando a cor tiver papel essencial na história, esta será inserida em cena de forma elaborada, e será composta no quadro de maneira que o observador perceba sua presença.

A atração também é uma preocupação da direção geral. Para David Bordwell (2013, p. 231), por exemplo, “o diretor dirige não apenas atores e equipe técnica, mas também a atenção do espectador.” Desse modo, pensar a cor como elemento de atração, requer refletir numa estrutura visual idealizada tanto pela direção, como pelas definições da

direção de arte e direção de fotografia. Neste caso, a cor deverá, enquanto elemento estrutural de uma história, cumprir o papel de atenção do olhar, e, ao mesmo tempo, estar integrada à *mise-en-scène*. Em essência, quando há um direcionamento voltado para o destaque da cor, a concepção visual definida pelo tripé imagético do filme (direção, direção de arte e fotografia), precisará estar alinhada em prol da narrativa visual estabelecida pela própria história.

Desse modo, para este artigo, proponho como método, a análise de *frames* do filme *A Cor do seu Destino*, na perspectiva de compreensão dos possíveis modos de atração ocorridos pela presença das cores. O critério de escolha das cenas está baseado na ideia da memória, de como a luz e a cor conduzem o observador na leitura de imagens não somente objetivas, mas, também, do que se torna implícito no quadro cinematográfico. Portanto, parto da premissa que a cinematografia com a cooperação da *mise-en-scène*, será construída a partir de uma série de definições que confluirão, em grande medida, na condução do olhar do observador. Essas definições perpassam, intrinsecamente, pelos elementos narrativos da cinematografia – ou, como aponta Blain Brown (2012, p. 4), “nas ferramentas conceituais empregadas na narrativa visual”.

Metáforas da Memória: a cinematografia de *A cor do seu Destino*

Dirigido por Jorge Durán, *A Cor do seu Destino* (1985-86) tem como premissa principal a história de Paulo, um jovem que vive com a família exilada no Brasil. Sua vida é dividida entre o presente e o passado, rodeado por lembranças do Chile, sua terra natal. O filme tem como contexto ampliado, a ditadura chilena, estabelecida por meio de um golpe de estado ocorrido sobre o governo democrático de Salvador Allende Gossens (1908-1973). Protagonizado pelo ator brasileiro Guilherme Fontes, Paulo é um adolescente inquieto, perturbado com questões triviais, sem dar importância alguma aos terríveis acontecimentos do país vizinho. Após receber a notícia de que Patrícia, sua prima, estaria presa pelos algozes da ditadura chilena, Paulo começa a relembrar de momentos felizes com seu irmão, Victor, e, ao mesmo tempo, da assombrosa lembrança da sua captura e morte, em pleno regime militar.

Nesse sentido, Durán expressa em *A Cor do seu Destino* uma espécie de memória de si mesmo, das terríveis lembranças daquele período. A *mise-en-scène* do filme, exposta à nossa retina, se estrutura a partir da confluência da fotografia e da arte, de imagens que se expressam pelos enquadramentos, movimentos de câmera, pelas cores-luz⁷ e cores-pigmento⁸. Dessa forma, a cinematografia de José Tadeu Ribeiro e Antônio Luiz Mendes, junto à direção de arte de Clóvis Bueno, imprime na tela um jogo de luzes, cores e texturas que revelam, junto a história contada, uma outra história, algo que se revela em frente aos nossos olhos e que se desvela através de subtextos. Neste sentido, Luiz Carlos Oliveira Júnior, aponta que:

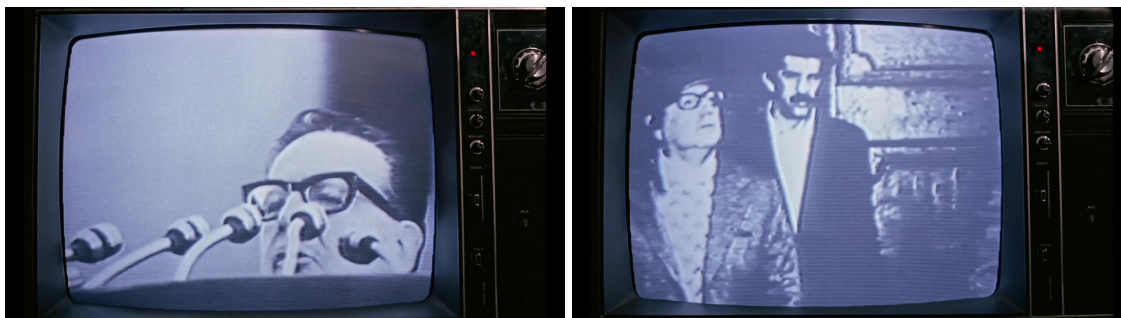
O conceito de *mise-en-scène* no cinema (ou na visão de cinema que trabalharemos) leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. Jacques Aumont (2004, p. 163) chegou a uma interessante fórmula: “A *mise-en-scène* de cinema é o que não se pode ver”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 28).

De forma sutil, Durán nos apresenta o que está para além daquilo que se presencia no primeiro plano da imagem. Por de trás de diálogos e ações dos personagens, há toda uma paisagem visual, expressa principalmente pelo uso das cores. Esse fato se apresenta já nos primeiros instantes do filme, quando assistimos a um discurso de Salvador Allende, por meio de uma televisão. A imagem da TV está completamente azulada, de forma monocromática. A cor azul, presente logo de início, parece ser não apenas um filtro inserido de forma técnica, mas um filtro do pensamento de Paulo, em contra plano, observando e ouvindo atentamente o famoso discurso de Allende ocorrido em 1971, no Estádio Nacional, em Santiago do Chile (Figuras 1 e 2). Aqui, já temos um esboço da atração da cor de forma subjetiva, integrada à narrativa de forma metafórica, se referindo não só ao acontecimento político, mas às memórias de Paulo, rememoradas durante o filme.

⁷A cor-luz (luz colorida) é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza. (PEDROSA, 2010, p. 20).

⁸A cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. É a qualidade da luz refletida que determina a sua denominação. (PEDROSA, 2010, p. 20).

Figuras 1 e 2

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 2'50" a 5'20"

Desse ponto em diante, a cor se tornará cada vez mais presente. A *mise-en-scène* será preenchida por azuis, vermelhos e brancos, fazendo referência às cores da bandeira do Chile. Em grande medida, essas cores estarão implícitas, seja nos objetos de cena, nos figurinos e na iluminação. Mas, por vezes, também estarão em frente a nossos olhos. Logo após a cena de Allende discursando, presenciamos um plano conjunto de Paulo e seus pais, reunidos à mesa do café da manhã (Figura 3). O plano é iluminado com luz difusa⁹, com temperatura de cor¹⁰ equilibrada. Em destaque, observamos o figurino de Paulo, vestido com camiseta azul, e de frente para seu pai, que veste uma camisa social branca. Ao centro, visualizamos a mãe, vestida com uma blusa amarela. Na mesa, há uma pequena toalha na sexta de pães, com as cores da bandeira tricolor chilena. Ao fundo, nota-se a iluminação azulada vinda da janela, que preenche o fundo e que contrasta com o primeiro plano. Na cena, ouvimos o pai de Paulo, lamentando sobre a prisão de Patrícia.

Na cena, tudo é bem composto nas relações entre amarelos e azuis, revelando um alto contraste entre os elementos que compõe o plano cinematográfico. É o que acontece quando cores opostas ou complementares são colocadas lado a lado. Segundo a teoria das cores, matizes complementares, ou tons contrários, “mostram-se sempre mais potentes em presença um do outro” (PEDROSA, 2014, p. 75). O plano traz uma relação recíproca e de

⁹ “A luz difusa pode ser conseguida de duas formas: sendo rebatida ou sendo filtrada através de difusores.” (MOURA, 2010, p. 127).

¹⁰ “[...] a luz de alta energia, alta intensidade, alta potência calorífica e comprimento de onda curta é chamada de luz de *alta temperatura de cor*. [...] as luzes de baixa energia, baixa intensidade, fraca potência calorífica e comprimento de onda maior são as chamadas luzes de *baixa temperatura de cor*.” (MOURA, 2010, p. 152). A temperatura de cor pode ser equilibrada pelo balanço de branco, recurso que serve para compensar “as variações no intervalo de cores da fonte luminosa.” (BROWN, 2012, p. 164).

equilíbrio da direção de fotografia – cor-luz vinda da janela, com a direção de arte – cores-pigmento presentes nos figurinos e objetos de cena. Nota-se, também, ainda na sequência desta cena, uma espécie de separação, de um lado os azuis e de outro lado os amarelos, estabelecendo uma divisão do quadro (Figura 4).

Figuras 3 e 4



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 7'30" a 10'40".

Dessa forma, não somente a cinematografia, mas também a *mise-en-scène*, contribuem para que a atração do olhar se concentre nas cores presentes no enquadramento. No *frame* da esquerda (Figura 3), nota-se a presença da mãe bem ao centro do quadro. A visualização dessa personagem é beneficiada pela perspectiva da mesa, distorcida pela escolha da posição da câmera. O agrupamento dos atores no plano indica, também, uma questão que se refere à encenação. Para Bordwell (2008, p. 40), “a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo [...]”, ou seja, a maneira como os atores compõe o plano e agem em cena, também contribui para que a atenção do olhar se concentre em determinadas áreas da imagem.

No plano da direita (Figura 4) a cor-luz azulada se agrupa ao figurino de Paulo do lado esquerdo, enquanto que do lado direito, a mãe se junta ao quadro pendurado na parede da figura heroica de Josina Muthemba Machel¹¹, dividindo o plano verticalmente ao meio, numa linha imaginária. A partir do contraste simultâneo das cores¹², ocasionado pela interação de azuis e amarelos, torna-se evidente, principalmente por conta do tempo de

¹¹ Josina Muthemba Machel foi uma guerrilheira que fez parte dos movimentos de independência de Moçambique. Josina faleceu em 7 de abril de 1971, “data que passou a marcar o calendário oficial como o Dia da Mulher Moçambicana.” (SANTOS, 2018, p. 16).

¹² No livro “Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores” Michel-Eugène Chevreul demonstrou que as cores podem se influenciar reciprocamente quando colocadas lado a lado. (SILVEIRA, 2015, p. 31).

duração da cena, que uma cor influencia a outra numa espécie de mascaramento ocular ocasionado por meio de um processo de “saturação” da retina. Para além disso, a cor-luz azulada vinda da janela – de mesma tonalidade que assistimos ao discurso de Allende pela TV, leva o espectador para uma outra camada do filme, remetendo à ideia da memória, tema que será explorado de forma mais contundente na sequência da história.

A divisão das duas cores no plano pode estar sugerindo muitas coisas. Uma possibilidade, do ponto de vista da arte, seria de que a cor amarela fosse uma espécie de representação da luta dos povos originários do Chile, cor presente nas bandeiras das comunidades Mapuches¹³ (Figura 13). O amarelo, também pode estar sugerindo a força da mulher em momentos de luta. Não é atoa que a mesma cor também estará no figurino de Helena, namorada de Paulo. Num plano muito semelhante ao da mãe, o casal se encontra na escola e também se divide, entre as cores azuis e amarelas (Figuras 5 e 6). Nota-se, até aqui, que tanto a cinematografia como a direção de arte convergem em prol da atenção das cores, seja por meio da escolha da composição visual e encenação, como pela valorização da cor dos cenários e figurinos.

Figuras 5 e 6



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 14’30” a 14’40”

A construção de cada plano em *A Cor do seu Destino* revela o grande cuidado de Ribeiro e Mendes, numa cinematografia que se destaca tanto pelo contraste como pela cor, nos apresentando o real trabalho da direção de fotografia. Segundo Moura, “este é o

¹³ “O movimento mapuche é atualmente um movimento étnico social que ganhou destaque a partir da década de 1990 no contexto da chamada emergência indígena.” (GOMES, 2023, p. 27). A bandeira mapuche chilena (chamada de *Wenufoye*) é composta por três faixas horizontais, sendo uma faixa azul, uma verde e uma vermelha. Na parte central, há um desenho circular em amarelo, que para os mapuches “representa o amanhecer” (KATRIKIR, 1992).

trabalho do fotógrafo: reproduzir, gravar, cores e contrastes.” (MOURA, 2016, p. 18). Integrada à ideia de atração do olhar, outro ponto a ser destacado na cinematografia do filme é o movimento de câmera. Em diversos momentos em que se necessita valorizar mais uma determinada encenação e, conseqüentemente, uma determinada cor, a câmera nos apresenta movimentos precisos, contribuindo na construção de cada plano. Nesse sentido, com um laborioso cuidado que, por vezes revela e desvela as cores no quadro, no intuito de instigar o espectador, a operação de câmera também precisa estar atenta à dramaturgia. Como cita Jorge Monclar:

Do ponto de vista da composição, o operador de câmera tem de ter a preocupação básica que seu movimento seja puxado pela dramaturgia do movimento na tela. Não seja um movimento no vazio, perceptível pelo espectador. [...] O equilíbrio das linhas de composição do quadro é função de um operador de câmera em comum acordo com o D.F. e o diretor do filme. (MONCLAR, 1999, p. 21).

Essa preocupação torna-se evidente em diversos momentos do filme, como é o caso do encontro de Paulo e Helena (Figuras 5 e 6), onde a câmera faz um movimento de *travelling*¹⁴, acompanhando os personagens de frente. A partir do momento em que o plano se concentra nos atores, aos poucos, conseguimos visualizar elementos azuis nas laterais do quadro. Enquanto a câmera na mão percorre o espaço, o fundo vai se revelando. Nota-se, à direita do quadro, a parede em um tom azul mais claro (Figura 5), e, à esquerda, um detalhe azul escuro, que permanece de forma mais evidente na finalização do movimento (Figura 6). Isso demonstra a execução de uma decupagem bem demarcada, de uma câmera que sai de um lugar e que finaliza a ação no lugar previsto. Ou seja, “na operação de câmera de um filme de ficção não há espaço para o câmera inventar nada.” (MOURA, 2010, p. 328), sendo as definições previamente elaboradas tanto pela direção como pela direção de fotografia.

Até este ponto do filme, a única cor que não se apresenta com mais evidência é a vermelha. Em determinado momento, Helena e as amigas estudam sobre a história do Brasil, citando o Movimento Antropofágico¹⁵ de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Neste mesmo instante, o plano se concentra em Paulo vestido com camisa branca,

¹⁴ Enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 751).

¹⁵ Foi um movimento artístico dos anos 20. Considerado um marco do modernismo brasileiro.

dormindo numa rede de mesma cor. Paulo é iluminado em contraluz¹⁶, compondo o quadro com o piso que contém uma faixa na cor vermelha (Figura 7). O quadro é dividido, mas agora por uma linha diagonal. A câmera, posicionada em *plongée* (de cima para baixo), se aproxima de Paulo, chegando até um primeiro plano¹⁷. Neste instante, de forma gradativa, estrelas começam a surgir no rosto do personagem (Figura 8), ao som de *Antigua América*¹⁸. O plano, até então com a temperatura equilibrada, vagarosamente começa a se tornar avermelhado, tingindo o quadro por completo (Figura 9).

Por meio de uma técnica de máscaras, possivelmente utilizando uma bandeira de efeito¹⁹ e com dimerização²⁰ (hoje em dia bem comum em refletores de Led), aos poucos as estrelas tornam-se visíveis no plano, e, junto com a música, inserem o espectador no mesmo sonho que Paulo vislumbra. O vermelho, inserido por um outro refletor com filtro, surge de forma gradativa, nos levando ainda mais para a lembrança do personagem. Aqui, novamente somos levados à questão da memória – tema intrínseco ao filme, e que atravessa de forma transversal quase toda a estrutura da história. A partir deste instante, a cor-luz da cinematografia começa a se tornar uma espécie de personagem dentro da narrativa, se destacando de forma mais presente, e se referindo constantemente às lembranças de Paulo.

¹⁶ “Enquanto a luz projetada pelo refletor tocar a modelo numa posição que lhe ilumine a face visível, esse refletor estará em posição considerada de ataque. A partir do momento que começar a iluminar a face oculta, passa a iluminar em contraluz. A luz que ilumina a face oculta é o contraluz.” (MOURA, 2010, p.38).

¹⁷ “O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos que corresponde a uma posição de câmera bem próxima do objeto filmado.” (AUMONT; MARIE, 2003. p. 241).

¹⁸ *Antigua América* é a música de um grupo chileno *Los Jaivas*. A faixa musical faz parte do álbum “Alturas de Machu Picchu”, de 1981, baseado na obra homônima do poeta chileno Pablo Neruda. Suas melodias se caracterizam pela música popular chilena e latino-americana, com conceitos ligados à conquista e ao processo de colonização, contendo influências musicais indígenas e pré-colombianos, com a fusão de clássicos europeus e do rock progressivo. O grupo, que havia viajado para a Argentina em 1973, permaneceu exilado após o golpe militar de Pinochet. Em 1977 emigram para a França. (CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, 2016).

¹⁹ “Bandeiras de efeito, como o próprio nome diz, são para produzir efeito visual com a iluminação. Criando áreas de sombra artística nas áreas iluminadas a serem filmadas ou gravadas.” (MONCLAR, 1999, p. 53).

²⁰ O *Dimmer* “é um reostato que modula a intensidade de luz de um ou mais refletores conjugados.” (MONCLAR, 1999, p. 54).

Figuras 7, 8 e 9

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 16'40" a 17'15"

Vale notar também, o cuidado de Ribeiro e Mendes na questão da exposição efetuada nesta tomada. Durante a execução do plano, para que uma luz não causasse o apagamento da outra, o rosto de Paulo permaneceu na penumbra (Figura 7), contribuindo para que a luz das estrelas pudesse ter mais intensidade (sem superexpor), mesmo com a inserção de outra iluminação. Desse modo, a sequência dos efeitos se dá a partir da luz das estrelas, projetada no rosto ator (Figura 8), seguida da iluminação de outro refletor com um filtro vermelho (Figura 9), preenchendo todo o ambiente e levando o espectador para o sonho do protagonista. Neste momento, de forma metafórica, a junção da luz, das cores, e da música, parecem remeter à luta dos povos, daquilo que não pode ser esquecido. Sobre essa forma de construção, executada pela cinematografia, Blain Brown comenta que:

Uma das nossas ferramentas mais importantes como cineastas é a *metáfora visual*, que é a capacidade das imagens de transmitir um significado além da sua realidade imediata. Pense nela como a capacidade de “ler nas entrelinhas” visualmente. Em alguns filmes, as coisas são o que são. Em outros, porém muitas imagens transmitem um significado implícito que pode ser uma poderosa ferramenta narrativa. (BROWN, 2012, p. 68).

Brown ainda destaca a importância do uso da iluminação na criação de subjetividades. Para o autor, trabalhar com a luz metaforicamente “pode ser um fator a destacar pontos da história, personagens e, principalmente, a percepção do tempo e do espaço.” (BROWN, 2012, p. 76). De certa forma, este plano do sonho de Paulo, inaugura no filme um jogo de imagens, por vezes explícitas e implícitas, ou, como diria Boris Kossoy (2002, p. 38), um jogo em que “a realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento [...]”. Kossoy, ao se referir à construção da imagem fotográfica, indica que haverá uma realidade exterior, daquilo que estará aparente, como uma espécie de “verdade explícita”, e de uma realidade interior, do que está para além da imagem.

No sonho, assistimos Paulo ainda menino, num encontro com seu irmão. A lembrança é apresentada com uma iluminação mista, novamente dividida pelos azuis e amarelos. Desta vez, a cor-luz fica mais evidenciada. De um lado, uma luz fria preenche uma parte do quadro, simbolizando diversos sentimentos da criança (Figura 10). Neste plano, a atração ocasionada pela cor azul, torna-se evidente tanto pela intensidade da luz como pelo contraste. Esse efeito visual, que atrai o olhar do espectador, corrobora diretamente com a afirmação de Munsterberg. Para o autor, “tudo que apela a nossos instintos naturais, tudo que incita esperança ou medo, entusiasmo ou indignação, ou qualquer forte excitação emocional ganhará controle da nossa atenção” (MUNSTERBERG, 2024, p. 66). Portanto, além de contribuir para a tridimensionalidade da cena, a cor-luz azul faz com que a atenção se volte para uma determinada parcela da imagem, revelando possíveis simbolismos presentes na história.

Nesse sentido, na cultura ocidental, por exemplo, o azul pode simbolizar o infinito, o longínquo e o sonho (PASTOUREAU, 1997, p. 23). Não obstante, os pintores renascentistas (da perspectiva aérea de Leonardo da Vinci) e depois no romantismo, adotaram o azul como a cor da profundidade, da calma e da longinquidade. Mas essa cor, também pode estar ligada a “noite” e a “sombra” (PASTOUREAU, 1997, p. 24). Entretanto, é importante ressaltar, que a cor também pode estar relacionada essencialmente ao contexto. Junto a descida de Paulo pelo corrimão (Figura 10), há um som dissonante que exprime uma tensão na cena, trazendo uma espécie de resignificação da cor pautada pelo seu entorno. Desse modo, por uma questão contextual, a cor fará parte de uma nova “informação cultural”

(GUIMARÃES, 2004, p. 16), gerada pela intencionalidade oferecida pela construção da cena e pela proposta narrativa do filme.

Figuras 10 e 11



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 17'37" a 18'00"

No outro plano (Figura 11), a cor-luz, amarelada – mais quente, representa uma espécie de esperança que notamos em Victor. Segundo Pastoreau (2006), tanto nas culturas asiáticas como nas sul americanas, o amarelo carrega uma conotação positiva, evocando “o sol, a luz, o calor, e, por extensão, a vida, a energia, a alegria, a potência”. (PASTOREAU, 2006, p. 84). No devaneio, o pequeno Paulo procura por algo misterioso, escondido entre a luz e as sombras. Ao encontrar seu irmão, tudo fica mais tranquilo, sem a presença do suspense e tensão, anteriormente fortalecidos pela cor-luz azulada. Esse dualismo entre cores quentes e frias, que pode ser traduzido no filme pelos sentimentos de “medo” e “esperança”, também pode ser compreendido com outras interpretações. Tudo dependerá do contexto e da cultura na qual o indivíduo enxerga os fenômenos e de sua experiência de mundo.

Em seguida, ainda no sonho, após o encontro de Paulo e Victor, nos deparamos com a cordilheira dos Andes, num momento de despedida entre os dois irmãos (Figura 12). O plano também é dividido por tonalidades quentes e frias. Na parte de cima, visualizamos as montanhas, com tom azul bem saturado. Na parte de baixo os verdes da vegetação, e, no fim do quadro, um tom mais quente, remetendo a sequência de cores da bandeira Mapuche (Figura 13). Em outras ocasiões, Paulo desenha essa mesma paisagem, seja na sala de aula ou até mesmo em casa. A referência às montanhas chilenas torna-se presente, representando, de forma constante, a ideia dos símbolos nacionais, dos povos originários, e

da própria bandeira do Chile. Resgata-se, de tempos em tempos, durante a narrativa, uma memória que não pode ser esquecida. A simbologia chilena se conecta diretamente com um passado ligado à luta e a resistência de habitantes nativos contra a invasão dos colonizadores.

Figuras 12 e 13



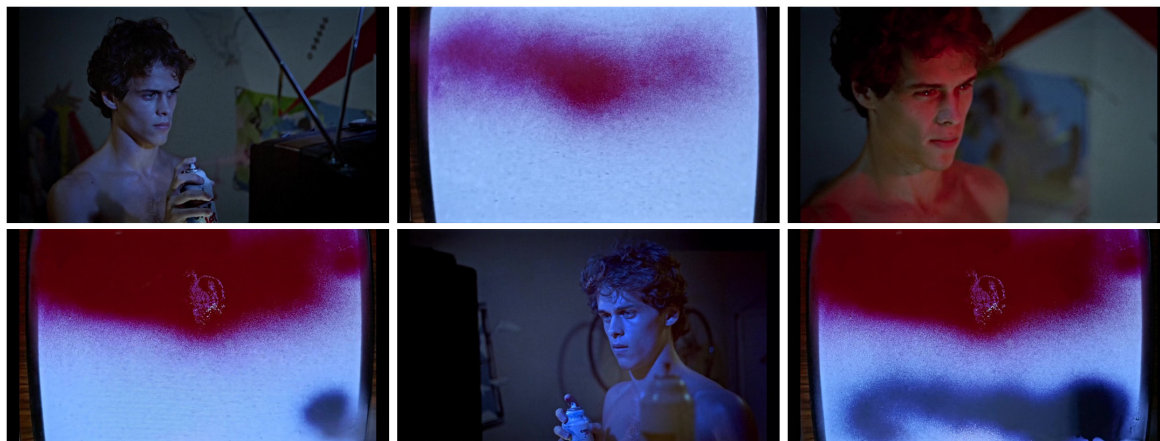
Frame retirado do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 19'41"

Bandeira Mapuche (*Wenufoye*). Fonte: <http://tiny.cc/mapuche>

O historiador Armando Cartes Montory, aponta que:

A bandeira nacional do Chile também reflete a influência dos indígenas. A atual foi adotada oficialmente em 18 de outubro de 1817. A estrela pentagonal tem muitas interpretações, das quais já mencionamos. Quanto às cores, além da alusão a *La araucana*, muitas outras foram sugeridas, relativas a valores, como a justiça ou a razão, ou de ordem telúrica, associando o azul aos céus e ao Oceano Pacífico e o branco às montanhas e aos picos nevados dos Andes. Quanto ao vermelho, passou a simbolizar sangue Araucano e depois também o dos mártires da independência. (MONTORY, 2013, p. 207-208).

A bandeira chilena se apresenta de forma constante no filme. A alusão ao símbolo nacional é construída pelas paisagens, mas sobretudo pelas cores. Nesse sentido, uma das cenas mais emblemáticas e que atrai a atenção do espectador, ocorre quando Paulo observa o monitor da sua televisão (Figura 14 – montagem de *frames*). O reflexo da tela azul da TV reflete uma luz em seu rosto e seu corpo (possivelmente a partir de uma luz vinda de um refletor com uma gelatina azul, que complementa a cor projetada). Logo em seguida, Paulo pega um refil de grafite e começa a pintar a tela da TV na cor vermelha. Aos poucos, com um jogo de luz (como se a luz da TV tivesse recebido um filtro), assistimos à passagem do azul para o vermelho, cores que preenchem o rosto de Paulo outra vez.

Figura 14 – montagem de *frames*

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86). Montagem efetuada pelo autor

Minutagem: 24'23" a 25'05"

Com um espaço branco no meio da tela da TV, Paulo grafita a cor azul. Outro refletor, agora com a gelatina de efeito azulada, preenche com a luz o rosto e parte do corpo de Paulo. Completa-se, assim, as cores da bandeira chilena: azul, branco e vermelho. Nesse instante, temos o momento de ruptura do filme, onde a fotografia de Ribeiro e Mendes, e a direção de arte de Bueno, se integram de forma precisa, evocando o propósito da história. A cor-luz faz permanecer uma dualidade de sensações, até que, em determinado instante, Paulo cola, por cima da TV, um estêncil com o retrato de seu irmão (Figura 15). Com a transparência da figura e a partir de sobreposições de fragmentos de imagem do próprio televisor, as cores iniciam uma mistura, se integrando a outro sonho de Paulo, devaneio que nos é apresentado pela cor magenta (Figura 16).

Em cinematografia, as misturas de cor-luz azul com cor-luz vermelha, quando mescladas de forma equilibrada (com mesma saturação e intensidade), produzem a cor-luz magenta. (PEDROSA, 2014, p. 30). A transformação do personagem perpassa por essa fusão das cores. Aquela criança, antes amedrontada pelo medo da repressão da ditadura chilena, parece ter tomado a consciência de um passado que não poderá ser mais esquecido.

Figuras 15 e 16

*Frames retirados do filme A Cor do seu Destino (1985-86) – Minutagem: 26'30" a 27'00"*

Com a chegada de Patrícia, exilada no Rio de Janeiro, a esperança parece retornar à casa dos pais de Paulo. No entanto, mesmo rememorando as tristes lembranças de seu irmão e os problemas relacionados ao trágico momento histórico do Chile, Paulo mantém uma certa normalização dos acontecimentos ocorridos no país vizinho, numa mistura de inquietude, raiva e solidão, zombando Patrícia de forma intermitente. Aos poucos, conhecendo melhor sua prima, ouvindo sua voz em espanhol, e sabendo mais das atrocidades da ditadura chilena, uma nova realidade é colocada diante de seus olhos. Enquanto a violência se aprofunda no Chile, com mais manifestantes presos e desaparecidos, as lembranças retornam a sua mente com mais intensidade.

Após uma briga com seus pais, Paulo “encontra” seu irmão pela última vez. Victor o aconselha a não culpar os outros pela sua morte. Depois disso, num rompante de raiva desmedida, mas também de mudança de atitude, inicia-se uma espécie de enfrentamento que faz do passado, o presente. Junto com Helena e Patrícia (que compõem um trio amoroso na trama) Paulo ingressa na embaixada chilena. Ao entrar na sala do cônsul – que personifica a figura do algoz responsável pela morte de seu irmão, Paulo rapidamente abre uma lata de tinta vermelha e arremessa sobre o cônsul (Figura 17). Logo em seguida, Paulo joga a mesma tinta em uma fotografia de Pinochet, quadro que estava pendurado na parede (Figura 18). O cônsul, imediatamente retira uma arma da gaveta e atira na direção de Paulo (Figura 19). A cor vermelha, preenche o quadro cinematográfico, lembrando a arte tipográfica do próprio filme, apresentada logo no início dos créditos (Figura 20).

Figuras 17, 18, 19 e 20



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 1h32'24" a 1h32'53"

Arte tipográfica do filme – Minutagem: 02'00" a 02'30"

Neste trecho, a *mise-en-scène* e encenação tomam conta do plano. A direção de arte torna-se evidente, tanto na concepção do cenário e figurino, compostos em tonalidades brancas e neutras, como na escolha do vermelho, cor que em breve tomará conta de todo o ambiente. O arremesso da lata de tinta, assistido do ponto de vista de Paulo, faz com que olhar do observador se fixe na cor vermelha que mancha o figurino do cônsul. A cinematografia, neste caso, permanece em um plano médio, mantendo a proposição de mostrar a ação, valorizando a direção de arte e a dramaturgia. O efeito de atenção volta-se para a cor, e se dá, essencialmente, tanto pelo movimento da tinta que se projeta no quadro em perspectiva, como pelo contraste ocorrido entre o personagem e o fundo. O gradativo preenchimento da cor vermelha no ambiente branco, e sua completude no quadro, faz com que a atenção do espectador se volte inteiramente para a cor.

Tendo estabelecido seus fundamentos biológicos e psicológicos, podemos afirmar que conduzir a atenção é central aos objetivos decorativos da encenação. [...] As técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões faciais. E o diretor que coloca muita coisa competindo pela nossa atenção, provavelmente, nos guiará cuidadosamente para lugares mais importantes. [...] Com muito mais frequência do que admitimos, as escolhas estilísticas atendem à denotação narrativa, principalmente por sugerir onde olhar e

onde não olhar – sempre tendo em mente que o interesse do espectador está também sujeito à magia gravitacional dos corpos desenhados com a luz da tela. (BORDWELL, 2008, p. 68-69).

Após essa sequência de acontecimentos, assistimos a devaneios de um possível local onde estariam diversos presos políticos. Tudo é apresentado por meio de uma lente grande angular (amplo ângulo de visão), distorcendo o espaço e as pessoas que aparecem em cena. Nesse mesmo pensamento, Paulo se encontra com si mesmo, como criança. Nesse encontro, os dois se despedem, cada um seguindo seu caminho. Paulo permanece no Brasil e o menino, volta para o Chile. Fica, portanto, uma ambiguidade na história, mas revela-se, também, o amadurecimento do personagem, sobretudo sobre um pensamento que não existia: de que a memória da ditadura nunca pode ser esquecida. A dor e o sofrimento das pessoas que viveram sob tortura, parecem ter ficado para trás, como se houvesse sobrado em Paulo apenas as boas lembranças de uma terra natal nunca vivida. A resolução, torna-se, por fim, um espelho da própria vida de Jorge Durán, diretor do filme.

Conclusão

Em minha tese, defendo a cor como elemento de atenção nos filmes, e aponto, que, o processo de visualização da cor estará atrelado a uma gama de “elementos que farão parte de uma série de estratégias que irão, não só contribuir para a atenção do espectador, mas evocar mapas sensoriais no ato da observação.” (ALVAREZ, 2023, p. 115). Ou seja, em *A Cor do seu Destino*, a composição, a *mise-en-scène*, a encenação, o movimento, e, sobretudo, a cor, serão fundamentais para que o olhar do espectador se conecte à história. A cor-luz, elaborada de forma precisa por Ribeiro e Mendes, reforçam essa ideia, e contribuem para que a decupagem de Durán seja espelhada na tela. De um modo geral, a cor torna-se onipresente, seja de forma objetiva, apresentada mecanicamente aos nossos olhos, mas também de forma subjetiva, como metáforas da memória.

Do ponto de vista da cinematografia, o filme parece nos apresentar dois caminhos. Presenciamos, nas cenas mais naturalistas, luzes sem efeitos. A luz, em situações representadas como “reais”, se apresenta sem o uso de filtros de cor (gelatinas), se concentrando em expor o realismo, numa proposta que se assemelha a ideia do “mito do

cinema total” (BAZIN, 2018, p. 40-41), ou seja, na reconstrução de um mundo semelhante ao real. Em grande parte do filme, presenciamos esse “mundo exterior” (por meio da fotografia e direção de arte), no jogo dado entre as cores da *mise-en-scène* presentes na composição do quadro. Em momentos em que há o sonho e a memória de Paulo, é a luz metafórica que se torna constante. O filme parece construir de forma clara essa divisão entre o mundo real e o universo da memória – expresso diretamente pelo uso da das cores-luz, num jogo reiterado de intensidades, saturações e contrastes.

A cor metafórica vem de encontro com o pensamento de Gunning. Em seu artigo “*Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema*”, de 1995, texto em que o pesquisador apresenta um panorama dos primeiros filmes, Gunning expõe o conceito da atração compreendendo o uso da cor como efeito exótico, espetacular e metafórico em contraponto ao uso da cor na tentativa de representação do realismo. Para o autor, “do ponto de vista desse ideal realista, a cor desempenha um papel indexado no cinema; a cor pertence ao cinema porque existe em nosso mundo visual.” (GUNNING, 1995, tradução nossa). Nesse sentido, *A Cor do seu Destino* fica dividida entre as cores de uma realidade calcada em um mundo presente, mas também das cores que remetem ao onírico, à vertigem e ao passado.

Por fim, para além do que é visto no primeiro plano da imagem, a cor torna-se uma “personagem” na trama. Torna-se, portanto, elemento presente, percorrendo a história de forma transversal. A cor, revela-se na subjetividade, e se apresenta nos planos não só como uma realidade direta, mas como uma realidade interior, apontando para o observador atento que “a verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo” (ROUILLÉ, 2009, p. 67). Nesse sentido, a fotografia cinematográfica agrupada à direção de arte revela para o espectador não somente possíveis modos de atenção da cor, mas, sobretudo, novos modos de pensar o próprio cinema.

Referências

A COR DO SEU DESTINO. Direção: Jorge Durán. Produção: Paulo Callado, Maria Da Salete, Jorge Durán e Sergio Otero. Roteiro: Jorge Durán. Música: David Tygel. Brasil: Nativa Filmes, c1985-86. (96min 36s), som, cor. 35mm. Disponível em <http://tiny.cc/acordoseudestino>. Acesso em: 8 abr. 2025.

ALVAREZ, Tiago Mendes. **Cor, *mise-en-scène* e neurociência do consumo: estudos de filmes publicitários do mercado de luxo**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Curitiba, 2023. Disponível em <http://tiny.cc/tese1>. Acesso em: 31 jan. 2025.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu, 2018.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

BROWN, Blain. **Cinematografia: Teoria e prática: Produção de Imagens para Cineastas e Diretores**. 2.ed. USA: Elsevier, 2012.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. **Los Jaivas y La Música Latinoamericana**. Cuaderno Pedagógico. 2.ed. Gobierno de Chile. 2016.

DURÁN, Jorge. Sala de Cinema – Sesc TV. Entrevista com Jorge Durán. 2009. Disponível em: http://tiny.cc/_duran. Acesso em: 31 jan. 2025.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2004.

GUNNING, Tom. **Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema**, Fotogenia nº1, 1995. Disponível em: <http://tiny.cc/gunning>. Acesso em: 31 jan. 2025.

GUIMARÃES, Luciano. **The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde**. In: **The Cinema of Attractions Reload**. STRAUVEN, Wanda. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GOMES, Caroline Faria. Emergência mapuche no chile pós-ditadura: O surgimento das propostas de autonomia. Vozes, Pretérito & Devir Ano X, Vol. XVI, No I (2023) Dossiê Temático ISSN: 2317-1979.

KATRIKIR, Jorge Weke. **História de la creación de la bandera mapuche**. 1992. Disponível em: <http://tiny.cc/mapuche>. Acesso em: 8 abr. 2025.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. **Film: A Psychological Study**. In: **A Experiência do Cinema: antologia**.

3.ed.Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. **Fotodrama: um estudo psicológico**. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2024.

MONCLAR, Jorge. **O Diretor de Fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.

MONTORY, Armando Cartes. **Arauco, matriz retórica de Chile: Simbolos, etnia y Nación**. Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos, Chile, v.13, n.2, p. 191-214, dez. 2013.

MOUESCA, Jaqueline. **Cine chileno: veinte años, 1970-1990**. Ministério de Educación, 1992.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. 5.ed. São Paulo: Senac, 2010.

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

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papyrus, 2013.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Estampa, 1997.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve História de los Colores**. Barcelona: Paidós, 2006

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac, 2010.

PEDROSA, Israel.. **O Universo da Cor**. 6.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Amanda Carneiro. **Lute como uma mulher: Josina Machel e o movimento de libertação em Moçambique (1962-1980)**. 2018. 134p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós- Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2018.

SILVA, Carmem Gloria. **El Espacio Cinematográfico en el Cine Chileno**. 2006. 196p. Tese (Título Profesional de Diseñadora Teatral) – Universidad de Chile. Facultad de Artes. Escuela de Teatro, Santiago, Chile. 2006.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: UTFPR, 2015.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

Recebido em 31/01/2025
Aceito em 17/05/2025