



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO UNIVERSIDADE VIRTUAL
CURSO DE SISTEMAS E MÍDIAS DIGITAIS

***THE HANDMAID'S TALE: COMO AS CORES ATUAM NA CONSTRUÇÃO DO
SENTIDO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DA SÉRIE***

MATEUS LIMA BARBOSA OLIVEIRA

FORTALEZA

2019

MATEUS LIMA BARBOSA OLIVEIRA

THE HANDMAID'S TALE: COMO AS CORES ATUAM NA CONSTRUÇÃO DO
SENTIDO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DA SÉRIE

Monografia apresentada ao Curso de Sistemas e Mídias Digitais do Instituto Universidade Virtual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Sistemas e Mídias Digitais.

Orientadora: Profª. Dra. Georgia da Cruz Pereira.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48t Oliveira, Mateus Lima Barbosa.

The Handmaid's Tale: como as cores atuam na construção do sentido da narrativa cinematográfica da série / Mateus Lima Barbosa Oliveira. – 2019.
103 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto UFC Virtual, Curso de Sistemas e Mídias Digitais, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Georgia da Cruz Pereira.

1. Cores. 2. Análise de imagem. 3. Narrativa audiovisual. 4. The Handmaid's Tale. I. Título.

CDD 302.23

MATEUS LIMA BARBOSA OLIVEIRA

THE HANDMAID'S TALE: COMO AS CORES ATUAM NA CONSTRUÇÃO DO
SENTIDO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DA SÉRIE

Monografia apresentada ao Curso de Sistemas e Mídias Digitais do Instituto Universidade Virtual da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Sistemas e Mídias Digitais.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Georgia da Cruz Pereira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Andrea Pinheiro Paiva Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Guilherme Pedrosa Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A meu para sempre Vô Barbosa, que deixou o plano terreno durante o período de conclusão deste trabalho, que me ensinou tudo, principalmente sobre o amor, exceto a viver sem ele por perto, mas continua cuidando e me amando onde quer que esteja.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Universo por ter trilhado todo o caminho necessário que me permitiu chegar até aqui e me deu forças para concluir esta etapa nada fácil da minha vida.

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração por ter propiciado todos os recursos e devidas condições necessárias para o ganho de todo o aprendizado em todos estes anos da graduação.

Às professoras Inga Saboia e Ticianne Darin, por toda a dedicação. À professora Andrea Pinheiro, que me propiciou um ambiente de aprendizado repleto de afetividade, humanidade e sabedoria, indo além do aprendizado racional.

À minha orientadora Georgia Cruz, por toda a disponibilidade, paciência, dedicação, incentivo e inspiração durante todo o percurso de desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

Aos meus pais e irmão por terem possibilitado a construção de toda a base necessária para a realização deste sonho conjunto. A toda minha família por todo o amor incondicional e torcida, em especial minha Tia Vilauba, que sempre acreditou no meu potencial e desde muito jovem me inspirou e me ensinou a estudar.

A todos os meus amigos que compartilharam esta jornada comigo, diariamente, do início ao fim, tornando toda esta travessia mais leve, fácil e repleta de bons momentos, minha eterna gratidão, Vitória Facundo, Gabriel Coelho, Laís Severo, Lucas Monteiro, Gabriel Lopes, Raíssa dos Santos, Cleviane Rebeca, Mônica Lima e Marcilene Damasceno. Aos que decidiram seguir outras aventuras, mas ainda assim continuaram na torcida, Emanuelle Paiva, Vitor Campos e Lucas Leite. Obrigado por todo o amor e confiança.

A todos os amigos, que de alguma forma transmitiram boas energias e carinho.

“Nolite te bastardes carborundorum.”

(ATWOOD, 1985)

RESUMO

O presente trabalho aborda como as cores compõem tudo o que está ao nosso redor, modificando e influenciando a maneira de observar tudo o que nos cerca a partir de fatores psicológicos, culturais e sociais de cada sujeito. A pesquisa contextualiza como as cores passaram a ser utilizadas no cinema, com o objetivo de melhor representar a realidade. Percebeu-se que as cores além de afirmar esta proximidade com o real, podiam ainda garantir uma significação específica ao que era mostrado em cena, auxiliando na evocação de sensações ao espectadores de determinada obra. Utilizando as metodologias de Análise Fílmica, de Vanoyé e Goliot-Lété (1992) e Análise de Imagem, proposta por Joly (1996), objetivou-se analisar o uso da cores na construção visual da narrativa da série de TV *The Handmaid's Tale* (2017). Como resultado, percebeu-se que estas são os elementos visuais de enorme importância na obra, atuando diretamente na caracterização e estruturação da narrativa, sendo ainda o componente técnico mais perceptível aos espectadores da série. Por fim, constata-se o poder do uso das cores e de suas significações no audiovisual, pois quando bem aplicadas, podem influenciar os espectadores em nível psicológico e cultural.

Palavras-chave: Cores. Análise de Imagem. Narrativa Audiovisual. *The Handmaid's Tale*.

ABSTRACT

The present work approaches how colors compose everything that is around us, modifying and influencing the way of observing everything that surrounds us from psychological, cultural and social factors of each subject. The research contextualizes how colors began to be used in the movies, with the objective of better representing reality. It was noticed that the colors besides affirming this proximity with the real, could also guarantee a specific meaning to what was shown on stage, helping in the evocation of sensations to the spectators of a certain visual work. Using the methodologies of Film Analysis, by Vanoyé and Goliot-Lété (1992) and Image Analysis, proposed by Joly (1996), we aimed to analyze the use of color in the visual construction of the narrative of the TV series *The Handmaid's Tale* (2017). As a result, it was perceived that these are the visual elements of great importance in the work, acting directly in the characterization and structuring of the narrative, being also the technical component more perceptible to spectators of the series. Finally, we can note the power of the use of colors and their meanings in the audiovisual, since when well applied, they can influence the viewers at a psychological and cultural level.

Keywords: Colors. Image Analysis. Audiovisual Narrative. *The Handmaid's Tale*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sistema HSV	18
Figura 2 - Dois primeiros contrastes de Kandinski	23
Figura 3 - Círculo cromático de Kandinski	24
Figura 4 - Tabela de combinações de cores de Chevreul	26
Figura 5 - Hemisfério de Chevreul	27
Figura 6 - Círculo de cores de Chevreul	28
Figura 7 - Esquema acromático	30
Figura 8 - Esquema neutro	30
Figura 9 - Esquema monocromático	31
Figura 10 - Esquema análogo	32
Figura 11 - Esquema diádico complementar	33
Figura 12 - Esquema diádico tom-rompido	34
Figura 13 - Esquema triádico assonante	34
Figura 14 - Esquema complementar dividido	35
Figura 15 - Esquema quatro cores	36
Figura 16 - Esquema seis cores	37
Figura 17 - Dança da Serpentina de Annabelle Moore	48
Figura 18 - Viagem à Lua	49
Figura 19 - <i>Kinema Color - Two Clowns</i> (1908) de George Albert Smith	49
Figura 20 - Funcionamento <i>Technicolor</i> nº 1	50
Figura 21 - <i>The Gouf Between</i>	51
Figura 22 - <i>The Viking</i>	52
Figura 23 - <i>I Love Lucy</i>	55
Figura 24 - Offred em seu uniforme	63
Figura 25 - Pintura Bizantina de Santa Maria Madalena	64
Figura 26 - A Letra Escarlate (1973)	64
Figura 27 - Aias rente ao muro de punições	65
Figura 28 - Offred frente ao muro de punições após a lavagem do mesmo	66

Figura 29 - Linchamento coletivo pelas mãos das Aias	66
Figura 30 - Offred se opondo ao apedrejamento de Ofwarren	67
Figura 31 - Aias andando em conjunto	67
Figura 32 - Serena Joy em seu traje específico de Esposa	69
Figura 33 - Pintura Bizantina da Virgem Maria	70
Figura 34 - Offred e Serena Joy em oposição	70
Figura 35 - Offred e Serena Joy em posições opostas durante o ritual	71
Figura 36 - Esposas e Aias em ambientes diferentes no dia do parto	71
Figura 37 - Esposa e Aia posicionadas na cadeira do parto	72
Figura 38 - Aia grávida a espera de sua consulta médica	72
Figura 39 - Serena Joy punindo Offred após o falso alarme de gravidez	73
Figura 40 - Diferença de tons das vestimentas das Esposas	73
Figura 41 - Vestimentas dos homens de Gileade	74
Figura 42 - Olhos de Gileade	74
Figura 43 - Comandante Fred	75
Figura 44 - Julgamento do Comandante Putnam	76
Figura 45 - Vista ampla de Gileade	76
Figura 46 - Tia Lydia e seu traje marrom	77
Figura 47 - Tia Lydia durante o processo de doutrinação das Aias	78
Figura 48 - Offred sendo neutralizada por Tia Lydia	78
Figura 49 - Tias castigando fisicamente Offred	79
Figura 50 - Martha em seu uniforme	80
Figura 51 - Diferença de contrastes entre uma Martha, uma Aia e uma Esposa	81
Figura 52 - Enquadramentos no rosto de June	83
Figura 53 - June posicionada no canto esquerdo do quadro	84
Figura 54 - Janine posicionada no canto direito do quadro	84
Figura 55 - June posicionada no canto inferior do quadro	84
Figura 56 - June e Serena posicionadas no canto inferior do quadro	85
Figura 57 - Visão superior da cerimônia	85
Figura 58 - <i>Close-ups</i> nos rostos de Serena e Fred durante a cerimônia	86
Figura 59 - <i>Close-up</i> nos rostos de June durante a cerimônia	86
Figura 60 - Ambiência de Gileade	87

Figura 61 - June enclausurada em seu quarto	88
Figura 62 - June no chão de seu <i>closet</i>	88
Figura 63 - June sentada na janela de seu quarto	89
Figura 64 - Aias sendo doutrinadas pelas Tias	89
Figura 65 - Julgamento de Ofglen	89
Figura 66 - Vocação de São Mateus (Caravaggio)	90
Figura 67 - A Última Ceia (Tintoretto)	91
Figura 68 - Serena e June na sala de estar	92
Figura 69 - Visão de June durante a cerimônia	92
Figura 70 - June frente a sua janela bloqueada	93
Figura 71 - June no escritório do Comandante Fred	94
Figura 72 - June e Fred no escritório	94
Figura 73 - Aias observando os corpos pendurados no muro	95
Figura 74 - June pré Gileade	96
Figura 75 - June e sua família pré Gileade	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	SUA CARTILHA TEM UM A DE QUE COR - SOBRE CORES E AUDIOVISUAL	16
2.1	As Cores e suas Classificações Perceptivas	16
2.2	Teorias das Cores	18
2.2.1	<i>Leonardo da Vinci</i>	19
2.2.2	<i>Isaac Newton</i>	20
2.2.3	<i>Goethe</i>	21
2.2.4	<i>Kandinsky</i>	22
2.2.5	<i>Chevreul</i>	25
2.3	Combinações e Harmonizações Cromáticas	28
2.3.1	<i>Esquema de Consenso</i>	29
2.3.1.1	<i>Acromático</i>	29
2.3.1.2	<i>Neutro</i>	30
2.3.1.3	<i>Monocromático</i>	31
2.3.1.4	<i>Análogo</i>	31
2.3.2	<i>Esquema de Equilíbrio</i>	32
2.3.2.1	<i>Diádico Complementar</i>	33
2.3.2.2	<i>Diádico Tom-Rompido</i>	33
2.3.2.3	<i>Triádico Assonante</i>	34
2.3.2.4	<i>Complementar Dividido</i>	35
2.3.2.5	<i>Quatro Cores</i>	35
2.3.2.6	<i>Seis Cores</i>	36
2.4	Percepção das Cores	37
2.4.1	<i>Construção Cultural e Simbólica das Cores</i>	38
2.4.2	<i>Cores e seus Significados</i>	40
2.5	Cores e Cinema	43
2.5.1	<i>Direção de Arte</i>	45
2.5.2	<i>Histórico do Uso de Cores no Cinema</i>	47

2.6	Narrativa Seriada	52
3	METODOLOGIA	57
3.1	Análise Fílmica	57
3.2	Análise da Imagem	58
4	THE HANDMAID’S TALE	60
4.1	Análise de Cores na Série	62
4.1.1	<i>O Vermelho</i>	62
4.1.2	<i>O Azul</i>	68
4.1.3	<i>O Preto</i>	73
4.1.4	<i>O Marrom</i>	76
4.1.5	<i>O Verde</i>	79
4.2	Construção da Imagem Fílmica Além do Uso de Cores	81
4.2.1	<i>Enquadramentos</i>	82
4.2.2	<i>Iluminação</i>	86
4.2.3	<i>Cenários</i>	91
4.2.4	<i>Flashbacks X Presente</i>	95
4.2.5	<i>Significados na série</i>	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A cor é uma informação que chega ao nosso cérebro por meio da ação de um feixe luminoso, emitido por uma fonte de luz em forma de ondas eletromagnéticas que, ao atingir os órgãos visuais, transmitem sensações para o sistema nervoso. Cada cor possui um determinado comprimento de onda e cada uma delas pode ser absorvida ou refletida por corpos iluminados, o branco reflete todos os raios luminosos, o preto os absorve.

As cores estão presentes ao nosso redor, modificando nosso cotidiano, dando vida a formas, difundindo emoções e expressando ideias. Além das diversas sensações visuais que as cores causam (movimento, dinamismo, expansividade, dentre outras), existem fatores psicológicos, como o processo básico de memória, que influenciam no significado das cores, nas sensações e emoções que elas podem provocar (HELLER, 2000).

Para a autora, a relação entre cor e emoção está intimamente ligada às preferências de cores, preferências estas associadas a sentimentos positivos ou negativos. Uma cor nunca causa uma única impressão, podendo ser associada a significados diversos e emoções completamente distintas (HELLER, 2000). Além disso, a dimensão semântica das cores é resultado de contextos culturais e sociais que se formam e se transformam ao longo do tempo, gerando uma sobreposição de significados e percepções. A cor vermelha, por exemplo, em países Ocidentais simboliza o amor, a paixão e excitação. Já na África do Sul, é a cor que simboliza o luto; no Japão, a vida. O uso das cores está sempre associado às práticas culturais, muito além dos processos comunicativos meramente pragmáticos (GUIMARÃES, 2000).

No cinema, as cores juntamente com o uso da luz possuem funções expressivas e metafóricas que podem transmitir maior realismo em cena, construir climas e atmosferas e passar mensagens críticas e psicológicas. Uma cor pode ser inserida em uma obra cinematográfica e ter sua significação de forma clara para o telespectador, resultando no seu efeito desejado e cumprindo seu papel de simbolizar e produzir estímulos ou não.

A narrativa de uma obra deve ser construída detalhadamente, o uso de elementos durante uma cena não se dá ao acaso. A cor, como um desses elementos, precisa ser considerada no cinema além de sua propriedade estética, carece de ser usada com um

propósito, deve exercer uma função na narrativa cinematográfica — maneira como determinada história é contada no cinema (EINSENSTEIN, 1976).

Uma obra cinematográfica que vem chamando a atenção do público e recebendo elogios da crítica é a série de TV *The Handmaid's Tale* (2017), produzida pelo serviço de streaming HULU, baseada no livro de mesmo nome da autora Margaret Atwood (1995), neste cenário, o espectador é apresentado a June, Aia chamada de Offred, uma mulher forçada a viver como uma concubina num futuro distópico, sob uma ditadura teocrática fundamentalista sua única função perante a sociedade passa a ser gerar uma criança para o Comandante Fred e sua Esposa Serena, casal a qual foi designada a servir.

Há um destaque especial para a forma como a série transporta as cores da narrativa literária para o produto audiovisual, e o impacto que isso traz para a significação. Em uma observação inicial pode-se perceber que em sua composição de cor a série utiliza uma mistura de tons neutros, vermelhos e azuis, o esquema de cor parece constantemente *vintage* e existe uma falta de tons vibrantes. A partir da observação dessas características, como as cores atuam na construção do sentido da narrativa cinematográfica da série?

No presente trabalho, discutiremos como as cores impactam na significação de produtos audiovisuais, tendo como objeto de estudo específico o seriado *The Handmaid's Tale*, no qual se identificam os aspectos emocionais e psicológicos das cores aplicados à narrativa audiovisual da série. Para tanto, foi necessária, inicialmente, a definição de cores, em seguida a explanação das teorias mais famosas acerca do tema, a análise de como estas são percebidas e construídas cultural e simbolicamente, além de como seu uso, em obras cinematográficas, podem influenciar na construção do sentido destas.

2 SUA CARTILHA TEM UM A DE QUE COR - SOBRE CORES E AUDIOVISUAL

O referencial aqui está dividido em seis tópicos, que servirão como base de fundamentação de todo o trabalho. Inicialmente, será apresentado o conceito de cores e como elas podem ser classificadas. O segundo tópico abordará algumas das principais teorias existentes no campo de estudo de cores. O terceiro tratará sobre combinações e harmonizações cromáticas e suas categorias de divisão. O quarto tópico discute sobre a percepção das cores e suas construções culturais e simbólicas além de mostrar os sentimentos e significados atribuídos a algumas delas. O quinto tópico falará sobre a história das cores no cinema e qual sua importância na construção de uma obra cinematográfica. Por fim, o sexto e último tópico apresentará o conceito de narrativa seriada.

2.1 As Cores e suas Classificações Perceptivas

Cores não possuem existência material, uma cor nada mais é do que uma sensação causada pela ação da luz sobre os órgãos de visão (PEDROSA, 2014). A luz vinda de um objeto ao ser emitida por meio de ondas eletromagnéticas, atinge células especializadas da retina e transmite através do nervo óptico impressões para o sistema nervoso.

Cada cor possui um determinado comprimento de onda e são percebidas em uma faixa específica visível do campo eletromagnético, o espectro perceptível ao olho humano se encontra na faixa entre 400 nanômetros e 700 nanômetros. A cor de determinado objeto à nossa volta é resultado da atuação de um feixe de luz sobre o mesmo que, dependendo de sua propriedade material, absorve e reflete partes deste feixe. As cores dos objetos, portanto, são provenientes das ondas luminosas não absorvidas por ele.

No campo de estudo das cores existem dois tipos diferentes de classificação das cores como estímulos que causam sensações cromáticas: Cor-luz e Cor-pigmento. A Cor-luz é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. A luz do Sol é um exemplo, por reunir todas as cores existentes na natureza. Pode ser obtida de duas maneiras: pode ser emitida por uma fonte de luz monocromática, ou obtida pela dispersão dos raios luminosos de uma luz não monocromática. A Cor-pigmento é a substância material que absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre elas

(PEDROSA, 2014). Comumente, chamamos de cor-pigmento as substâncias corantes. Além das classificações quanto a estímulos, as cores possuem uma infinidade de variedades e ainda podem ser classificadas quanto à sua percepção.

Segundo a composição de suas estruturas e formas de manifestação, as cores são classificadas com as seguintes denominações, apresentadas por Pedrosa (2014):

Cores primárias são as cores consideradas puras, pois não podem ser obtidas por meio da mistura de outras cores, quando misturadas, produzem todas as outras cores. São elas: vermelho, verde e azul. A mistura destas três cores quando maximizadas em seu canal em proporções iguais produz o branco.

Cores secundárias são as cores obtidas por meio da mistura entre proporções equilibradas de duas cores primárias. Geralmente essa mistura é feita por meio de cores-pigmento. São elas: ciano, resultante da mistura entre as cores verde e azul; magenta, resultante da mistura entre as cores vermelho e azul e amarelo, resultante da mistura entre as cores vermelho e verde.

Cores terciárias são as cores resultantes da mistura de uma cor secundária juntamente a qualquer das duas cores primárias que lhe dão origem. São elas: laranja resultante da mistura entre as cores vermelho e amarelo; oliva, resultante da mistura entre as cores verde e amarelo; turquesa, resultante da mistura entre as cores verde e ciano; celeste, resultante da mistura entre as cores azul e ciano; violeta, resultante da mistura entre as cores azul e magenta, e rosa resultante da mistura entre as cores vermelho e magenta.

Cores complementares são cores opostas que, se misturadas, resultam em branco ou preto. São elas: ciano e vermelho, magenta e verde, e amarelo e azul.

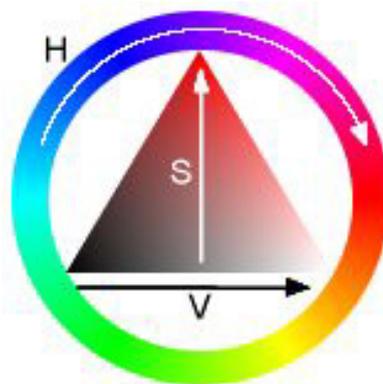
Cores quentes são as cores que transmitem sensação de calor, em sua composição predominam o vermelho e o amarelo.

Cores frias se opõem as cores quentes e transmitem a sensação de frio, em suas composições existe predominância da cor azul.

Cores fisiológicas são as cores produzidas pelo organismo humano, em condições especiais, sob a ação de estímulos internos e externos (PEDROSA, 2009).

No que se diz respeito ao ato perceptivo das cores existem ainda três características principais correspondentes aos parâmetros básicos das cores. A matiz de uma cor está relacionada com o tamanho do comprimento da onda da luz direta ou refletida, a luminosidade ou brilho de uma cor designa o índice de luminosidade da mesma e por último a saturação, também percebida como a intensidade da cor. Respectivamente o H, o V e o S na Figura 1.

Figura 1 - Sistema HSV



Fonte: Wikipedia (2002)¹

2.2 Teorias das Cores

Ao longo de toda a história, diferentes estudiosos de diferentes campos de atuação como filosofia, artes plásticas, psicologia e física vêm levantando teorias, realizando estudos e experimentos referentes a relação entre luz e a natureza das cores. A mais antiga que se tem notícia é a do filósofo grego Aristóteles, o mesmo afirmava que as cores nada mais eram do que propriedades inerentes aos objetos, assim como o peso, material e a textura. Três das teorias mais conhecidas e importantes na área pertencem a Leonardo da Vinci (1651), Isaac Newton (1704) e Goethe (1810).

¹ Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/HSV/>>. Acesso em 11 nov. 2019

2.2.1 Leonardo da Vinci

O que se conhece da Teoria das Cores de *da Vinci* são formulações teóricas reunidas em anotações no livro *Tratado da Pintura e da Paisagem* (1651) — publicado somente 132 anos após a morte de Leonardo —, as preocupações do artista com as cores já estavam relacionadas a elementos nos campos da óptica, física, química e fisiologia, porém se dirigiam especificamente a outros pintores, influenciando-os na harmonização das cores.

Leonardo pesquisou muito sobre a fisiologia da percepção visual, chegando a dissecar olhos de cadáveres para entender o aparelho visual humano, percebendo então que os olhos recebiam raios de luz, uma contraposição à teoria do geômetra grego Euclides, que propagava a ideia de que feixes de luz saiam dos olhos para captação da imagem do objeto; sendo então a percepção visual resultado do ambiente no qual se está exposto. Sua teoria era análoga também à de Aristóteles, para Leonardo as cores não eram propriedades dos objetos e sim da luz (GUIMARÃES, 2000).

Outra importante contribuição de *da Vinci* foi sua percepção da interferência da cor do ar na percepção do mundo visual, sendo a base da teoria da perspectiva aérea, já que acreditava que a perspectiva linear não era suficiente para o pintor demonstrar distância e profundidade. Para Leonardo o ar possuía a cor azul, sendo assim, se um objeto estivesse perto do pintor, teria menos ar, em quantidade, entre eles, logo este deveria ser representado por sua cor natural, caso contrário, se o objeto estivesse distante do pintor, existiria uma maior quantidade de ar entre ambos e o mesmo deveria ser representado com uma quantidade maior de azul.

Definiu as cores primárias como “cores simples” e eram compostas pelo azul, vermelho, verde e amarelo, porque com tais cores era possível se obter todas as cores existentes no universo, além disso, com essas mesmas cores, se poderia criar tanto as cores-pigmento como as cores-luz. Insistia na inclusão do branco e preto na escala, pois somente por elas era possível revelar a característica de luminosidade de outra cor.

No estudo de cores complementares surgiu a principal descoberta *da Vinci* para o colorido das artes visuais, a simultaneidade de contraste das cores, influenciando

posteriormente o estudo de Goethe e Chevreul, tendo este último usado a descoberta como ponto central de sua teoria. Demonstrou que a cor de determinado objeto sofre influência das cores dos objetos que estão a seu redor. Uma cor ao lado de outra escura tende a parecer mais clara do que realmente é, enquanto a outra se tornará mais escura devido à proximidade da mais clara.

Por ser o pintor renascentista mais preocupado com o estudo de luz e sombra, observou que a sombra poderia ser colorida, sendo ela complementar a cor do fundo de onde a mesma surge. Foi o primeiro também a demonstrar por meio de um experimento que o branco é composto pelas demais cores, com esse mesmo experimento ainda descobrira o que mais tarde a Física passou a chamar de síntese aditiva, onde a soma de duas cores complementares produz o branco. Esta descoberta constitui toda a base da teoria cromática moderna.

2.2.2 *Isaac Newton*

Os estudos e descobertas de Newton acerca dos fenômenos luminosos foram de extrema importância para a compreensão no que se diz respeito a cor, integrando o livro *Óptica — Um Tratado sobre a Reflexão, a Refração e as Cores da Luz*, publicado em 1704, as ideias contidas nesta obra constituem a essência da *Óptica Física*. No livro é revelado o mecanismo de coloração de corpos por meio da absorção e da reflexão dos raios luminosos, que chamou de “cores permanentes dos corpos naturais” (PEDROSA, 2009).

Foi o responsável pelo experimento envolvendo o surgimento do espectro de cores ao interceptar um raio de luz com um prisma. Newton analisou os aspectos do fenômeno e dispersão e composição da luz branca, demonstrando que a luz branca, ou luz solar, é a mistura de várias cores. A separação da luz branca em seus diferentes espectros de cores, ocorre pelos diferentes desvios sofridos pela luz ao atravessar o prisma. Os desvios em si ocorrem devido ao fenômeno de refração, onde, as diferenças entre os desvios se devem à dispersão do índice de refração do prisma, estando associado à cor da luz.

Para comprovar que estava correto acerca destes desvios Newton realizou um outro experimento, no qual um raio de sol entrou através de um pequeno orifício localizado na janela de seu quarto, este estando escurecido, passando por um prisma e produzindo um

espectro de cores. Usando um anteparo opaco contendo também um pequeno orifício foi capaz de separar do espectro feixes de luz de uma só cor, deixando que o feixe agora separado atravessasse um segundo prisma. Quando o feixe disperso atravessou o segundo prisma, Newton percebeu que, o mesmo não sofria alterações de cor, provocando nele apenas um desvio de direção, concluindo que um feixe de luz uma vez disperso não seria capaz de novamente se dividir em diferentes propriedades.

Utilizando também um segundo prisma em outro experimento, percebeu que ao atravessá-lo, o espectro de cores formado pelo primeiro prisma, recompunha a luz branca original. A partir desses experimentos as cores saíram do âmbito subjetivo de denominação e passaram a integrar o caminho de medidas e verificações matemáticas.

2.2.3 Goethe

Goethe foi o responsável por encaminhar a teoria das cores no sentido da fisiologia e da psicologia já que ele ia contra a ideia de Newton de que a luz branca fosse formada pelas diferentes luzes coloridas presentes no espectro, para ele era inconcebível a luz branca ser formada por luzes mais escuras que ela. Desta maneira ele defendia a ideia de as cores serem resultado da interação entre a luz com a não luz, ou escuridão.

Considerava as cores como efeito que, embora dependente da luz, não era propriamente a mesma, e as caracterizava em três tipos. As cores fisiológicas eram as produzidas pelo órgão visual, sob a ação de uma excitação mecânica e influenciada pela ação do cérebro, caracterizando a cor como sensação que se transforma em percepção. As cores físicas eram fenômenos derivados de meios incolores, recaindo na ideia de que meios refratores modificam a luz branca. Por fim, as cores químicas que de certo modo retomam a ideia de cor como propriedade do objeto.

De acordo com sua formulação, luz, sombra e cor deveriam coexistir, possibilitando à visão diferenciar objetos e identificar suas partes. Na pintura, o uso adequado destes três elementos resultaria em uma representação do mundo visível mais perfeita do que ele realmente é. Para Goethe, a cor preta era menos primordial que a cor branca e todo branco ao

escurecer, tornava-se amarelo, todo preto ao clarear, tornava-se azul e ambas se intensificavam ao serem saturadas.

Buscou também explicar de forma lógica a relação e influência das cores sobre a psique humana e eficiência no domínio estético. Para o poeta, o homem e a natureza estão intrinsecamente ligados, a natureza se revela aos sentidos humanos e com base nas emoções dos mesmos, conclusões e observações são tiradas acerca de fenômenos naturais. Sendo a cor um destes fenômenos, é aceitável que a mesma produza sobre a visão e a alma humana, um efeito específico, sempre definido e significativo, se radicando intimamente na esfera moral e atingindo diferentes fins estéticos na arte. Sendo assim, a cor pode ser usada para determinados fins sensíveis, morais e estéticos (PEDROSA, 2009).

2.2.4 Kandinsky

O estudo das cores e suas teorias durante um período de tempo ocorreu em paralelo ao estudo das formas, nenhuma relação — além das teorias intuitivas e empíricas existentes — entre as duas até então. Diferentes autores se propuseram a tentar estruturar metodologicamente uma relação entre as duas.

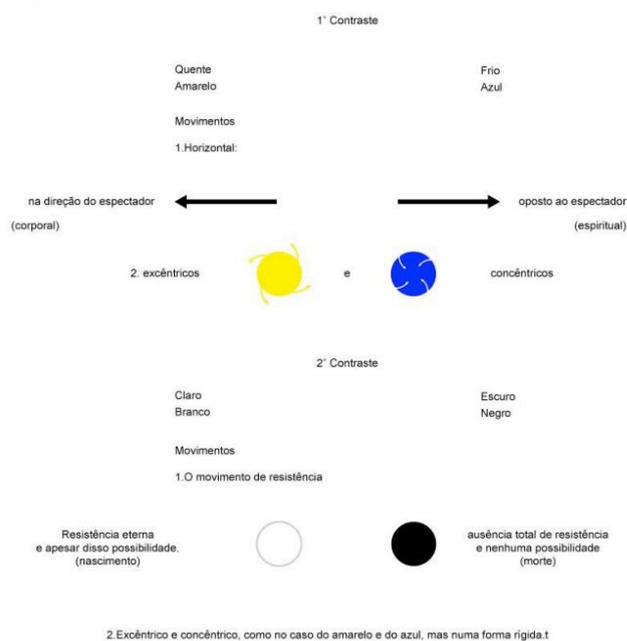
Kandinsky não se preocupou em como as cores se formavam, mas sim como elas eram percebidas, sendo elas elementos de expressão do artista, acreditava que as cores possuíam uma similaridade com as formas, notas musicais e palavras, todas essas possuindo o poder de atingir vibrações na alma dos telespectadores, sendo assim, era inevitável uma relação entre estes existir. Se existiam cores primárias e formas primárias, uma afinidade coerente entre elas também haveria de ter. A primeira relação entre cor e forma observada por Kandinsky foi entre as cores pigmento primárias (amarelo, vermelho e azul) e as formas primárias (triângulo, quadrado e círculo), nesta ordem. Porém para esta compreensão do uso das cores, se fazia necessário que o artista as pesquisasse, interagisse, experimentasse e as observasse, para só então relacioná-las entre si, com as formas ou outros elementos.

Segundo sua teoria as cores eram divididas em quatro contrastes. O primeiro sendo a tendência de uma cor para o amarelo, cores claras e quentes, ou para a cor azul, escuras e frias. O amarelo possuindo uma força excêntrica transmitindo a ideia de expansão e

proximidade, o azul, uma força concêntrica, provocando a sensação de redução e distanciamento. Quanto mais claro o tom do amarelo, mais forte é seu movimento de proximidade, quando escuro, existirá uma perda em sua movimentação. Com o azul acontece o contrário, quanto mais escuro maior será sua força de distanciamento. Ao serem misturadas, suas forças e movimentos se anulam, surgindo o verde, cor neutra, não possuindo nenhuma das sensações características das cores que lhe deram origem.

O segundo contraste faz referência a tendência para o branco, cores claras, ou para o preto, cores escuras. O claro e o escuro apresentam movimentação semelhante ao amarelo e ao azul, porém de maneira mais rígida. A mistura das duas também anula suas forças e movimentações, resultando no cinza, neutro. Existe uma grande relação entre os dois primeiros contrastes. A Figura 2 apresenta uma ilustração que representa essa relação.

Figura 2 - Dois primeiros contrastes de Kandinski



Fonte: KANDINSKI, 1990, apud GUEDES, 2011, p. 65

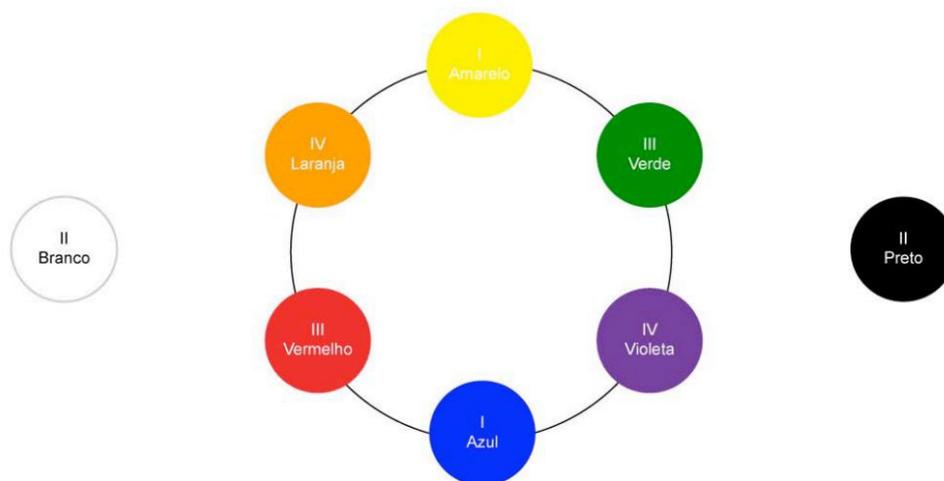
O terceiro grande contraste é caracterizado pela cor verde e vermelha. O verde sendo formado a partir da mistura das cores do primeiro grande contraste. É o repouso das movimentações, não há força, apenas equilíbrio e repouso. Quando na mistura existir uma maior quantidade de amarelo, ocorre um ganho de vitalidade, ânimo, juventude e alegria.

Quando houver predominância do azul, torna-se sério, pensativo. Se mais claro ou escuro, o verde não perde a característica de repouso ou indiferença.

O vermelho é cor que melhor transita entre o quente e o frio, exerce uma força tão intensa quanto o amarelo, porém sem o movimento de expansão e propagação, concentra-se em si mesmo.

O quarto e último grande contraste é composto pelo laranja, mistura do vermelho e amarelo, e violeta, resultante da mistura do vermelho e azul. O laranja transforma a intensidade do movimento do vermelho, antes centralizado em si em irradiação e expansão. O violeta amplifica o distanciamento da cor vermelha, existe nele um sentimento de tristeza. Resultando então no círculo cromático representado na Figura 3, dividido em dois polos, o do nascimento e o da morte.

Figura 3 - Círculo cromático de Kandinski



Fonte: KANDINSKI, 1990, apud GUEDES, 2011, p. 72

O autor e artista possuía um conceito de harmonia não convencional quando comparado com os demais artistas da época. A diferença entre forma e cor não deveria ser considerada uma desarmonia e sim uma nova possibilidade, podendo ser responsável pela causa da harmonia. Observou que diferentes formas pintadas de diferentes cores como, um triângulo amarelo, um círculo azul, um quadrado verde, outro triângulo, agora verde, um círculo amarelo, um quadrado azul e assim sucessivamente, possuíam bastante diferenças uns

dos outros, produzindo efeitos perceptivos também diferentes, segundo ele, algumas cores eram realçadas dentro de determinadas formas e apagadas dentro de outras.

O importante no pensamento de Kandinsky não é o ato de pintar sempre uma forma unicamente de uma determinada cor, e sim perceber que cores e formas possuem um caráter único, individual e próprio, independente do que possam significar. As características de uma interação de forma coesa com as outras, por exemplo, a concordância do amarelo com o triângulo, o que ficou denominado por ele como Princípio da Necessidade Interior (SILVEIRA, 2015).

O Princípio da Necessidade Interior é o princípio de contato entre as formas e cores das artes e a alma humana, sendo composta por três elementos: elemento de personalidade, próprio de cada artista como ser criador, elemento de cada época, da cultura de um povo e por último o elemento artístico puro e eterno, que é próprio da Arte (KANDINSKY, 1996).

O artista se expressa por meio de uma cor ou forma, o espectador recebe a mensagem do artista através do olhar e tenta decodificar, significar e perceber a peça, entrando aqui as características sensoriais, aspectos culturais e diferentes outros fatores que irão compor os valores conotativos e denotativos que serão atribuídos à mesma. Após esse primeiro momento, vibrações intensas são causadas na alma do autor, porém é necessário haver sintonia entre a expressão do artista e as formas e cores escolhidas.

A intuição era base de suas pesquisas, Kandinsky possuía liberdade e experiência para afirmar que a arte agia através da sensibilidade e intuição e, mesmo partindo das mais exatas proporções, pesos ou medidas, não era possível proporcionar um resultado justo, e que o equilíbrio e as proporções se encontram no próprio artista. (SILVEIRA, 2015).

2.2.5 Chevreul

Ao trabalhar como químico em um ateliê de tapeçaria constatou uma falha na qualidade de fornecimento de tintas durante o processo de tintura das peças, percebeu que esse problema poderia não ser algo relacionado ao campo químico envolvido neste processo e sim à percepção visual dos contrastes das cores. Chevreul mostrou suas conclusões a partir da observação de como duas cores podem se diferenciar de seu estado real quando próximas uma

da outra, sofrendo uma influência mútua de suas cores complementares. Teoria que passou a ser conhecida como contraste simultâneo das cores, influenciado pelo estudo anterior de Leonardo Da Vinci.

Publicou no ano de 1839 o livro de nome “Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores”, contendo todas as suas deduções a partir de suas experimentações a cerca de contrastes. Desenvolveu um método específico de percepção e observação das cores, estabelecido segundo uma tabela de combinações, conforme Figura 4. Definiu três tipos de contrastes, sendo eles o simultâneo, o sucessivo e o misto, sendo estes englobados pela ciência contemporânea (SILVEIRA, 2015).

O contraste simultâneo ocorre quando objetos de cores diferentes alteram seu estado real quando próximas, o contraste sucessivo é aquele onde as cores são percebidas a partir da saturação do olhar sobre estas durante um período de tempo e deslocadas a seguir para um anteparo. Por último, a junção dos dois tipos anteriores é chamada de contraste misto, ocorre quando se satura a retina com uma determinada cor e se desloca o olhar para um anteparo agora colorido com sua cor complementar.

Figura 4 - Tabela de combinações de cores de Chevreul

Cores experimentadas	Modificações observadas	Cores experimentadas	Modificações observadas	Cores experimentadas	Modificações observadas
	Inclina-se para o violeta Inclina-se para o amarelo		Inclina-se para o vermelho Inclina-se para o azul		Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o violeta
	Inclina-se para o violeta Inclina-se para o verde		Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o azul		Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o vermelho
	Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o verde		Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o indigo		Inclina-se para o verde Inclina-se para o violeta
	Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o azul		Inclina-se para o laranja Inclina-se para o azul		Inclina-se para o verde Inclina-se para o vermelho
	Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o indigo		Inclina-se para o laranja Inclina-se para o indigo		Inclina-se para o azul Inclina-se para o vermelho
	Inclina-se para o vermelho Inclina-se para o verde		Inclina-se para o amarelo Inclina-se para o indigo		

Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 35

Chevreul demonstrou que antes de se usar uma cor em determinado elemento de qualquer natureza artística, deve-se primeiro pensar na influência de suas cores complementares ao seu redor. Também enumerou leis gerais referentes ao uso de cores em gerais. Ao se colocar branco ao lado de outra cor ela será destacada, além ter seu brilho levemente aumentado. Quando o cinza é posto ao lado de outra cor, esta mesma cor tornar-se-á mais brilhante. A cor preta tem a capacidade de apagar todas as cores que lhe são próximas.

Além disso, o catálogo de cores mais detalhado até os dias atuais, foi desenvolvido por ele, contendo mais de 20.000 tons, indo desde as cores saturadas e suas misturas até o branco e o preto (SILVEIRA, 2015). A criação deste catálogo o permitiu criar seu sólido de cores em forma de hemisfério, visto a seguir na Figura 5, idealizado por necessitar de um sistema que organizasse suas amostras têxteis. A base do hemisfério consiste nas cores organizadas em um círculo, mostrado na Figura 6.

Figura 5 - Hemisfério de Chevreul



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 32

Figura 6 - Círculo de cores de Chevreul



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 33

2.3 Combinações e Harmonizações Cromáticas

Harmonizar é compor, pôr em um mesmo conjunto diferentes cores, umas em função das outras, possuindo equilíbrio e simetria de força (RAMBAUSKE, s.d.). A harmonia de cores busca a relação entre as mesmas, classificando os valores cromáticos em um sistema objetivo e mensurável, resultado das relações e proporções de elementos cromáticos, justaposição de cores equidistantes, organizações lado a lado de cores, tons da mesma gama gradativamente regulares, ou a partir da posição espacial de uma cor e suas dimensões associadas às diferentes zonas cromáticas (LOUÇÃO, 2016).

A harmonia de cores em uma composição se faz essencial, as cores devem ser mutuamente compatíveis e formar um todo completo, caso queiram ser colocadas uma em relação à outra (GARAU, 1993). Uma das maneiras de alcançar a perfeita harmonia de cores é utilizando o círculo cromático como ferramenta de base para a construção dos esquemas de harmonização. Os círculos cromáticos como vistos anteriormente variam de acordo com a escolha das cores primárias. O círculo a ser usado para demonstração dos tópicos a seguir é o formado pela tríade de cores pigmento transparente, com as cores primárias magenta, ciano e

amarelo, o mesmo adotado por Silveira (2015), escolhido devido de seu uso contínuo e maior possibilidade de confiança de resultados físicos.

Uma maneira de manipular o círculo cromático com o intuito de criar paletas de cores harmônicas, é através dos esquemas de combinações de cores, agrupados em dois grupos: esquema de consenso e esquema de equilíbrio (SILVEIRA, 2015).

2.3.1 Esquema de Consenso

A ideia deste esquema é diminuir os contrastes, utilizando-se de cores que possuem similaridades inerentes, como o preto, branco e castanhos (SILVEIRA, 2015). Quanto mais próximas e similares as cores de uma paleta pareçam, maior é a sua percepção harmônica. Isto ocorre devido à sensação de conforto visual transmitida, menos esforço a nível fisiológico existirá e os olhos terão maior facilidade para perceber a paleta como um bloco similar. Além disso, sendo as cores próximas e similares, elas necessariamente diminuirão seus contrastes.

Paletas compostas baseadas neste esquema não apresentam nenhuma espécie de estímulo, são harmônicas em si mesmas, não necessitando de interpretação por parte de quem as observa, o que garante ainda mais a sensação de harmonia. A utilização deste tipo de esquema é intensa e usual. Sua composição simples, e presença na natureza, reforça sua naturalidade (SILVEIRA, 2015). O esquema de consenso se divide em quatro: acromático, neutro, monocromático e análogo.

2.3.1.1 Acromático

O esquema acromático é composto por cores que não fazem parte do círculo cromático, envolve o uso de tons localizados na paleta de cor entre o preto e o branco, conforme Figura 7. Cores onde só se controla os valores de luminosidade. É possível alterar esses valores ao se manipular luzes e sombras, criando efeitos e realçando-as.

Ao mesmo tempo em que possui a informação de todas as cores juntas no branco, apresenta a ausência e profundidade do preto. Este esquema evoca sensações de elegância e simplicidade e quando utilizado tem a capacidade de realçar texturas e superfícies nas quais aplicadas.

Figura 7 - Esquema acromático



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 127

2.3.1.2 *Neutro*

O esquema de combinação neutro utiliza combinações de castanhos claros, médios e escuros. Da mesma forma que o esquema anterior, a paleta é formada por cores não presentes no círculo cromático, além de também provocar a sensação de elegância e simplicidade.

Ao se usar uma paleta neutra é necessário ter cuidado devido sua simplicidade, é capaz de causar monotonia, transmitir uma sensação de cansaço e até mesmo perda de interesse. Uma maneira de se evitar essa monotonia é evidenciar possíveis texturas presentes na aplicação, desde que se tenha um cuidado acentuado para com eventuais defeitos na superfície onde será aplicada, qualquer falha será facilmente percebida e poderá atrapalhar a percepção da aplicação como um todo.

Figura 8 - Esquema neutro



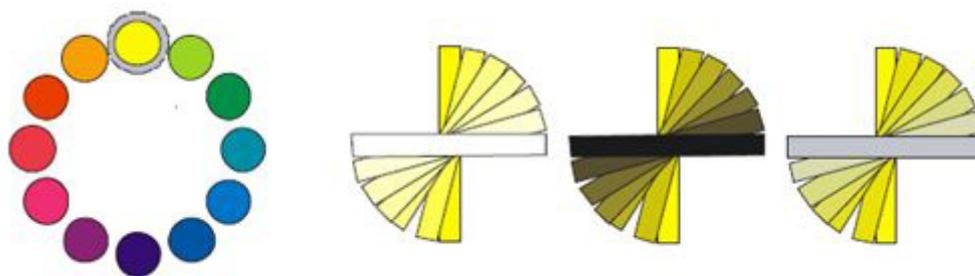
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 128

2.3.1.3 Monocromático

O esquema monocromático é caracterizado paleta geração de até três paletas, montadas a partir de um único matiz do círculo cromático em combinação com o branco, preto ou cinza. A paleta resultante do matiz escolhido combinado com o branco ou preto, possui alterações somente nos valores de brilho. A resultante da combinação com o cinza, somente nos valores de saturação. Os contrastes resultantes deste esquema são capazes de valorizar e evidenciar formas.

Paletas monocromáticas são consideradas tranquilas, não causam estresse fisiológico, são visualmente fáceis de compreender, resultando em uma boa interpretação a quem as observa. Porém, devido à similaridade de tons presentes, a mesma possui também uma tendência de ser monótona e desinteressante. Uma maneira de evitar esse problema é a exploração de luzes e sombras quando aplicadas.

Figura 9 - Esquema monocromático



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 130

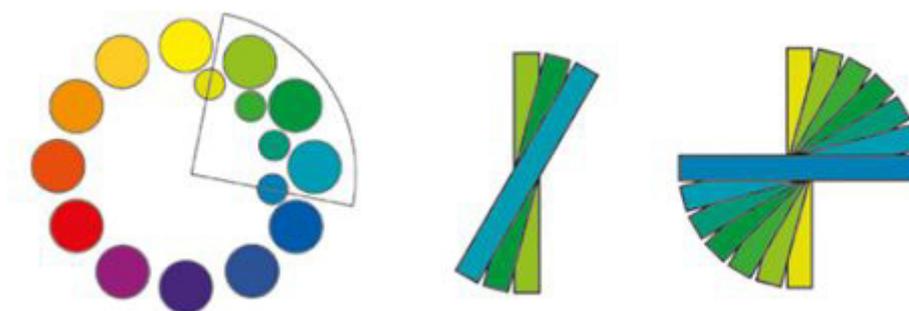
2.3.1.4 Análogo

Também conhecido como esquema de cores adjacentes ou consonantes, o esquema de cores análogas é construído com mais de uma cor do círculo cromático, duas ou três matizes são o suficiente, sendo elas cores vizinhas ou próximas. A composição ideal se dá a partir de uma cor primária, uma secundária e uma terciária consecutiva.

Uma paleta formada por duas ou mais cores vizinhas ou próximas é capaz de causar uma sensação de conforto visual e psicológico. Os olhos percebem uma clara similaridade

entre as cores causando rapidamente a sensação de harmonia. É interessante limitar a paleta deste esquema a uma faixa de 90 graus, podendo ser ampliada caso continue a conter cores vizinhas, acima deste ângulo cores contrastantes podem atrapalhar na percepção (SILVEIRA, 2015).

Figura 10 - Esquema análogo



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 132

2.3.2 Esquema de Equilíbrio

Estes esquemas são caracterizados por promover o equilíbrio nos contrastes das cores presentes no círculo cromático. A maioria das combinações de equilíbrio se inicia com a localização de cores complementares, quando misturadas resultam no cinza neutro. Ao compor uma paleta pertencente a este esquema, busca-se escolher as cores sob os aspectos fisiológicos e simbólicos.

O equilíbrio fisiológico se relaciona diretamente com o funcionamento dos órgãos visuais, promovendo um conforto visual com a escolha de cores que se complementam no alívio e no estresse destes órgãos. O uso de cores em oposição é agradável fisiologicamente aos olhos, não exigindo esforço no resultado da percepção, promovendo parte do prazer estético.

O equilíbrio simbólico age da mesma maneira que o fisiológico, porém o contraste das cores ocorre no campo dos significados. O equilíbrio e conforto visual são alcançados através da escolha de cores complementares em seus significados.

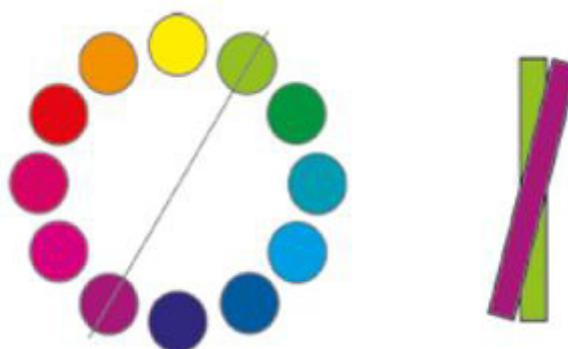
Os esquemas de equilíbrio são caracterizados em: esquema diádico complementar, diádico tom-rompido, triádico assonante, complementar dividido, quatro cores e seis cores.

2.3.2.1 Diádico Complementar

Esquemas diádicos complementares são constituídos por paletas formadas a partir de duas cores complementares contrárias do círculo cromático, promovendo equilíbrio nos tons contrastantes. Ao se utilizar duas cores opostas as mesmas competem por atenção e criando uma dualidade na percepção, tornando-se dinâmica.

Uma forma de explorar a complementaridade da paleta é juntar com o esquema de consenso monocromático, dando origem a uma nova paleta a partir das duas cores complementares escolhidas. Outro modo de se utilizar o esquema é usar de diferentes quantidades entre as cores escolhidas, a cor de maior quantidade passa a ser a dominante, promovendo os contrastes e efeitos de Chevreul.

Figura 11 - Esquema diádico complementar



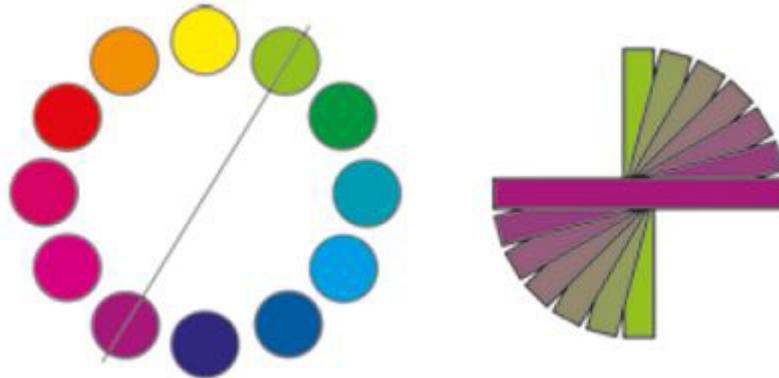
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 13

2.3.2.2 Diádico Tom-Rompido

Assim como o esquema anterior, as paletas de tons-rompidos são formadas a partir da junção de uma cor e sua complementar, porém passando pelo cinza neutro, promovendo o equilíbrio quando utilizadas onde sombras são necessárias. A melhor sombra é alcançada pela mistura da cor com sua complementar.

Tons-Rompidos são, em sua definição, resultado da soma de todas as cores pigmento possíveis, resultando em um tom mais dinâmico e colorido que o preto (SILVEIRA, 2015).

Figura 12 - Esquema diádico tom-rompido



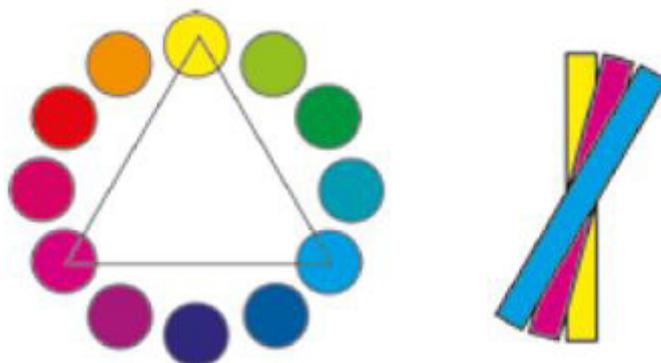
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 13

2.3.2.3 Triádico Assonante

Combinações Triádicas-Assonantes são constituídas a partir do equilíbrio entre três cores do círculo cromático, formando um triângulo equilátero, promovendo assim uma harmonia geométrica, com cores equidistantes. É também equilibrada por ser formada de duas cores de significados opostos e uma intermediária.

Os esquemas possíveis de serem formados são uma paleta com as três cores primárias, sendo esta muito forte em significado, uma paleta com as três cores secundárias, resultando num equilíbrio entre oposições de significado, e duas paletas com as seis cores terciárias, sendo estas sensivelmente bonitas e dinâmicas.

Figura 13 - Esquema triádico assonante



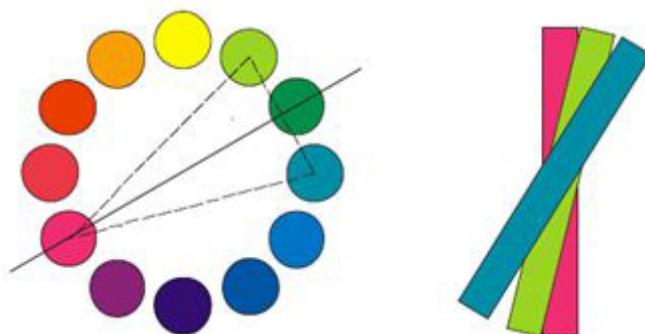
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 136

2.3.2.4 Complementar Dividido

Uma paleta complementar dividida é construída inicialmente com a identificação de duas cores complementares do círculo cromático, após identificação, buscam-se duas cores vizinhas de uma das cores complementares. A paleta então é formada por três cores em equilíbrio, formando um triângulo isósceles.

Ao se usar cores vizinhas de uma das complementares selecionadas, atinge-se o contraste máximo e proporcionando um equilíbrio quase perfeito pela confrontação de duas cores de significados opostos e um intermediário, porém não equidistantes entre si.

Figura 14 - Esquema complementar dividido



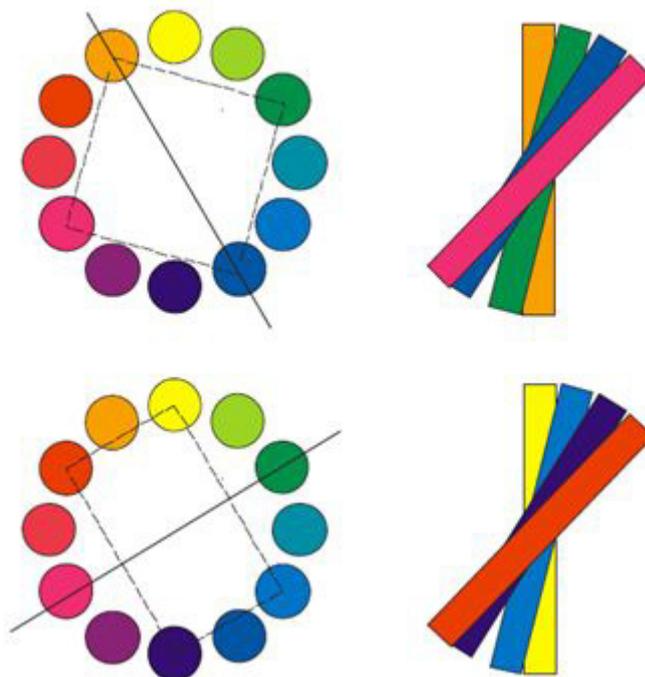
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 137

2.3.2.5 Quatro Cores

Neste esquema as paletas são formadas por quatro cores presentes no círculo cromático, faz parte do grupo de esquemas de combinação de cores geométricos, pois são formados por dois pares de cores igualmente espaçados dentro do círculo, pares estes que devem formar um quadrado ou um retângulo, baseados em combinações de pares complementares, promovendo equilíbrio a partir de oposições.

Paletas deste tipo oferecem uma variedade de possibilidades, podendo elas serem excitantes, prazerosas e sofisticadas. A complexidade destes esquemas pode ser maior caso se adicione diferenças de brilho e saturação das cores presentes, ou ainda colocando quantidades diferentes de cada uma das quatro cores, resultando em combinações atraentes capazes de estimular a criatividade e a comunicação.

Figura 15 - Esquema quatro cores



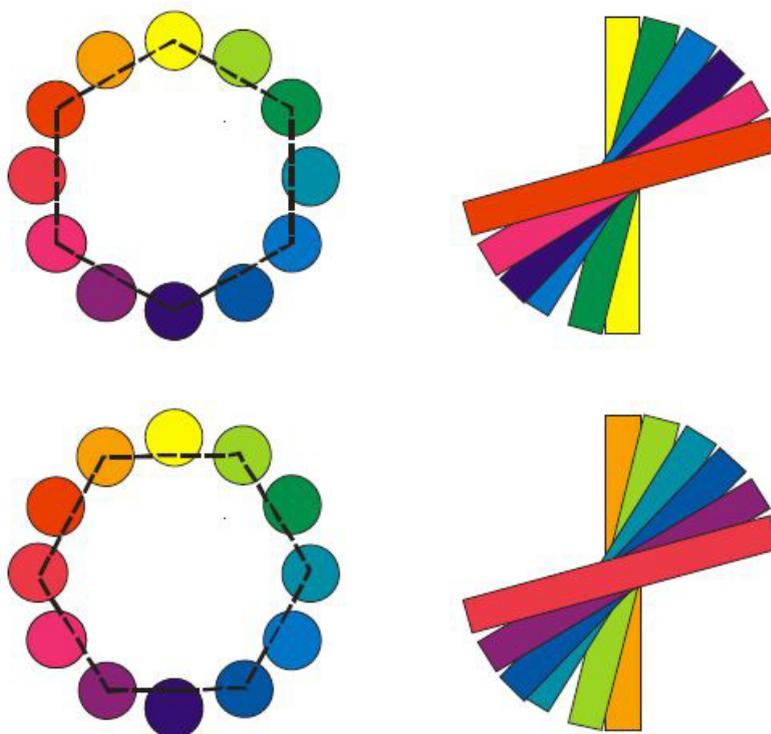
Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 138

2.3.2.6 Seis Cores

Para se obter uma combinação de seis cores equilibradas é necessário definir um hexágono dentro do círculo cromático, combinando três pares de cores complementares igualmente espaçados, sendo então pertencente ao grupo de esquemas de combinações de cores geométricos.

Existem apenas duas opções de paletas deste tipo dentro do círculo, a primeira combina pares de cores primárias e secundárias, a segunda é resultado da combinação de todas as cores terciárias. Por serem paletas de cores muito saturadas recomenda-se seu uso em aplicações destinados à crianças (SILVEIRA, 2015).

Figura 16 - Esquema seis cores



Fonte: SILVEIRA, 2015, p. 139

2.4 Percepção das Cores

Parte dos estudos sobre percepção, partem do princípio de que perceber coisas depende de se ter sensações. Uma sensação nada mais é do que aquilo que se reconhece inicialmente através dos cinco sentidos humanos. No caso das cores, os olhos proporcionam primeiramente sensações e a partir daí começa o processo de combinação, análise e síntese, gerando uma interpretação, chamada de percepção (SILVEIRA, 2015).

Depois da sensação de cor ocorre o processo de percepção da cor, além dos elementos físicos e fisiológicos presentes no primeiro processo, agora, os dados psicológicos alteram a qualidade do que se vê (PEDROSA, 2014). O processo de percepção da cor abrange também aspectos culturais, estes aspectos juntamente com os psicológicos, simbólicos, mentais e racionais causam a construção simbólica da cor, influenciando nos significados que as cores podem ter para nós, nas sensações e emoções que elas podem provocar. De acordo com Silveira (2015, p. 115):

É dentro das fronteiras da nossa cultura que se aprende a ver a cor, seus significados, seus usos, seus indícios e suas sensibilidades e que, principalmente, se faz parte da construção desses significados, usando os objetos que trazem consigo a cor. Neste momento, então, completa-se a “percepção” da cor, o que antes só se chamava “sensação”.

A percepção da cor é um fenômeno mais complexo que o fenômeno de sensação. Quando se fala em sensação de cor, só se leva em consideração o processo de reflexão da luz e a codificação deste estímulo fisiológico nos órgãos visuais, enquanto que, quando se fala em percepção cromática, se leva em conta também os aspectos culturais simbólicos e psicológicos da cor, podendo alterar o que se vê física e fisiologicamente. Enquanto se considera apenas os fenômenos físicos ou fisiológicos da visão, têm-se apenas a sensação de cor e não a percepção cromática. “Em outras palavras, a ação da luz no olhos pode dar-nos ‘cor’, mas não nos dá ‘objetos coloridos’, com significado individual e coletivo na vida de um indivíduo” (SILVEIRA, 2015, p. 115).

2.4.1 Construção Cultural e Simbólica das Cores

Cultura é uma preocupação em entender os diferentes caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas futuras. Culturas são dinâmicas e estudá-las contribui com o entendimento dos processos de transformação pelos quais sociedades passam. Cultura diz respeito a uma esfera, um domínio da vida social, refere-se ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como as maneiras que as mesmas existem em uma determinada sociedade, não podendo ser dissociadas da qual pertencem (SANTOS, 1994).

Existem raízes universais da cultura que impõem regras sobre as cores como um código específico da comunicação humana, afetando diretamente no fenômeno de percepção cromática (GUIMARÃES, 1996).

Cada indivíduo capta os detalhes do mundo exterior conforme a estrutura de seus sentidos, que apesar de serem os mesmos para todos os humanos, sofrem uma diferenciação biológica e cultural entre todos, resultando em efeitos de percepção distintos. A relação da percepção de uma cor de determinado indivíduo sofre influências culturais de toda uma sociedade, podendo ser transmitidas e ensinadas. A percepção cromática não tem fronteiras

espaciais, temporais ou até mesmo linguísticas, sofrendo modificações a partir de diferentes influências como, ambiente a qual se é exposto, educação, temperamento, idade etc (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006).

Diferentes culturas atribuem a diferentes cores diferentes significados, por exemplo, cada religião possui sua própria paleta, integrando expressões de fé e adoração (FRASER, 2010). Costumes sociais intervêm diretamente na percepção de uma cor. Em algumas culturas orientais, mulheres idosas são diferenciadas das mais jovens através das cores de suas vestimentas. O mesmo pode ser observado na cultura ocidental, onde se diferencia o sexo a partir das cores, diferenciação essa que pode vir a desaparecer dos até então hábitos sociais devido às atuais discussões de gêneros (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006).

Hábitos sociais estabelecidos por um longo período de tempo tendem a influenciar de maneira inconsciente atitudes psicológicas referentes a inclinações individuais. Os mesmos ficam tão enraizados em uma cultura de um povo que são percebidos na cultura individual de um país, no emprego, linguagem, estados emocionais e sensações visuais de um indivíduo (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006).

Significados são apreendidos através das experiências individuais, dependendo diretamente da memória, o que faz com que sejam diferentes entre dois indivíduos, de uma cultura para outra (SILVEIRA, 2015).

Por ser um sistema de códigos socialmente compartilhados, o significado das cores, segundo Guimarães (1996, p. 87):

[...] dependerá do armazenamento e a transmissão de seu conteúdo que pode, afinal, transpor períodos de tempos maiores ou ter validade por um período menor, assim como pode variar em relação ao repertório compartilhado por aqueles que participam do processo de comunicação.

A cor é não só afetada pelo ambiente a qual está inserida, mas também por toda a compilação de memórias de cada observador. É mais fácil identificar, interpretar e significar cores que estão guardadas em nossas memórias. Cores são recordadas a medida em que diferem entre si, o processo de memorização ocorre onde há identificação e diferenciação de

cada elemento. Uma cor sem sentido nenhum atribuído deve primeiro ser significada para então ser memorizada (SILVEIRA, 2015).

Não se vê uma cor isoladamente de um objeto, estes trazendo todo um histórico de construção de significados, atrelados às cores. Por sermos seres culturais, participamos ativamente da construção direta de significados de tudo ao redor de nosso cotidiano, resultando no fenômeno de percepção, reafirmando ou construindo novos significados. Silveira (2015, p. 122) afirma que:

Os significados são construídos no uso, coletivamente, isso significa então que, a cada vez que uma mulher se casa com um vestido branco de noiva, está reforçando o significado de “pureza” da cor branca, aplicada ao seu vestido [...] A placa de trânsito “PARE” deve gerar a ação de parar o carro em um cruzamento, portanto este significado foi construído não somente na materialização em si da placa, mas também no uso e no disparo das ações correspondentes [...] O que dá qualidade e significado aos signos é a sua utilização [...]

A criação de significados é de origem coletiva, função social e não se pode alterá-los de maneira fácil. A construção social simbólica de uma cor deve ser marcada e representada, para então ser lembrada. A aplicação das cores no cotidiano humano de diferentes maneiras é o que garantirá a materialização de seus significados.

A construção destes significados são capazes de causar os mais diferentes efeitos fisiológicos e psicológicos em seus observadores. O significado e efeito de cada cor depende de sua aplicação. O significado e efeito de um verde aplicado em um botão de uma interface de finalização de compra em site de vendas é diferente do significado e efeito deste mesmo verde quando aplicado em uma marca de uma instituição relacionada ao meio ambiente.

2.4.2 Cores e seus Significados

A cor é mais que um fenômeno ótico, mais que um instrumento técnico. Não existe cor destituída de significado. Conhecemos mais sentimentos que cores. Cada cor pode produzir muitos efeitos, algumas vezes contraditórios. Cada efeito é causado por não somente uma cor, mas por duas ou mais, o que é chamado de acorde cromático. A impressão causada pela cor será determinada por seu contexto, pelo entrelaçamento de significados que percebemos. É o

contexto que irá revelar se uma cor será percebida como agradável e correta ou errada e de gosto duvidoso (HELLER, 2000).

Heller realizou uma pesquisa com duas mil pessoas entre homens e mulheres de 14 a 97 anos de diferentes profissões por toda a Alemanha. Aos participantes foram perguntadas suas cores favoritas, as que menos gostavam, sobre os efeitos que cada cor pode ter e sobre as cores típicas de diferentes sentimentos. Cento e sessenta diferentes sentimentos e características foram associados a cores específicas.

Como resultado, foi demonstrado que cores e sentimentos não se relacionam de modo aleatório e nem dependem do gosto individual de cada ser, mas são vivências que, desde a infância foram ficando enraizadas em nossa linguagem e pensamento (HELLER, 2000). A seguir os sentimentos e significados atribuídos às cores no estudo.

A cor azul é a cor preferida entre todas as cores. O significado mais importante do azul está no simbolismo da cor. O azul é a cor de todas as características boas que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos que não estão sob o domínio da paixão pura e simples e sim da compreensão mútua. Não existe sentimento negativo em que a cor azul predomina. Causa sensação de paz e tranquilidade do céu, infinito espacial, segurança e conforto.

Já o vermelho, homens e mulheres gostam igualmente. O simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue, estes dois elementos, em todas as culturas possuem um significado existencial. É a cor de todas as paixões, as boas e más. Causa alegria, sensação de felicidade, beleza e raridade. Chama a atenção, prazer proibido, amor sem consequências, pulsação.

O amarelo é a cor mais apreciada por pessoas mais velhas. Simboliza o Sol, a luz, o ouro. É a cor do otimismo, da irritação, hipocrisia e inveja. A cor da iluminação, do entendimento, dos desprezados e dos traidores. Extremamente ambígua. Causa a sensação de alegria, energia, tensão, excitação do intelecto, ajuda na retenção de informações na memória.

O verde é mais que uma cor, é uma ideologia, um estilo de vida: consciência ambiental, amor à natureza, ao mesmo tempo que recusa uma sociedade sem tecnologia. Em

todas as antigas teorias cromáticas o verde consta como uma cor primária. Antigamente as cores eram classificadas por suas ações psicológicas, portanto, por seu uma cor elementar em nossa vivência, num sentido psicológico ela é sim uma cor primária. Causa esperança, controle do próprio destino, sensação de completude, modéstia, prosperidade e sorte.

O preto é a ausência de todas as cores. Associada ao poder, elegância, morte, mal. É uma cor misteriosa relacionada ao medo e ao desconhecido. O preto é intimidante, hostil e inacessível por causa do poder que exala. Adolescentes muitas vezes possuem uma necessidade psicológica de usar preto durante a fase de transição da infância à adulta. Significa o fim de uma parte da sua vida e o início de outra. É a cor da morte, da falta, do pecado, da tristeza e solidão. Causa a sensação de perda, introspecção, escuridão.

O branco na simbologia é a cor mais perfeita entre todas as outras. Não existe nenhuma concepção de branco com significado ruim. É a soma de toda as cores da luz. O branco é o início, em várias línguas é associada a luz. Representa o bem, a verdade e a honestidade. É a cor da pureza, castidade, virgindade, da inocência, higiene, paz, sabedoria, a cor do divino. Causa a sensação de harmonia, sinceridade, ingenuidade, ordem, equilíbrio, calma e tranquilidade.

O laranja é a cor subvalorizada, se pensa antes no vermelho e no amarelo antes de se pensar nela. Muitas vezes denota o verdadeiro caráter de um sentimento. É a cor da diversão, da sociabilidade e do lúdico. Laranja traz espontaneidade e uma visão positiva da vida, aumenta o suprimento de oxigênio para o cérebro, produz um efeito revigorante, e estimula a atividade mental.

O violeta é a cor dos sentimentos ambivalentes. Simbologia definida pela união dos opostos. É a união do vermelho com o azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade. Na Antiguidade, era a cor do poder. O violeta é a cor de transformação do mais alto nível espiritual e mental, capaz de combater os medos e contribuir para a paz. Também se conecta com os impulsos musicais e artísticos, o mistério, a sensibilidade, a beleza e os grandes ideais.

A cor rosa possui somente sentimentos positivos atribuídos a ela. As características gerais que são atribuídas a cor são tipicamente femininas. Simboliza a força dos fracos, o charme, a amabilidade, a sensibilidade e sentimentalidade. Representa virtudes de meio-termo por ser resultado da mistura de uma cor quente (Vermelho) e uma fria (Branco).

Marrom é a cor mais frequentemente rejeitada. O marrom é tido como feio e vulgar, é a cor da preguiça e da imbecilidade. Comumente associado a sujeira e excrementos. Ocupa o primeiro lugar quando se trata de associações negativas em relação ao corpo. Avaliado positivamente quando pensando na decoração de moradias, considerado a cor do aconchego, do rústico.

O cinza é uma cor sem força, é o velho, sem nenhum embelezamento. É a cor conformista, vai com tudo. Psicologicamente é a cor mais difícil de se apreender, é fraca demais para considerada masculina e ameaçadora demais para ser feminina. Não é quente e nem fria. Nada é decisivo nesta cor, tudo nela é vago. A cor sem caráter. Associada ao tédio, solidão, ao feio.

2.5 Cores e Cinema

Após 1960 os filmes em sua maioria, passaram a ser produzidos coloridos. As cores passaram a substituir o preto e o branco como forma de reprodução da realidade. É a partir da junção de vários elementos do ambiente cinematográfico que temos uma construção e compreensão da história. São os diálogos entre os personagens, os figurinos, os cenários as trilhas sonoras e diversos outros elementos que fazem parte da construção de uma cena que fazem surgir o sentido proposto pelo roteirista ou diretor. Dentro desses elementos de construção de sentido se encontram também as cores.

A magia do cinema só acontece quando as imagens ali projetadas evocam no telespectador sensações. Tudo o que foi pensado para a composição de um filme influencia e é capaz de moldar os processos mentais do telespectador (EINSENSTEIN, 1990). Toda a narrativa de uma obra cinematográfica é feita por meio de suas imagens, desta forma, toda a significação de um filme por exemplo, está totalmente ligada aos fatos que são exibidos em

uma cena. A mensagem passada pelo uso de elementos em cena não se dá ao acaso, a narrativa é construída detalhadamente.

Ao observar o elemento cor em conjunto com todos os outros elementos de uma cena, pode-se garantir uma significação específica para ela, mas quando analisada de forma isolada pode não significar nada além da busca pela proximidade do real. Para o uso da cor no cinema Metz (2012), propôs uma ótica sobre três vertentes: cor imagem, cor descritiva e cor narrativa.

A cor imagem é aquela cor representada por si mesma, sem qualquer ligação de outros elementos, por exemplo, nas cenas em que há ausência de luz e a tela fica completamente preta. Na segunda vertente, a cor descritiva, é a utilizada na maioria dos filmes. A cor se faz presente na cena, porém não está interligada a nenhum outro elemento, não faz parte de nenhum contexto específico e não tem como objetivo buscar uma significação. Seria a cor em seu estado natural, definida como ela realmente é, apenas uma cor. Por fim, a cor narrativa é aquela que entra como elemento construtivo da narrativa da obra, é usada para dar ênfase em aspectos importantes e determinantes para a história.

Metz (2012) ainda destaca três possíveis formas de se utilizar as cores como elementos representativos. A primeira, chamada de forma arbitrária, está relacionada com o uso da cor de forma natural, são as cores em sua essência, sem modificações. A segunda forma é a convencional, o uso das cores vem como uma delimitação do espaço, nesta forma, o telespectador ao ver a imagem, é capaz de determinar onde se passa a cena, as cores são usadas para potencializar este efeito. A última forma é codificada, trata-se do uso da cor de forma mais rebuscada, tornando a cor um elemento da narrativa, um signo com a possibilidade de diversas significações.

Deve-se considerar ainda que as cores influenciam os espectadores no âmbito psicológico e cultural. O diretor tem a encargo de guiar os caminhos da narrativa, sendo ele, junto com a equipe de arte e fotografia, os responsáveis por escolher as cores e definir como elas serão usadas na produção. É este trabalho que determinará de que forma composicional as cores irão influenciar no significado final de cada cena e na obra em geral.

2.5.1 Direção de Arte

O cinema necessita de espaço para contar uma história, sendo este inicialmente organizado dentro de alguma ordem e espaço concreto. Antes de se tornar propriamente uma imagem cinematográfica é constituído pelo mundo em sua materialidade (BUTRUCE, 2005).

A imagem cinematográfica segundo afirma Butruce (2005) é constituída por dois diferentes níveis, configurando como a mesma será vista em sua forma final, sua visualidade. O primeiro é formado por suas estruturas básicas e arranjos no espaço, correspondendo aos elementos que caracterizam a imagem como um conjunto de informações visuais e possibilitam sua construção. O segundo é constituído por seu registro em si, responsável pela impressão definitiva na película.

A direção de arte é a área responsável por garantir esta concepção material a partir do conceito inicial visual definido pelo diretor, que no momento da concepção define o clima poético pretendido, a unidade que deseja transmitir em termo de conjunto visual, integrando-os com ações dramáticas, personagens, cor, luz e ainda elementos presentes nos enquadramentos, determinando no fim o sentido da imagem. Após esse momento de concepção inicial do diretor, o mesmo compartilha com o diretor de arte todas as informações necessárias que possam ajudar a traduzir a narrativa proposta em elementos visuais (VARGAS, 2014).

O diretor de arte atua então em produções cinematográficas criando desde esboços feitos a lápis no papel até *concepts* mais detalhados, animados e simulados virtuais. É responsável por dar forma ao design visual de um filme, traduz em imagens os conceitos idealizados pelo diretor. Todo e qualquer detalhe do arranjo visual de uma obra é de sua competência.

Rizzo (2005) afirma que este profissional deve possuir conhecimento em múltiplas áreas como, arquitetura, história, moda, psicologia, design de interiores, fotografia, política, ecologia, tecnologia, economia etc., pois no processo de criação de desenvolver uma realidade palpável de uma obra deste tipo, sendo ela ficcional ou não, todas essas áreas são intimamente interligadas. Sugere ainda um processo de criação em cinco etapas.

Na primeira etapa, chamada de Rompimento ou Preparação, com o roteiro já lido e tendo conversado com o diretor, o diretor de arte inicia sua pesquisa iconográfica, com o objetivo de expandir sua área de conhecimento acerca do ideal estético que será adotado na obra em produção. Fase marcada pelo crescimento e acúmulo de informações permitindo que o profissional da área faça conexões entre elementos do universo a ser representado.

Para que um filme possua uma identidade visual, é necessário que haja uma pesquisa extremamente aprofundada a fim de se produzir uma rede de conexões, não pelo diálogo entre personagens ou narrador e sim pelo design do filme (SANTOS, 2017).

As referências obtidas anteriormente fornecerão a base necessária na etapa de Expansão ou Incubação, que envolve a criação de esboços e *concepts* visuais referentes ao ambientes e personagens presentes no roteiro. A informação anteriormente desenvolvida e articulada de forma verbal, passa a ser agora visual. *Storyboards*, *animatics*, maquetes e fotografias de locações são utilizados neste momento, servindo de base para a comunicação entre diretor, diretor de arte e diretor de fotografia, tripé de profissionais que dão origem a imagem cinematográfica final. A plasticidade da imagem é aqui criada, ao longo dessa fase.

Na etapa seguinte, de Transcrição ou Iluminação, as primeiras propostas visuais, levantadas anteriormente, são apresentadas ao diretor, este impondo restrições, descartando, escolhendo e sugerindo ideias ao diretor de arte que lhe ajudem a atingir os efeitos e resultados desejados. Aqui o diretor de arte sofre restrições não só do roteiro e do diretor em si, mas também do orçamento da obra e até mesmo do raio de ação ou campo de visão das câmeras. O excesso de possibilidades visuais é reduzido. Marca a fixação dos limites de produção.

Com as escolhas realizadas e alinhadas com as ideias do diretor, o diretor de arte deixa de trabalhar com esboços, agora o material visto é aprovado, fixo. Deste ponto em diante o profissional delega o design visual escolhido para cada setor de produção, mobilizando seus respectivos especialistas.

Durante a etapa de Maturação ou Verificação, ocorre o gerenciamento dos subsistemas relacionados com a direção de arte, como cenografia, maquiagem, figuração, figurino, efeitos

especiais etc., com a intenção de observar os resultados de cada um destes setores. O diretor de arte acompanha de perto e revê cada detalhe, suas ideias agora passam a tomar corpo, ganhar relevo e dimensões em escala real. Aprimoramentos e refinamento dos visuais dos elementos cênicos podem ocorrer, juntamente com os testes dos mesmos.

Por fim, após a pré-produção, etapa passada, começam as filmagens. A fase de Clímax ocorre exatamente durante este processo, todo trabalho de criação, desenvolvimento e gerenciamento aparece em cada *set*, tomada e cada ação filmada. Acontece a interação entre todos os subsistemas, resultando no design plástico da obra.

A presença do diretor de arte no *set* de filmagem é comum e de extrema ajuda para o diretor, o olhar clínico e detalhista do diretor de arte faz com que o diretor se concentre de maneira mais efetiva nas interações e movimentos diante da câmera, já que problemas que passariam despercebidos pela maioria, podem ser identificados mais rápidos e solucionados pelo diretor de arte em qualquer um dos subsistemas (SANTOS, 2017).

2.5.2 Histórico do Uso de Cores no Cinema

Para uma grande parcela de historiadores o cinema teve sua origem no ano de 1895, em Paris, – mesmo hoje se tendo o conhecimento de que, na Alemanha, os irmãos Max e Emile Skladanowsky, e Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, já promoviam projeções públicas de cinema – onde um grupo de pessoas se reuniu no *Grand Cafe* para assistir a primeira exibição pública de um aparelho, criado pelos irmãos Lumière, o Cinematógrafo era capaz de reproduzir filmes curtos, gravados com a câmera parada, sem som, e em preto e branco, projetados em grandes dimensões sobre uma tela branca (COSTA, 1995).

É comum pensar que, devido às limitações tecnológicas do final do XIX, o cinema esteve limitado ao uso de representações em preto e branco durante suas primeiras décadas, o que é um equívoco, já que o uso de cores na sétima arte remonta às suas origens, se fazendo presente em diversas produções durante este período inicial à partir de diferentes técnicas até então existentes (BARBOSA, 2014).

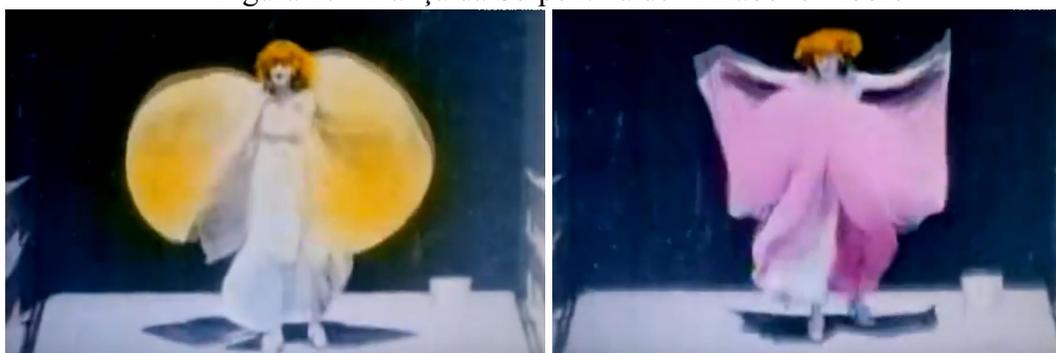
O cinema passou suas quatro primeiras décadas de existência buscando meios de adicionar cores a suas produções, resultando em duas categorias de técnicas distintas, a

primeira inseria cores nos filmes através de tintas ou corantes aplicados diretamente sobre cada quadro impresso de determinada produção, a segunda, mais complexa, tinha como objetivo, registrar, através da câmera, as cores do mundo natural (BARBOSA, 2014).

Os primeiros filmes adaptaram as técnicas de pintura a mão já utilizadas pelos lanternistas mágicos assim que o cinema surgiu como espetáculo, estes coloriam seus slides de vidro de forma manual, cativando plateias com suas projeções de suas ilustrações e pinturas, desenhos caricaturais e fotografias, que consistiam em representações de paisagens, números cômicos, idílios românticos, cenas eróticas e episódios burlescos (BARBOSA, 2014).

O filme da Edison Kinetoscope Company de dança da serpentina de Annabelle Moore, produzido ainda em 1885, foi colorido utilizando a pintura a mão, simulando as luzes coloridas sobre a bailarina. O processo era geralmente realizado por mulheres e a técnica consistia em pintar, com um pincel pequeno e utilizando lentes de aumento, fotograma por fotograma as partes a serem pintadas do filme, uma cor por vez. A medida que os filmes foram ficando mais longos a pintura a mão tornou-se inviável em escala industrial por ser um processo demorado e pouco preciso (YUMIBE, 2012).

Figura 17 - Dança da Serpentina de Annabelle Moore



Fonte: Captura própria

Segundo afirma Martin (2009), Pathé, Gaumont e Méliès foram os responsáveis pelas primeiras produções cinematográficas coloridas, usando a técnica de pintura a mão. Méliès era conhecido por inserir em suas obras truques ilusionistas, as deixando ainda mais atrativas para seus telespectadores. Um dos maiores sucessos do diretor foi o filme *Viagem à Lua*

(1902) que utilizava as cores como um elemento a mais na constituição de sua narrativa, seu colorido possuía um estilo único, seguindo padrões cromáticos originais (BARBOSA, 2007).

Figura 18 - Viagem à Lua



Fonte: IMDb (s.d)²

Posteriormente, após as técnicas manuais serem abandonadas, os filmes passaram a ser coloridos através da utilização de filtros coloridos, onde cada cena era filmada várias vezes com diferentes filtros, dando origem a imagens bicolors, processo conhecido como Kinemacolor (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, 2013).

Figura 19 - Kinema Color - Two Clowns (1908) de George Albert Smith



² Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0000417/mediaviewer/rm1787672832/>>. Acesso em 25 out. 2019

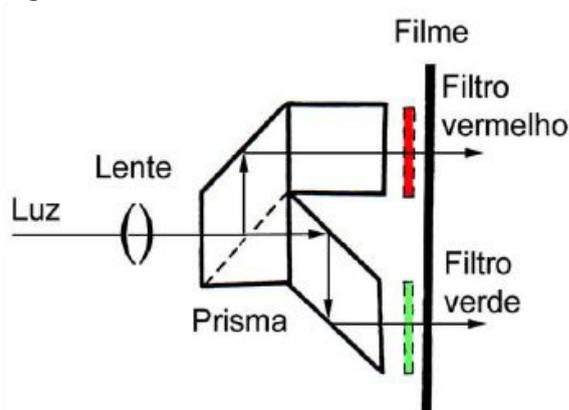
Fonte: Wikipedia (2008)³

No ano de 1915, surge nos Estados Unidos a empresa *Technicolor*, promovendo grandes e importantes avanços no uso de cores no cinema. A empresa desenvolveu uma forma de captar filmes coloridos, sendo o primeiro processo realmente industrial de cor no cinema, denominado *Technicolor nº 1* (BARBOSA, 2014).

Segundo Barbosa (2004, p. 122), o processo contava com:

[...] um sistema óptico localizado na lente de sua câmera, capaz de dividir a luz em dois feixes, permitindo a exposição simultânea de dois fotogramas em um negativo preto e branco de 35 mm, o primeiro dos quais através do filtro vermelho, o seguinte através do filtro verde. As cópias finais eram feitas também em filme preto e branco convencional. No aparelho de projeção do *Technicolor nº 1* havia duas lentes alinhadas verticalmente, uma com o filtro vermelho, outra com o filtro verde. Na máquina, o filme avançava a dois frames por vez, expondo dezesseis pares de frames por segundo. A combinação entre as duas imagens tornava-se possível graças a espelhos de ajuste montados entre as duas aberturas de lentes, que faziam convergir as imagens.

Figura 20 - Funcionamento *Technicolor nº 1*



Fonte: HAINES, 2003, apud Barbosa, 2014, p. 122

Este sistema era superior quando comparado ao processo de Kinemacolor, que também aplicava filtros coloridos durante a captura das imagens, porém, diferente do *Technicolor nº 1* que fazia uso de uma exposição simultânea, esta fazia a captura a partir de uma exposição sucessiva, o que causava uma duplicidade de imagens projetadas quando as

³ Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/File:G._A._Smith,_Two_Clowns.jpg/>. Acesso em 25 out. 2019

cenas capturadas por diversas vezes não eram gravadas tal qual igual (BARBOSA, 2007). A primeira obra cinematográfica que fez uso deste processo, foi o filme *The Gouf Between* (1917), dirigido por Wray Bartlett Physioc, exibido pela primeira vez em Nova York, no Aeolian Hall.

Figura 21 - *The Gouf Between*



Fonte: Wikipedia (2013)⁴

A empresa continuou suas pesquisas em buscas de aperfeiçoamentos até que no ano de 1932 foi lançado o processo *Technicolor* nº 3, baseado na relação subtrativa das cores, coincidindo com a introdução do som óptico no cinema. A primeira produção a se utilizar desta técnica foi o filme *The Viking* (1928), de William Neil, considerado o primeiro filme em *Technicolor* com música sincronizada e efeitos sonoros (BARBOSA, 20014).

O sistema demorou em torno de quinze anos para ser considerado pelo público e por profissionais do meio cinematográfico como o principal sistema de colorização no cinema, definindo assim as perspectivas futuras da estética da cor aplicada à sétima arte.

⁴ Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The-gulf-between-surviving-cell.jpg/>>. Acesso em 25 out. 2019

Figura 22 - *The Viking*

Fonte: IMDb (s.d)⁵

Posteriormente, nas décadas de 1940 e 1950, os filmes coloridos passaram a ser amplamente mais utilizados, possuindo um maior apelo para com o público, em especial os filmes musicais, que além de suas cores brilhantes e marcantes, possuíam coreografia e suas músicas originais (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, 2013).

Após 1960 os filmes passaram a ser em sua maioria, coloridos, já que melhor representavam o mundo real. As cores passaram a ter um papel na construção da narrativa fílmica, sendo exploradas com objetivos dramáticos e estéticos, surgindo assim uma nova linguagem (COSTA, 1995).

2.6 Narrativa Seriada

Uma narrativa consiste na representação e reprodução de uma história ou acontecimento, seja ele real ou não, não importando a maneira utilizada para atingir tal objetivo ou a linguagem pela qual é representada, podendo ela ser visual, textual ou sonora. Segundo Squire (2014, p. 273), narrativa em uma definição ampla consiste em:

[...] signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais.
 [...] narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente

⁵ Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0019532/mediaviewer/rm1292230912/>>. Acesso em 25 out. 2019

reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. [...] em uma narrativa, o movimento de signo para signo tem um significado social, cultural e histórico reconhecível [...] histórias não têm vigência universal; elas se valem de recursos simbólicos sociais, culturais e históricos particulares operam dentro deles. A “leitura” de histórias pode, portanto, mudar ou se romper entre universos sociais, culturais e históricos distintos.

A prática narrativa surgiu junto à antiga tradição oral do mito, parte fundamental na construção de manifestações culturais da humanidade como um todo, sendo usado pelos povos antigos para explicar o universo e tudo a seu redor, carregado de misticismo religioso. A lenda, outro formato narrativo presente na história, é caracterizado por misturar um acontecimento real juntamente com o fantasioso da imaginação popular, criando assim uma nova narrativa, agora híbrida. Relacionando-se com o mito e a lenda, porém sem o cunho religioso e a transformação histórica de ambos, os contos populares também foram campos narrativos presentes na antiguidade. Neles, histórias de viagens, aventuras, guerras, disputas amorosas e até mesmo conquistas eróticas, são narrados de forma oral (BULHÕES, 2009).

Posteriormente, estas formas narrativas foram transportados para o meio escrito, resultando em determinado momento no surgimento da narrativa literária, que consiste em uma história constituída por um conjunto de convenções ficcionais, idealizada de tal maneira que seus leitores sejam convencidos que a mesma é real (MEDEIROS, 2014).

A modalidade de narrativa seriada surgiu em meados do século XVIII nos folhetins publicados periodicamente em jornais e revistas, com o intuito de aumentar as vendas dos mesmos, já que o baixo custo destes incentivou o hábito de leitura em todas as camadas sociais (MORAES, 2016).

A principal característica desse estilo de publicação consistia em criar histórias fragmentadas e divididas em várias publicações. A primeira narrativa seriada foi a comédia espanhola *O Lazarillo de Tormes* e a partir disso, a ideia de separar uma história em partes tornou-se um sucesso de público, já que interromper a continuidade de uma narrativa exatamente no clímax da mesma acabava criando uma atmosfera de intensa dramaticidade e suspense pelo o que ainda viria (MEDEIROS, 2014).

Os folhetins, unidos a narrativa ficcional do melodrama existente na época, conseguiu ultrapassar seu tempo e perdurar à nova cultura midiática do século XX se adaptando posteriormente aos seriados de cinema norte-americanos, produzidos em meados de 1910 e exibidos nos chamados *nickelodeons*, salas de cinemas mais simples onde só se exibiam filmes curtos (MORAES, 2016), na década de 40, fitas em série, contendo episódios de produções de Hollywood eram exibidas em matinês (PALLOTTINI, 1998, p. 100 apud BARBOSA, 2013). Medeiros (2014, p. 7) afirma que “os seriados para o cinema foram a primeira versão audiovisual do formato de ficção seriada, construindo desde o começo do século XIX as características do que logo seria revisitado (com eficiência) na televisão”.

Na década de 30 houve a ascensão da cultura radiofônica nos Estados Unidos, com o lançamento do aparelho de rádio doméstico foi possível desenvolver uma grade de programação voltada à cultura de massa, o que resultou em uma fácil adaptação da narrativa seriada para esta mídia em específico.

As radionovelas constituíram os maiores sucessos do meio radiofônico, baseados nos folhetins, porém agora sonoros, eram caracterizadas em dramas curtos com duração de quinze minutos e geralmente transmitidas no período da manhã durante a semana. As narrativas eram constituídas de diversos tramas em paralelos. Conflitos familiares, amorosos e morais eram temas comumente abordados, as histórias eram recheadas de clichês e quebradas em blocos por meio de intervalos comerciais, no final de um episódio, um locutor tinha a função de deixar os ouvintes interessados nos próximos capítulos a partir de questionamentos sobre eventos futuros da trama (MORAES, 2016).

Com o advento da televisão o rádio foi perdendo sua força, porém utilizou de partes características do rádio em sua implantação, as radionovelas em específico foram um destes elementos adaptados para a TV. Agora, as chamadas telenovelas, eram construídas baseadas nas estruturas estéticas dos seriados do cinema e carregadas de vícios estilísticos da radionovela, com o enredo possuindo seu desenvolvimento através de capítulos ou episódios, criando um novo modo de contar histórias serializadas.

No ano de 1951, o primeiro seriado televisivo teve sua estreia na TV americana, *I Love Lucy* (CBS, 1951-1960), iniciou também o subgênero de *sitcom* — comédias

situacionais —, apresentava em episódios de 30 minutos de duração o cotidiano de uma dona de casa e seu marido (MEDEIROS, 2014).

Figura 23 - *I Love Lucy*



Fonte: IMDb (s.d)⁶

Na década de 80, as emissoras de TV a cabo começaram a surgir, HBO (*Home Box Office*) e Showtime passaram a proporcionar a seus telespectadores uma grade de programação de melhor qualidade de imagem em comparação as emissoras abertas até então, além de produzirem suas próprias séries originais, propiciando maior liberdade criativa e espaço para inovações nas narrativas (STARLING, 2007, p. 21 apud MEDEIROS, 2014).

Com o crescimento tecnológico a partir da década de 90 e o surgimento de novas mídias, agora digitais, as séries de TV passaram a buscar integração com estas novas mídias, culminando posteriormente na criação do serviço de *streaming* Netflix, um dos mais populares meios de distribuição e produção de conteúdo digital (MEDEIROS, 2014). Com a constante evolução das tecnologias digitais e o lançamento de novos serviços de streaming como a Prime Video e mais recente a Apple TV+, os seriados passaram a ser cada vez mais interativos, podendo ter múltiplos caminhos e linhas narrativas.

De maneira geral, Machado (2011) classifica este estilo de narrativa em três diferentes modelos, cada uma com sua particularidade. O primeiro é baseado em uma narrativa que se desenvolve linearmente ao longo dos episódios, é o mais conhecido pelo público brasileiro por se relacionar com as telenovelas, a narrativa tende a ser mais complexa e antes do

⁶ Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0043208/mediaviewer/rm940006400/>>. Acesso em 29 out. 2019

episódio em si iniciar, um resumo contendo momentos de episódios anteriores é apresentado para situar o telespectador na narrativa.

No segundo tipo, cada episódio é responsável por desenvolver e concluir uma história, não há progresso da história entre os episódios, sendo estes autônomos um do outro, não existindo uma linha lógica de início, meio e fim. O que constrói a identidade da série pertencente a este modelo são os personagens, personalidades e o universo em si.

O terceiro e último modelo de serialidade é caracterizado por formatos que, entre episódios, preservam somente a proposta geral da história. A cada episódio novas histórias completamente diferentes são apresentadas, com personagens, atores, ambientações e estéticas diferentes. Este modelo é conhecido como antologia.

3 METODOLOGIA

Para o desenvolvimento deste trabalho foram utilizadas duas proposições de análise combinadas, a primeira se trata da Análise Fílmica, a partir da obra de Vanoyé e Goliot-Lété (1992), que utilizam a atividade de análise não somente como uma forma de examinar uma obra audiovisual do ponto de vista técnico, mas também busca entender a percepção que a obra carrega consigo, seus significados e como seus espectadores são afetados por ela.

A segunda trata da Análise da Imagem, proposta por Joly (1996), que caracteriza a imagem como um meio de expressão e comunicação, com capacidade de conectar o indivíduo humano com suas tradições mais antigas e ricas de suas culturas. Sua compreensão leva em conta contextos da comunicação, historicidade de sua interpretação e suas características culturais. Saber interpretá-la funciona como um exercício de espírito crítico, consciente da história de sua representatividade visual na qual esta se insere, assim como de sua relatividade, resultando numa melhor interpretação criativa.

O instrumento metodológico usado foi o de estudo de caso que, para Gil (2002) “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento”. O objeto de estudo a ser analisado será o uso das cores na primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* (2017), esta contendo um total de dez episódios, cada um contendo em média 60 minutos de duração.

3.1 Análise Fílmica

O primeiro passo da análise fílmica é definir um objeto de estudo específico e decompô-lo em seus elementos construtivos (cenas, cenários, cores, narrativa, etc.) com o objetivo de se obter um conjunto de elementos distintos do filme/obra audiovisual em sua totalidade. No segundo passo, se estabelecem elos entre todos os elementos isolados com o intuito de compreender de que maneira eles se associam de forma a reconstruir o filme/obra audiovisual.

Primeiramente, seguindo as recomendações de Vanoyé e Goliot-Lété (1992), será realizada uma decomposição de momentos de maior importância para a narrativa da série, com a finalidade de facilitar a identificação de quais cores são mais utilizadas na composição

da obra e de que maneira elas se relacionam entre si e com a narrativa da mesma. Logo em seguida, ocorrerá a análise destes momentos decompostos tomando como base os estudos realizados em toda a bibliografia, possibilitando perceber de que maneira as cores aplicadas na série podem afetar a percepção do telespectador.

Por fim, os resultados da decomposição anterior serão analisados e apresentados de forma sistematizada em uma divisão das principais cores presentes em toda a série, juntamente com suas significações semióticas vistas anteriormente no referencial teórico e a forma de suas aplicações na construção da narrativa da obra.

3.2 Análise da Imagem

Seguindo as proposições metodológicas de Joly (1996), uma boa análise imagética é definida inicialmente por seus objetivos, que resultará na instalação das ferramentas necessárias para tal, determinantes para grande parte do objeto de análise e posteriormente suas conclusões. A análise pela análise não se justifica, deve pertencer a um projeto, que lhe fornecerá sua orientação e elaboração da metodologia a ser utilizada. Não existe um método absoluto de análise e sim opções a se fazer uso em função de seus objetivos.

Uma das maneiras de realizar esta análise é listar sistematicamente os diferentes tipos de significantes presentes em uma mensagem visual e correspondê-los com os significados que evocam, seja por convenção ou uso, levando-se sempre em consideração que a interpretação final será relativizada pelo contexto da emissão e da recepção da imagem.

Um ponto inicial para esta listagem de significantes e significados é a etapa de descrição, que consiste em descrever e distinguir os diferentes tipos de mensagens presentes na imagem. Transpor as percepções visuais para a linguagem verbal revela os processos de escolha perceptivos e de reconhecimento que antecedem sua interpretação. Uma mensagem visual é composta por três tipos de mensagens: uma mensagem plástica, uma mensagem icônica e uma mensagem linguística. A análise de cada uma e posteriormente a interpretação de suas interações permitem a descoberta da mensagem implícita no conjunto como um todo.

A mensagem plástica é composta pelos signos visuais que compõem uma mensagem visual como cores, formas, composição e textura. A mensagem icônica é aquela formada

pelos signos figurativos, aqueles que fazem com que determinada coisa possa ser tomada como representação de uma outra coisa devido ao fato de entre elas haver certa semelhança. Por último, a mensagem linguística, quando presente, é todo o conteúdo textual presente na imagem.

Após a descrição de cada uma dos tipos de mensagens presentes, uma síntese parcial de cada uma se faz necessário para no fim, a partir destas, uma síntese global da mensagem implícita na imagem ser construída.

4 THE HANDMAID'S TALE

Série de televisão estadunidense, com base no romance homônimo da escritora Margaret Atwood (1985), contando atualmente 36 episódios, divididos em três temporadas, com cerca de 60 minutos de duração cada, *The Handmaid's Tale* (O Conto da Aia, em suas traduções para o português) mostra um futuro não datado, onde um governo totalitário fundado pelas premissas da Bíblia Protestante domina o que um dia foi o território dos Estados Unidos. A sociedade agora passa a ser comandada por líderes autoritários em um regime militarizado, hierárquico e fanático.

Castas sociais e de gênero são criadas, mulheres subjugadas e, por lei, não têm autorização para trabalhar em funções além das pré-estabelecidas pelo regime, possuir bens, controlar dinheiro ou até mesmo ler. A infertilidade mundial, fruto da poluição e de doenças sexualmente transmissíveis, resulta no recrutamento obrigatório das poucas mulheres fecundas restantes e que, de acordo com uma interpretação extremista de contos bíblicos, passam a ser propriedades do governo da nação agora chamada de Gileade. Ter filhos passa a ser também algo com recorte de classe, e essas mulheres férteis são designadas para as casas da elite governante, onde se submetem a estupros ritualizados com seus mestres masculinos para engravidar e ter filhos para aqueles homens e suas respectivas esposas. Peças dessa engrenagem social que são, completada a tarefa, serão designadas para outra casa e o ciclo se repete.

As Aias compõem uma das castas de Gileade. São provavelmente a classe mais importante — e ao mesmo tempo mais oprimida — desta nova sociedade. São mulheres férteis que tenham infringido alguma lei de Gileade, possuem a tarefa de fornecer filhos aos Comandantes e Esposas. Para este objetivo, uma cerimônia baseada na história bíblica de Raquel, Jacó e sua criada Bila⁷ é realizada. Em todo período fértil, a Aia deve deitar-se de costas entre as pernas da Esposa sobre a cama do casal, cabeça contra o abdômen e braços levantados acima de suas cabeças sendo segurados pela outra enquanto o Comandante mantém relação sexual com a Aia, não tendo permissão para tocá-la de nenhuma outra

⁷ BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Bíblia Almeida Corrigida Fiel Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994.

Disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/30/>>. Acesso em 02 dez. 2019

maneira. A cerimônia foi projetada da forma mais clínica e não sensual possível, seu objetivo não é propiciar prazer a seus envolvidos e, sim, conceber filhos.

Esposas são as mulheres de mais alto escalão do país, porém oprimidas e subjugadas por seus maridos — homens politicamente influentes. Ser um Esposa é uma grande honra e somente mulheres percebidas como puras e de moral ilibada têm direito a esse “privilegio”. Possuem certo poder e influência em Gileade, principalmente sobre todas as outras classes de mulheres. Muitas delas tiveram um papel fundamental na criação e implementação da nova república.

Comandantes são uma classe social de homens poderosos e influentes de Gileade. É a casta de nível mais alta de toda a sociedade. Servem ao país como políticos, líderes militares e legisladores. Responsáveis por garantir que a nova república funcione.

As Tias são mulheres mais velhas, rigorosas e disciplinares. Não podem casar e são as únicas mulheres de toda Gileade que podem ler e escrever. São responsáveis por supervisionar, treinar, doutrinar e punir as Aias, monitorar toda a gravidez e acompanhar o parto destas, além de supervisionar os prisioneiros nas colônias, que são áreas contaminadas por poluição e lixo radioativo.

Marthas servem como empregadas domésticas para as famílias de comandantes de Gileade, além de servir ao estado em indústrias domésticas. Limpam as casas, vão às compras, cozinham e servem refeições para a família à qual foram designadas. São mulheres inférteis, de baixo escalão e solteiras.

A narrativa da série acompanha uma Aia em específico, seu cotidiano atual e acontecimentos passados, June passa agora a ser chamada de Offred, referência ao comandante Fred a qual é obrigada a servir, juntamente com sua esposa Serena Joy.

O que deixa toda a narrativa da série ainda mais temível é o fato dela ser possível, bem próxima da nossa sociedade atual, levando em conta a crescente onda conservadora em nível mundial. A direção de arte da obra possui um papel fundamental na construção de todo esse tom de temerosidade. O uso de cores, enquadramentos específicos, iluminações e

composições de cenas são alguns dos elementos utilizados pela equipe de produção para atingir este objetivo, elementos estes que serão analisados a seguir.

4.1 Análise de Cores na Série

Como visto anteriormente, toda a narrativa de uma obra cinematográfica é feita por meio de suas imagens, a cor é um importante elemento na construção desta e de uma significação final na obra em geral, podendo influenciar os espectadores em nível psicológico e cultural.

As cores em *The Handmaid's Tale*, levando em consideração o uso de cores no cinema proposto por Metz (2012), são utilizadas de forma codificada. Fazem parte da construção da narrativa da obra, são signos com possibilidade de diversas significações, são usadas em aspectos importantes e determinantes para a história.

Desde o início da exibição da série, que atualmente tem três temporadas, as cores têm sido um ponto importante na composição da sua visualidade, já que as castas e os deveres sociais dos personagens são definidos por cores, que aparecem principalmente nos figurinos dos personagens. Há ainda uma questão importante de divisão sexual da exploração das cores. Os homens, em geral, usarão preto — ausência de cor —, como os comandantes e membros da polícia. Já as mulheres serão divididas em cores que evocam suas funções sociais: as Aias vestem vermelho com chapéus brancos; as Esposas, azul; as Tias, marrom e as Marthas usam verde. A série reproduz a seleção de cores adotada pela autora do livro, e é possível traçar algumas reflexões acerca do significado que essas cores trazem para a narrativa audiovisual.

4.1.1 O Vermelho

A cor vermelha pode ativar a libido de quem a observa, despertar agressividade, ansiedade ou até mesmo compulsão. Pode ativar paixões latentes em filmes, demonstrar poder e sensualidade. Quando num tom mais escuro, tende a comunicar maturidade e elegância (BELLANTONI, 2005).

Em *The Handmaid's Tale* o vermelho se faz presente nas vestimentas características das Aias, que são obrigadas a vestir longos e folgados vestidos vermelho escuro, cobrindo

todo seu corpo em conjunto com uma espécie de chapéu com asas branco. Essas vestimentas são um indicativo perante a comunidade de Gileade de suas funções: manter relações sexuais ritualizadas com os Comandantes aos quais foram atribuídas, com o intuito de gerar filhos para ele e sua Esposa.

Figura 24 - Offred em seu uniforme



Fonte: Captura própria

Culturalmente mulheres que vestiam vermelho eram acusadas de evocar desejos, de representar o pecado (HELLER, 2000), como a figura bíblica de Maria Madalena em algumas pinturas, e a personagem Hester Prynne que no livro *A Letra Escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne, passa a utilizar uma letra A de cor escarlata bordada em sua roupa após cometer adultério.

Figura 25 - Pintura Bizantina de Santa Maria Madalena



Fonte: Useum (s.d)⁸

Figura 26 - A Letra Escarlate (1973)



Fonte: IMDb (s.d)⁹

Na série aqui analisada, as Aias devem usar vermelho e, a despeito de sua função social sexual, não devem ser desejadas ou tocadas pelos homens com os quais devem ter relações. A utilização dessa cor entra em contraste com essa narrativa, cuja função é

⁸ Disponível em

<<https://useum.org/artwork/Saint-Mary-Magdalene-Master-of-the-Palazzo-Venezia-Madonna/>>. Acesso em 10 nov. 2019

⁹ Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0069228/mediaviewer/rm211392768/>>. Acesso em 10 nov. 2019

engravidar dos Comandantes, em um ritual executado na presença de suas esposas justificado pela referência bíblica de Raquel e Jacó.

Ao comparar o vermelho característico destas personagens com a paisagem dessaturada de toda Gileade existe um contraste evidente, essas mulheres se destacam, tornando mais fácil a captura daquelas que descumpram alguma ordem e tentem fugir como na Figura 27, em que se vê esse destaque. Além disso, podem ainda ser tomadas como os únicos pontos de vida vibrantes em toda a narrativa, exatamente por serem as únicas capazes de trazer vida para a atual sociedade. Assim, a escolha do vermelho tem também uma analogia direta a esse significado biológico explorado pelo viés político do regime.

Figura 27 - Aias rente ao muro de punições



Fonte: Captura própria

O vermelho na série indica a fertilidade das Aias, associado ao sangue menstrual, ao útero. Está diretamente associado à maternidade compulsória esperada do feminino, cuja função social deve ser a de perpetuar a raça humana. Da mesma maneira que o sangue representa vida, representa também a morte, é a cor do derramamento de sangue que Gileade usa para manter a ordem por meio da violência. Há momentos na narrativa em que as Aias podem bater nos inimigos da nação, como forma de extravasar suas emoções.

Figura 28 - Offred frente ao muro de punições após a lavagem do mesmo



Fonte: Captura própria

É interessante observar como a cor vai adquirindo significados à medida que a narrativa se desenvolve. Em alguns momentos a cor reforça questões como agressividade, ação, poder, coragem e rebelião, como no primeiro episódio, quando as Aias são reunidas para linchar até a morte um homem acusado de estuprar uma Aia grávida acarretando posteriormente em um aborto — respectivamente a maior violência com o corpo de uma mulher e o maior pecado na atual sociedade de Gileade — (Figura 29), ou ainda no episódio 10, quando June (Offred) ao se recusar apedrejar Janine (Offwarren) — punida por sequestrar a criança a que deu a luz e tentar suicídio — causa uma comoção entre as outras Aias, todas se negando a apedrejar uma mesma de sua classe (Figura 30).

Figura 29 - Linchamento coletivo pelas mãos das Aias



Fonte: Captura própria

Figura 30 - Offred se opondo ao apedrejamento de Ofwarren



Fonte: Captura própria

As cores, que são utilizadas como segregação de grupos específicos, também permitem a criação de identificação entre os indivíduos desses grupos. No episódio 4, em que as Aias andam todas juntas é perceptível na cena a ideia de unidade e colaboração a partir da construção do quadro visual e seu preenchimento pelas figuras humanas trajando vermelho, numa perspectiva visual de continuidade, de numeralidade (Figura 31). A cor vira elemento de reconhecimento e de possibilidade política entre elas: por serem as únicas mulheres férteis, elas possuem uma fonte de poder. June em determinado momento da série afirma que não deveriam ter-lhes dado uniformes se não queriam que as Aias fossem um exército.

Figura 31 - Aias andando em conjunto



Fonte: Captura própria

A cor também está presente no nome da personagem que acompanhamos na narrativa da série. Ao se tornarem Aias, as mulheres são dissociadas de seus próprios nomes de batismo

e passam a ser chamadas por denominações que fazem referência a qual Comandante pertencem. June passa então a ser chamada de *Offred*, que pode ter três leituras bastante significativas. A primeira vem da junção dos termos em inglês *of* e *Fred*, “de Fred”. Esse patronímico a lembra constantemente de que ela é um objeto pertencente a seu Comandante de nome Fred. Outra leitura dessa nomenclatura diz respeito a como o papel social das Aias é apresentado pelos governante, em que elas se doariam em sacrifício à causa de repovoar Gileade, a partir do entendimento de seu nome como “Ofertada”, o particípio passado do verbo *to offer*. A terceira leitura aparece, ainda, quando se interpreta o acrônimo como a junção entre *of* e *red*, “de vermelho”, aquela que anda de vermelho, e que indica quem aquela personagem é visualmente falando, traz perante o espectador a experiência de uma Aia, seus abusos e eventualmente sua rebeldia.

4.1.2 O Azul

A cor azul é a mais fria no espectro de cores. Pode transmitir tranquilidade, tristeza, quietude, distanciamento e introspecção. Uma das cores menos associadas ao sensual, mais associado ao intelecto, é a cor do pensar, mas não agir. Carregada de um sentimento de profunda melancolia. Pode simbolizar lealdade e confiabilidade. Raramente utilizada como cor dominante devido sua tendência à inércia, inspira a letargia, inatividade (BELLANTONI, 2005).

As Esposas dos Comandantes vestem azul, refletindo seu papel na sociedade de Gileade, perante aos homens. O azul é simbólico de companhia, admiração e lealdade. São esposas submissas e obedientes a seus maridos, temerosas e fiéis para com as leis de Deus. Lidam com todas as obrigações referentes a sua casa, porém não executam nenhuma atividade doméstica, — para isto existem as Marthas — além de tricotagem e jardinagem.

Figura 32 - Serena Joy em seu traje específico de Esposa



Fonte: Captura própria

O azul aqui transmite uma ideia de beleza, ao mesmo tempo que indica uma extrema subordinação destas mulheres. Algumas esposas são inteligentes, bonitas e decentes, mas não têm poder nenhum para além de suas residências. Indica ainda um recorte econômico, haja vista só as mulheres abastadas usarem tal cor. É o caso de Serena Joy, a Esposa modelo de Gileade, chegou a ajudar seu marido Comandante Fred a planejar e instaurar a atual república. Suas cores são apagadas e silenciosas, mascarando a insatisfação de suas realidades. Transparece infelicidade, tristeza e depressão, por não serem férteis e terem suas vozes reprimidas no regime extremamente misógino estabelecido.

Reduzidas a um estado quase que virginal, o azul das Esposas pode estar associado à Virgem Maria — em contraste com o vermelho de Maria Madalena —, mãe de Jesus, simbolizando o papel de mulheres e mães perfeitas e puras.

Figura 33 - Pintura Bizantina da Virgem Maria



Fonte: Wikipedia (2008)¹⁰

O azul e o vermelho das Aias contrastam um com o outro, estão em lados opostos no círculo cromático (Figura 12), uma cor é quente, a outra fria, o útero de uma delas é capaz de gerar vida, o da outra não. Contrários, assim como seus papéis e privilégios na sociedade, colocando ambas as classes em oposição, cumprindo o objetivo de manter estas mulheres distraídas com rivalidades.

Figura 34 - Offred e Serena Joy em oposição



Fonte: Captura própria

O próprio posicionamento das personagens Serena e June quando estão em uma mesma cena deixa essa contrariedade mais clara. Geralmente estão em lados adversos. No

¹⁰ Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_Perpetual_Help#/media/File:Desprestaur.jpg/>. Acesso em 10 nov. 2019

próprio ritual de concepção a Esposa fica acima da Aia (Figura 35). É igualmente o caso do dia do trabalho de parto de uma Aia, enquanto a grávida sofre as verdadeiras dores e contrações, em outro cômodo se encontra a Esposa que vai ser considerada a mãe da criança, junto com suas amigas de classe, em uma completa encenação de parto regada a comidas e bebidas de melhor qualidade (Figura 36). No momento do nascimento em si, a Esposa se dirige ao local que a Aia se encontra e, em uma cadeira com uma espécie de nivelamento, senta-se no topo, entre suas pernas, num nível abaixo, senta a mulher em trabalho de parto (Figura 37).

Figura 35 - Offred e Serena Joy em posições opostas durante o ritual



Fonte: Captura própria

Figura 36 - Esposas e Aias em ambientes diferentes no dia do parto



Fonte: Captura própria

Figura 37 - Esposa e Aia posicionadas na cadeira do parto



Fonte: Captura própria

Por terem maior poder que as Aias, Esposas tendem a demonstrar através de suas ações todo esse rancor e inveja para com estas, como no episódio 3, em que Serena, após descobrir que a possível gravidez de June não passou de um alarme falso, a agrediu e deixou a mesma em isolamento completo em seu quarto, como se a não-gravidez fosse de responsabilidade da Aia. Esposas exercem uma forte influência sobre Aias, mesmo que indiretamente. Um exemplo disso ocorre na imagem (Figura 38), onde, mesmo a grávida sendo uma Aia, por trás dela o aquário cria uma aura azul, lembrando ao espectador que pela lei de Gileade a mãe da criança é uma das Esposas.

Figura 38 - Aia grávida a espera de sua consulta médica



Fonte: Captura própria

Figura 39 - Serena Joy punindo Offred após o falso alarme de gravidez



Fonte: Captura própria

As cores das vestes das esposas ainda contrastam entre as de mesma classe. Diferentes tons de azul indicam qual das esposas possui mais poder — é casada com o Comandante de maior patente. Quanto mais escuro o tom do azul, maior sua relevância e influência. Causando não só distrações entre diferentes classes, mas dentro de uma mesma.

Figura 40 - Diferença de tons das vestimentas das Esposas



Fonte: Captura própria

4.1.3 O Preto

A cor preta é geralmente associada com o medo, é a escuridão, a morte, o mal, tudo termina em preto, a carne decomposta, as plantas ao apodrecerem, os dentes cariados. É a tristeza pela morte terrena, o luto. A cor do clero, da igreja, do conservadorismo. O preto ainda pode ser viril, enérgico e sério (HELLER, 2000).

Os homens de Gileade usam preto, é uma cor universal entre eles, não importando o cargo exercido, permitindo que sejam vistos como um todo, diferente das mulheres. O que confere ao masculino um tom de irmandade, de igualdade, mesmo quando em classes sociais distintas. A cor inclusive não está presente no círculo cromático (Figura 12). Podendo ser interpretado como os privilégios que o gênero masculino na série possui. As leis que se aplicam as mulheres não se aplicam ao homens. Podem possuir bens, controlar dinheiro, ler e escrever.

Figura 41 - Vestimentas dos homens de Gileade



Fonte: Captura própria

Geralmente usado para simbolizar a morte, a ameaça, o poder, a vigilância e a autoridade. Cor principal dos Olhos — polícia da nova república — e suas vans.

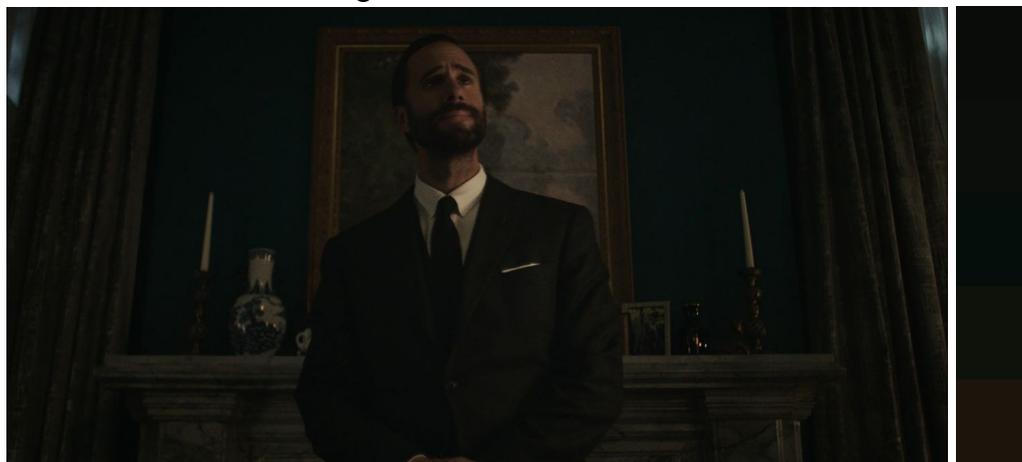
Figura 42 - Olhos de Gileade



Fonte: Captura própria

Os Comandantes geralmente usam elegantes ternos pretos, representando o medo e autoridade. Demonstra perante o regime de Gileade suas altas posições em relação ao resto da sociedade, simbolizando a elegância e o alto status. Pode representar também a maldade dos mesmos, afinal, foram eles que executaram toda o plano de criação desta nova sociedade.

Figura 43 - Comandante Fred



Fonte: Captura própria

O uso coletivo da cor por todos do gênero masculino, especificamente pelos que possuem cargos importantes na república, permite e reforça a ideia de união entre estes. Como no episódio 10, quando o comandante Putnam é posto em julgamento por ter cometido pecado carnal ao manter relações com sua Aia, e os membros votantes do júri, todos comandantes, inicialmente tendem a perdoar esta sua transgressão devido sua posição, o fato de ele aparentar ser um homem arrependido de seus atos — fala constantemente usada por homens na nossa sociedade atual para isentar outros homens de seus atos — e ele provavelmente não ser o único a cometer este tipo de violação. O próprio Comandante Fred mantém uma relação proibida com sua Aia. Putnam só foi severamente condenado tendo sua mão amputada devido ao caso ter sido descoberto por toda a comunidade de Gileade e devido ao apelo de sua Esposa, que alegou temer por sua alma imortal.

Figura 44 - Julgamento do Comandante Putnam



Fonte: Captura própria

A cor preta pode ser percebida ainda em todo o visual da série, por completo, quando Gileade é mostrada. Existe uma espécie de filtro que deixa todo o ambiente soturno, transmitindo toda a sisudez e autoridade existente naquela sociedade, projetada e comandada por homens.

Figura 45 - Vista ampla de Gileade



Fonte: Captura própria

4.1.4 O Marrom

A cor marrom é a mais rejeitada, a cor do antierotismo. Junto com o preto, é a principal cor do ruim e do mal. Representa o apodrecimento, a decomposição, o intragável. Quando se pensa no envelhecimento das coisas, se pensa no marrom. É a cor do rústico, do passado (HELLER, 2000).

As Tias, responsáveis por doutrinar e manter as Aias na linha, são a classe mais privilegiada de mulheres em Gileade, possuem poder extremo, as colocando abaixo somente dos Comandantes, usam roupas marrons, simbolizando sua autoridade. São geralmente mulheres mais velhas, decompostas como suas cores, fiéis adoradoras, não possuindo permissão para casar. Sua submissão e lealdade devem ser direcionadas somente a Gileade.

Figura 46 - Tia Lydia e seu traje marrom



Fonte: Captura própria

Assim como a cor dos Comandantes, o marrom também não se encontra no círculo cromático. Apesar de serem mulheres, elas possuem permissão para ler e escrever — suas atribuições demandam estas atividades —, diferentes das outras do sexo feminino de Gileade com suas cores presentes no círculo cromático. São as principais representantes do patriarcado dentre as mulheres, uma vez que emulam funções masculinas e detêm poder sobre as vidas de outras dentro do regime.

Figura 47 - Tia Lydia durante o processo de doutrinação das Aias



Fonte: Captura própria

As roupas marrons usadas pelas Tias representam o conforto e a orientação que elas devem fornecer para as Aias. O marrom tem a capacidade de retirar a força e a vibração de outras cores. O vermelho perto dele se torna apagado, assim como as Aias são doutrinadas e neutralizadas pelas Tias. Antes de irem servir a um Comandante, as Tias possuem o dever de educar as Aias a respeito de seu novo estilo de vida, qualquer transgressão é punida com castigos físicos, como na Figura 48, onde Tia Lydia derruba June com seu porrete e a eletrocuta após a mesma não corroborar com a investigação acerca de sua parceira de compras Ofglen ser traidora de gênero (lésbica) e ainda na Figura 49 quando June é capturada e castigada após tentar fugir de Gileade junto com sua amiga de antes de regime Moira.

Figura 48 - Offred sendo neutralizada por Tia Lydia



Fonte: Captura própria

Figura 49 - Tias castigando fisicamente Offred



Fonte: Captura própria

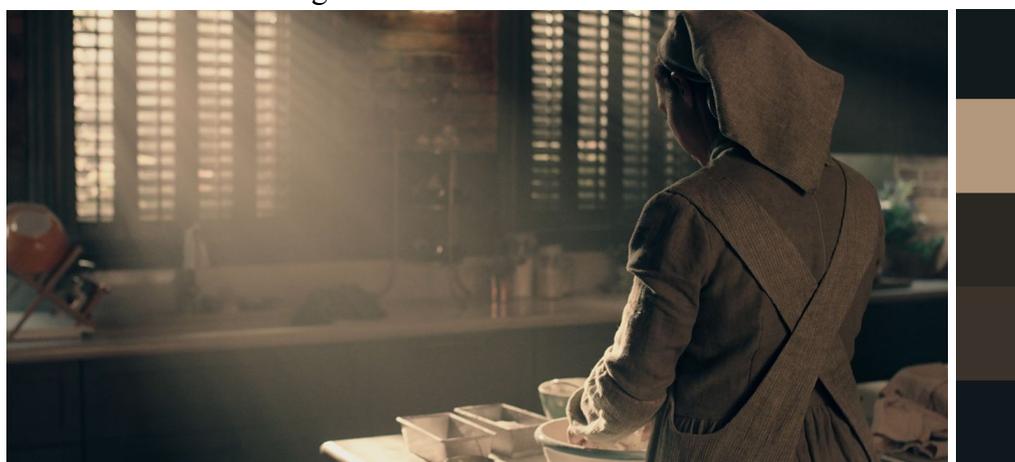
As Tias são os membros mais zelosos e cruéis de Gileade, distribuem punições brutais às Aias desobedientes. A adoção dessa cor para a narrativa cria ainda uma gradação de autoridade entre os Comandante, as Tias e as Aias, se observarmos as cores por sua diluição e decomposição.

4.1.5 O Verde

A cor verde é geralmente relacionada à natureza, é o sentido da vida em seu mais amplo sentido. O oposto do murcho, seco, morto. Pode transmitir uma sensação de frescor. É a cor da juventude, o estágio da imaturidade é sempre verde. Simboliza a esperança, saúde. O verde não é nem bom, nem mau. É a cor intermediária: o vermelho é quente, o azul é frio, o verde neutro. É a cor mais simples e elementar (HELLER, 2000).

A cor verde na série é ligada às Marthas, empregadas domésticas que cuidam da casa. São mulheres mais velhas e inférteis. Na série fica implícito que a maioria das Marthas são compostas por minorias étnicas, como afro-americanas ou latinas, mostrando a discriminação adicional de Gileade contra estas mulheres.

Figura 50 - Martha em seu uniforme



Fonte: Captura própria

A cor verde no círculo cromático é análoga à cor azul das Esposas, existindo uma espécie de proximidade entre elas, porém apenas no que se refere aos cuidados da casa, já que são as Marthas que cuidam de toda a manutenção dos lares das famílias de alto escalão de Gileade, as Esposas nada dão mais do que ordens, além disso quando a Esposa a qual servem tem filhos, Marthas ajudam na criação, como uma babá, podendo ser a única chance que estas mulheres terão de criar um filho como se fosse seu. O verde ainda, assim como o azul, é oposto ao vermelho das Aias no círculo de cores, existindo uma certa adversidade entre estas camadas, já que as Marthas são obrigadas a garantir o bem estar das Aias, principalmente quando esta está grávida, não as deixando confortáveis com esta situação.

O verde comumente associado à natureza, à saúde, ao crescimento, à cura, em *The Handmaid's Tale*, é opaco, quase cinza, mutado. Exatamente como as Marthas, despercebidas, sem importância aparente para a sociedade. Quando em cena com uma Esposa (azul, frio) e uma Aia (vermelho, quente), a mesma se some, chegando a sumir no cenário, neutra. É um verde frio, sem vida, como a fertilidade morta das pertencentes a esta classe. Sua presença no quadro, como se pode ver na Figura 51, é fundida aos demais elementos de cena. Sua participação narrativa, constantemente, está em ameaçar a realização de necessidades dramáticas de June (da Aia), já que, pela hierarquia de Gileade, uma Martha deve lealdade à sua senhora. Ao mesmo tempo, devem servir e cuidar das Aias, garantindo que estejam aptas para seu uso reprodutivo. Assim como as Tias, as Marthas são mais uma fragmentação dentro

do espectro feminino dessa narrativa, com apelo de significado discordante do gênero ao qual pertence e cuja função dramática surge em cena como uma espécie de fiscal.

Figura 51 - Diferença de contrastes entre uma Martha, uma Aia e uma Esposa



Fonte: Captura própria

4.2 Construção da Imagem Fílmica Além do Uso de Cores

O cinema por possuir sua linguagem própria é repleto de inúmeros processos de expressões. A imagem constitui o elemento base para a linguagem cinematográfica e possui uma dualidade clara. Ao mesmo tempo que ela é resultado de uma reprodução exata da realidade, ela também pode resultar em uma representação do desejo de quem a dirige (MARTIN, 2009).

A imagem fílmica tem a capacidade de provocar no espectador um sentimento de realidade, provocando a crença na existência do que é mostrado em tela. Para que isso ocorra, é necessário que determinados fatores e elementos criem e condicionem a expressividade desta imagem (MARTIN, 2009).

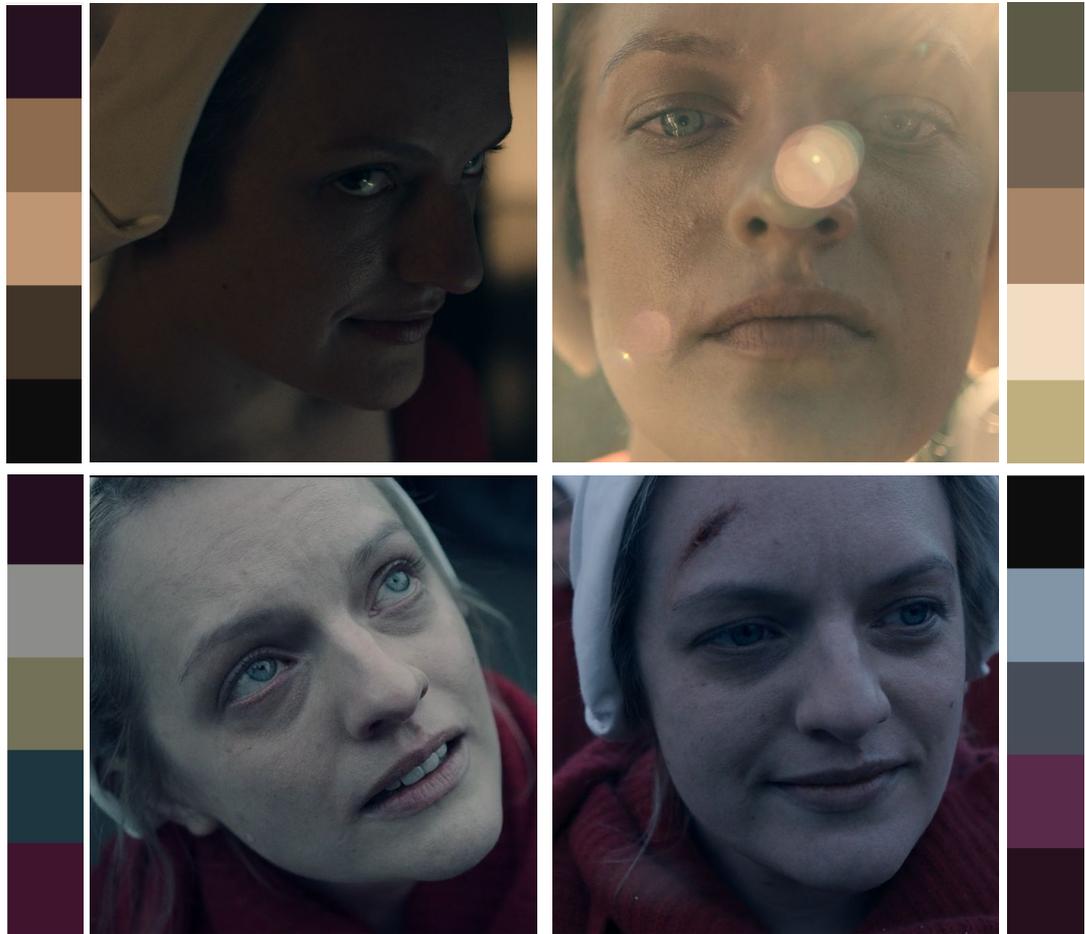
Em *The Handmaid's Tale* o elemento cor é claramente um dos mais importantes para a construção da narrativa da série, porém não o único. Enquadramentos, cenários e técnicas de iluminação ajudam não só a construir a imagem fílmica da série, mas também ajudam a intensificar os significados propiciados pelas cores.

4.2.1 Enquadramentos

O enquadramento nada mais é que a composição do conteúdo da imagem a partir do posicionamento da câmera em cena. É o mais imediato e o mais necessário meio de apropriação do mundo real através da câmera. Pode-se deixar elementos de ação fora do enquadramento propositalmente, mostrar apenas uma pequena parte simbólica na cena, compor de forma arbitrária e não natural seu conteúdo, modificar o ponto de vista do espectador ou ainda usar a dimensionalidade do espaço para criar efeitos dramático, apoiados em diferentes planos e movimentos de câmera (MARTIN, 2009).

The Handmaid's Tale em alguns momentos faz uso de enquadramentos fechados nos rostos dos personagens, mostrando a complexa variedade de emoções experimentadas por eles. É possível ver no rosto de June (Offred) quando ela está mentindo, sendo sarcástica ou até mesmo com profunda dor, seja ela física ou emocional. Esta proximidade faz com que o espectador sinta de maneira visual suas emoções não expressas necessariamente em forma de palavras (Figura 52).

Figura 52 - Enquadramentos no rosto de June



Fonte: Captura própria

Estes *close-ups* claustrofóbicos reforçam a ideia de que estes personagens, em especial as mulheres, estão presas em Gileade. Outra forma utilizada para reforçar esta ideia de aprisionamento é o enquadramento destas dentro do espaço da tela do espectador, as personagens são dispostas nas bordas e nos cantos do quadro, ao invés de no centro, e ativamente no controle da composição (Figura 53 e Figura 54), ou ainda as colocando na parte de baixo do enquadramento, reforçando seus estados de impotência e inferioridade (Figura 55 e Figura 56).

Figura 53 - June posicionada no canto esquerdo do quadro



Fonte: Captura própria

Figura 54 - Janine posicionada no canto direito do quadro



Fonte: Captura própria

Figura 55 - June posicionada no canto inferior do quadro



Fonte: Captura própria

Figura 56 - June e Serena posicionadas no canto inferior do quadro



Fonte: Captura própria

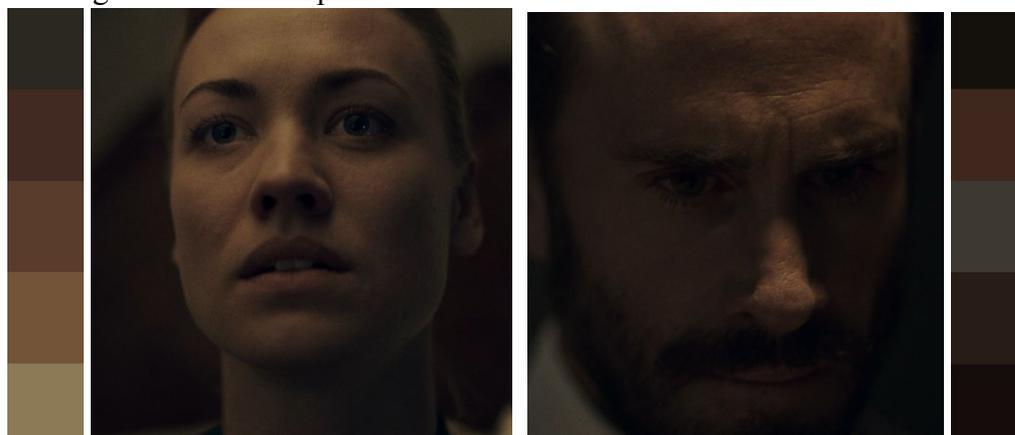
As cenas de cerimônia entre o Comandante Fred, sua Esposa Serena e a Aia Offred são filmadas de uma maneira que reforça a natureza de todo aquele ato. Em alguns momentos do ritual o espectador possui uma visão superior, a visão de um deus, reforçando a falsa santidade de todo o ritual, ou como uma frase comumente utilizada na série "sob os olhos Dele" (Figura 57). *Close-ups* dos três participantes, dos ombros para cima, mostram as expressões em seus rostos descarnados e terrivelmente desconfortáveis, deixando claro todo o cunho não natural, artificial, não *sexy* e não íntimo daquele procedimento (Figura 58 e Figura 59).

Figura 57 - Visão superior da cerimônia



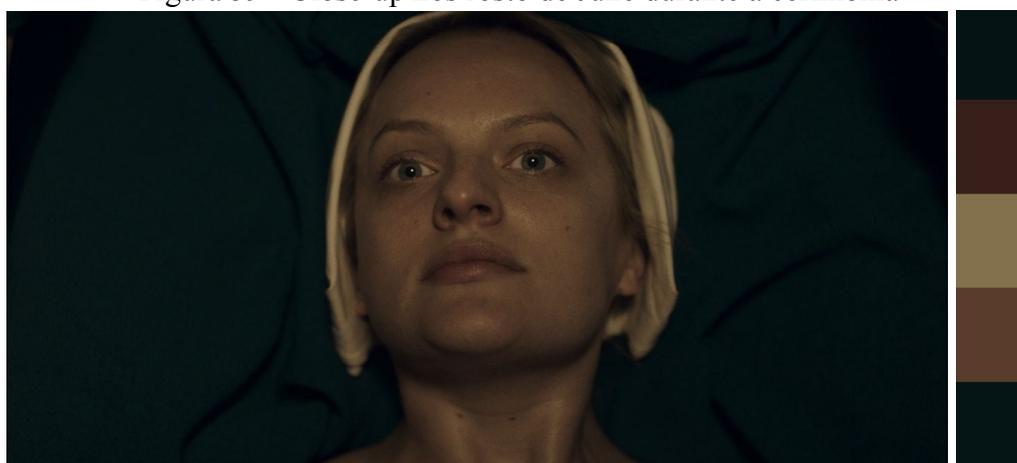
Fonte: Captura própria

Figura 58 - Close-ups nos rostos de Serena e Fred durante a cerimônia



Fonte: Captura própria

Figura 59 - Close-up no rosto de June durante a cerimônia



Fonte: Captura própria

No enquadramento de Offred em específico, na Figura 59, é possível perceber a presença da cor da vestimenta de Serena Joy ocupando todo o espaço do quadro, como se a Aia se tornasse a Esposa durante o ritual, fosse o link de conexão entre Comandante e Esposa.

4.2.2 Iluminação

Fator decisivo na criação da expressividade da imagem, diretamente não perceptível ao espectador comum, contribui com a criação da atmosfera da narrativa. A iluminação serve para definir e moldar os contornos e planos dos objetos em cena, além de criar a impressão de profundidade especial, promover uma atmosfera emocional e até mesmo criar efeitos melodramáticos (MARTIN, 2009).

Inicialmente observa-se no geral que, a atmosfera de Gileade é pesada, carregada de negatividade, obscurecida e densa (Figura 44 e Figura 60), resultado provável de todo o caos da guerra civil ainda em curso e de toda a poluição existente, posteriormente culminando na criação desta república totalitária e suas leis e diretrizes misóginas, homofóbicas, racistas e altamente violenta nos mais diversos níveis.

Figura 60 - Ambiência de Gileade



Fonte: Captura própria

A iluminação na série é utilizada de duas formas, na criação de uma atmosfera emocional e na criação de efeitos melodramáticos. Em cenas na qual Offred se encontra em um estado emocional mais delicado e abalado é possível perceber que toda a ambiência é de alguma maneira obscurecida, como nas cenas onde ela está enclausurada em seu quarto, depois de um falso alarme de gravidez, sendo privada até mesmo da luz do sol que antes entrava pela janela de seu quarto (Figura 61 e Figura 62).

Figura 61 - June enclausurada em seu quarto



Fonte: Captura própria

Figura 62 - June no chão de seu *closet*

Fonte: Captura própria

A série ainda faz uso da iluminação para reforçar a ideia de uma onipresença divina. É comum ver cenas onde, de janelas surgem intensos raios de luz solar, vindos de cima para baixo e preenchendo toda a cena. É o caso da cena primeiro episódio, onde June está sentada na janela de seu quarto e todo seu ser é iluminado, "sob os olhos Dele" (Figura 63). Esse tipo de iluminação é usado também em cenas que ocorrem no centro de treinamento de Aias, durante as aulas em si (Figura 64) e nos momentos de punições (Figura 48), como se a divindade se fizesse presente ali, afinal elas são educadas e punidas a partir de seus ensinamentos. Essa presença divina fica mais clara ainda durante o julgamento de Emily (Ofglen) — acusada de se relacionar amorosamente com uma Martha —, o tribunal é totalmente preenchido por esses raios de luz (Figura 65).

Figura 63 - June sentada na janela de seu quarto



Fonte: Captura própria

Figura 64 - Aias sendo doutrinadas pelas Tias



Fonte: Captura própria

Figura 65 - Julgamento de Ofglen



Fonte: Captura própria

O uso de luz e sombra e o reforço da proximidade entre o divino e o humano presente nestas cenas, pode ser relacionado com a arte barroca, desenvolvida entre os séculos XVI e XVII, quando após as Reformas Protestantes desencadeando uma onda de guerra civis, a Igreja Católica criou um conjunto de medidas para reafirmar seus dogmas contra o avanço protestante. Uma das medidas tomadas para tal objetivo foi a produção artística de temas religiosos. Como pode se observar na Figura 66 e Figura 67, este movimento foi caracterizado por além do uso de luz e sombra e a relação humana-divindade, pela riqueza nos detalhes e formas, expressões dramáticas dos personagens — o que se observa bastante no elemento anteriormente discutido acerca dos enquadramentos da série —, preferência por curvas e contornos.

Figura 66 - Vocação de São Mateus (Caravaggio)



Fonte: Wikipedia (2005)¹¹

¹¹ Disponível em

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_\(Caravaggio\)#/media/Ficheiro:The_Calling_of_Saint_Matthew_by_Caravaggio.jpg/](https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_(Caravaggio)#/media/Ficheiro:The_Calling_of_Saint_Matthew_by_Caravaggio.jpg/)>. Acesso em 24 nov. 2019

Figura 67 - A Última Ceia (Tintoretto)



Fonte: Wikipedia (2018)¹²

A iluminação presente na série ainda cria um ideia de temporalidade antagônica, apesar da narrativa ocorrer se passar em um futuro distópico, a maneira que a luz é utilizada acaba criando uma ambiência de passado, assim como a construção política de Gileade, conservadora.

4.2.3 Cenários

Os cenários são os incubidos de representar perfeitamente o espaço em si da cena, deve ser construído de tal maneira que atraia realismo ao ambiente e tudo o que o cerca. Podem ser interiores ou exteriores, reais ou construídos de maneira física em estúdios ou ainda de maneira digital. Cenários podem ser construídos por necessidade histórica ou ainda com uma intenção simbólica, preocupando-se com a estilização e significação deste (MARTIN, 2009).

¹² Disponível em

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#/media/Ficheiro:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg/>. Acesso em 24 nov. 2019

Na obra aqui analisada, os cenários complementam e reforçam constantemente para a personagem principal qual acompanhamos a narrativa de que ela é uma Aia, que está presa em Gileade e qualquer ato que vá contra as premissas da república resultam em punições.

Na casa do Comandante Fred, onde June foi situada, a composição de cenários a lembram de que aquele espaço não lhe pertence, que a mesma não é bem vinda ali. Quem tem a última palavra dentro da residência é Serena. A decoração dos espaços da sala principal, do quarto do casal e até mesmo do escritório do Comandante potencializam esta dominância. As paredes desses ambientes possuem a mesma cor das vestimentas da Esposa (Figura 68).

Figura 68 - Serena e June na sala de estar



Fonte: Captura própria

Figura 69 - Visão de June durante a cerimônia

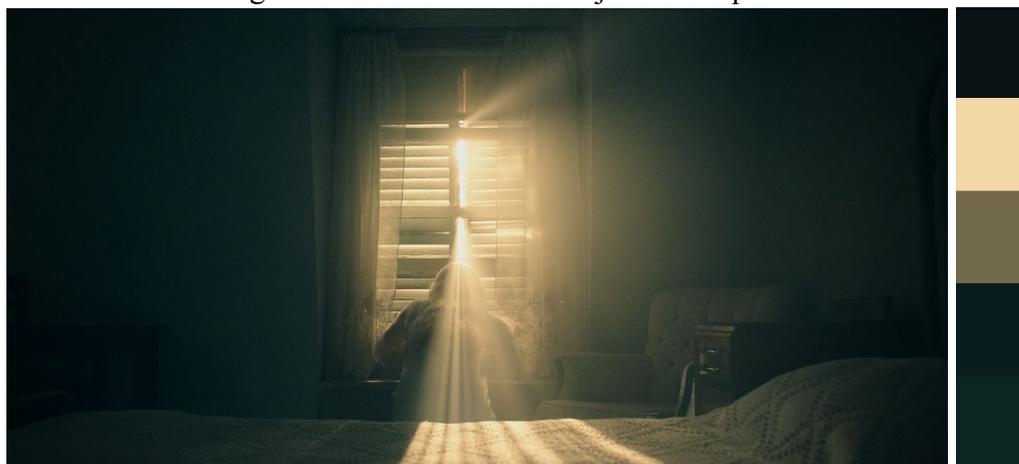


Fonte: Captura própria

Outro cenário que é composto a partir das cores dos uniformes das classes que a frequentam é o centro de treinamento de Aias, comandados pelas Tias, as paredes e objetos são todos marrons, reforçando o ambiente militarizado (Figura 64).

O quarto de June é criado de tal maneira que intensifique e marginalize ainda mais a personagem. Limitada a um pequeno espaço, de móveis simples, mal iluminado, sem nenhum estímulo visual aparente, completamente isolada dos outros cômodos da residência e do mundo exterior, não fosse por uma janela não tão grande a qual a mesma usa como forma de escape por ter visão além de seu aprisionamento, sendo privada até mesmo disso em determinado momento da série (Figura 70). Tudo isso impossibilitando a sensação de pertencimento da própria personagem naquele ambiente, afinal, nada ali lhe pertence, nem mesmo seu próprio corpo. Ela não é bem vinda ali a não ser para cumprir sua função, prover um filho para Fred e Serena.

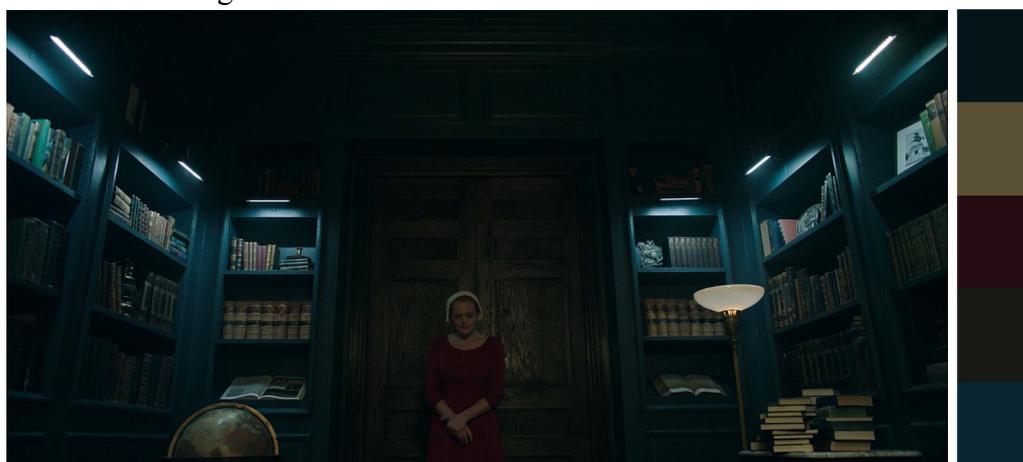
Figura 70 - June frente a sua janela bloqueada



Fonte: Captura própria

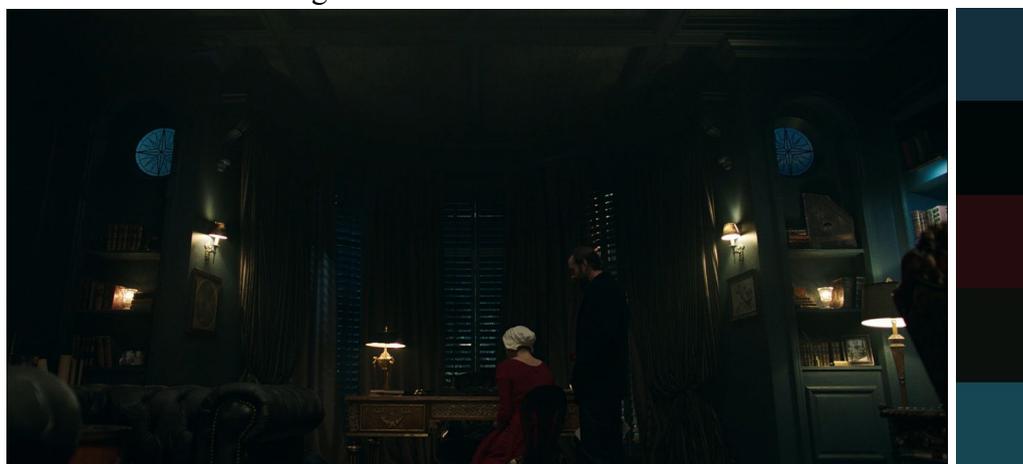
Outro espaço recorrente na narrativa é o escritório do Comandante Fred, que passa a encontrar-se com a Aia nele, o que em teoria deveria ser proibido. O espaço é composto por elementos de decoração que condizem com o personagem, elegantes e clássicos. Este cenário para June representa o proibido — nem mesmo Serena tem acesso a ele —, é repleto de livros, material de escrita, jogos, revistas dos mais diversos assuntos considerados impróprios para a atual sociedade.

Figura 71 - June no escritório do Comandante Fred



Fonte: Captura própria

Figura 72 - June e Fred no escritório



Fonte: Captura própria

O muro da praça principal de Gileade também é um cenário importante para a narrativa, nele são dispostos os corpos de pessoas mortas, resultantes de punições por pecar e descumprir alguma regra mais rígida da república, como por exemplo trair o gênero — manter relações homossexuais —, pregar alguma outra religião que não a seguida no estado não laico, ou ainda de alguma maneira estar envolvido com práticas abortistas. Os recorrentes corpos ensanguentados e dependurados são uma lembrança clara a todos os moradores de Gileade acerca de suas doutrinas violentas, servindo como um eterno alerta (Figura 73).

Figura 73 - Aias observando os corpos pendurados no muro



Fonte: Captura própria

4.2.4 *Flashbacks X Presente*

Flashbacks são momentos no desenrolar de uma narrativa que justapõem diferentes momentos temporais, presente e passado, contendo dois conceitos implícitos nesta justaposição: memória e história. Geralmente funde estes dois conceitos através da representação de uma experiência única lembrada por um ou mais indivíduos fictícios (TURIM, 1989).

Flashbacks do passado de June mostram ao espectador a injustiça cometida no presente, principalmente com as mulheres. Situações passadas e presentes são drasticamente diferentes, até mesmo o enquadramento da personagem muda. Como anteriormente visto Aias são dispostas geralmente na parte inferior ou nas laterais e cantos do quadro, visualmente oprimidas. Nos flashbacks, June ocupa o meio do quadro. As próprias cores utilizadas neles são diferentes. No tempo presente o que se têm são cenas altamente dessaturadas, no passado as cores possuem mais "vida". Da mesma forma que anteriormente ela era uma mulher livre.

Este fator de diferença clara entre passado e presente na série pelo uso das cores e iluminação, reforça ainda a ideia de monocromatismo do tempo atual da narrativa. Mesmo a série sendo colorida, a não variedade de cores adotadas pelo regime de Gileade e o filtro dessaturado presente em todas as cenas, resulta em uma sensação de harmonização, como se todo o visual presente fosse composto por apenas uma cor e seus diferente tons, como a

própria Gileade. Constituída sobre um conjunto de premissas (cor), organizada por diferentes classes (tons).

Figura 75 - June pré Gileade



Fonte: Captura própria

Figura 76 - June com sua família pré Gileade



Fonte: Captura própria

Estes diálogos entre passado e presente ajudam na compreensão a um nível visceral sobre o quanto tudo mudou e como os personagens da série chegaram aonde estão. Os flashbacks se assemelham a nossa sociedade atual e como se evoluiu passo a passo a partir de um local que reconhecemos.

4.2.5 Significados na série

Como analisado anteriormente, a direção de arte *The Handmaid's Tale* faz uso das cores a fim de produzir significados específicos para a narrativa da série. Cada frame parece

ter sido muito bem pensado do ponto de vista técnico para uma melhor construção visual da narrativa. Além de construir um universo esteticamente bonito fotograficamente, a direção de arte da série consegue construir ainda um ambiente extremamente realista, o que em conjunto com a atual onda de extremismo conservador que a sociedade vem enfrentando, consegue atuar diretamente no psicológico e emocional de seus espectadores.

O uso das cores, o enquadramento, a luz e todos os outros elementos aqui estudados, em conjunto, transpassam todo o constante sentimento de medo e temor pela sua vida, pelo seu corpo, que os personagens de Gileade possam vir a ter. Ajuda seus espectadores a se conectarem emocionalmente a este pesadelo, especialmente com as Aias, a sentir o que essas mulheres sentem em um mundo que as trata como menos que humanas. A série é assustadora, sufocante, é dolorosa de se assistir em determinados momentos.

Paralelo a isto, a narrativa da série é construída de tal maneira que, mesmo de forma indireta, auxilia no desenvolvimento de consciência política em quem a assiste, seja esta de classe ou principalmente, gênero.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, abordamos as cores e sua importância na construção de narrativas cinematográficas, afinal, estas estão sempre presentes no nosso cotidiano, influenciando nossa forma de observar o mundo ao redor das mais diversas maneiras possíveis. Seus significados, sensações e emoções causadas como resultado de diferentes fatores psicológicos, culturais e sociais de cada indivíduo. O uso das cores no cinema surgiu da necessidade de melhor reproduzir a realidade, um dos principais objetivos do cinema em geral, já que parte da significação de uma obra é feita por meio de suas imagens, do que se exhibe em uma cena. As cores podem ser utilizadas de diferentes maneiras no cinema, pode ser usada para nada além da representação da realidade, ou pode ainda influenciar de forma direta na construção de uma narrativa.

O estudo aqui mostrado buscou investigar de que maneira o uso de cores pode influenciar diretamente na construção do sentido da narrativa de uma obra audiovisual em específico. Desta forma, objetivou-se analisar o uso das cores na série *The Handmaid's Tale*, visto que as cores nela utilizada, partem de um propósito intencional. Sendo necessário inicialmente compreender o fenômeno cor, identificar seus aspectos emocionais e psicológicos para então interpretar a narrativa audiovisual da série.

Para se atingir uma compreensão da construção da narrativa da série seguiu-se as proposições de análise fílmica de Vanoyé e Goliot-Lété (1992), observando para além dos pontos técnicos, entender e interpretar os possíveis significados e percepções da série. Junto a este processo procurou-se entender o processo de análise de imagem proposto por Joly (1996), necessário para compreender todo o conteúdo visual disposto em cena.

Como resultado, demonstrou-se que as cores são o elemento de maior importância em toda a construção da narrativa visual de *The Handmaid's Tale*, tanto por caracterizar toda a estrutura de castas femininas na obra, uma das principais características da narrativa como um todo, além de ser o elemento técnico mais perceptível ao espectadores da série.

Apesar da grande influência das cores, elas por si só não seriam capazes de compor toda a significação da narrativa, carregada por uma certa complexidade, por este motivo,

outros elementos técnicos cinematográficos aqui abordados se fazem importantes. Além de atuar na construção da obra, elementos como enquadramento, iluminação, cenários e o uso de flashback, ajudam no processo de intensificar e destacar o uso de cores na série.

Todo este processo de compreensão, interpretação e análise dos elementos que auxiliam na construção de uma narrativa visual ajudaram na criação de um senso crítico acerca do desenvolvimento de uma obra do estilo, elementos estes podendo ser mais importantes que toda a linguagem verbal de um roteiro, a exemplo da própria série aqui estudada.

Resultou ainda na construção de um olhar clínico e minucioso acerca do simples ato de se consumir qualquer produto visual, elementos que antes passavam despercebidos em tela, como as próprias cores utilizadas para diferenciar as castas sociais em *The Handmaid's Tale*, passam a ser agora objetos de extrema atenção na busca da complementação da compreensão de uma outra narrativa.

Apesar dos resultados deste trabalho demonstrarem a importância das cores e de que maneiras elas atuam na construção da narrativa cinematográfica de *The Handmaid's Tale*, seria interessante também outros estudos e análises do uso desse elemento nas outras duas temporadas atuais da série e ainda uma comparação entre o uso de cores feito pela série e o feito pela obra literária a partir da qual aquela se originou. Outra pesquisa comparativa bastante promissora seria correlacionar esta interpretação ocidental acerca da construção cultural e simbólica das cores com uma de origem oriental. Além disso, o estudo de outros elementos técnicos importantes na composição da série, como edição, trilha sonora e até mesmo a própria construção dos figurinos, tornariam também este estudo mais completo.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Fernando da Silva. **A produção independente de webséries pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet**. 2013. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2013.
- BARBOSA, Paulo R. C. **O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935**. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014. 188p.
- BECK, Carmem Lúcia Colomé et al. A Linguagem Signica das Cores na Resignificação (Humanização) de Ambientes Hospitalares. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos.
- BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling**. [s. L.]: Focal Press, 2005. 288 p.
- BRITO, Nathaly Barboza de; REIS, José Claudio de Oliveira. A teoria das cores de Goethe e sua crítica a Newton. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.288-298, dez. 2016.
- BULHÕES, Marcelo. **A Ficção nas Mídias**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2009. v. 01. 135p
- BURGOYNE, Robert. Color in the Epic Film: Alexander and Hero1. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s.l.], v. 1, n. 2, p.13-39, 25 jul. 2016. Semestral. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v1n2.282>.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica: Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990**. 2005. 227 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- COSTA, Flávia Cesarino . **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. 1. ed. São Paulo: Scritta, 1995. v. 1. 193p .
- COSTA, M. H. B. V. **A Cor no Cinema: Signos da Linguagem**. Cronos (Natal), Brasil, 2001.
- EGASHIRA, Rafael. **Fotografia e Cor: Os esquemas de combinações de cores conduzindo a construção e leitura de fotografias**. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

- EINSENSTEIN, Serguei. **Colour film**. London: University of California Press, 1976.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinhos. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006. 173 p.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. 224 p.
- GAMBINI, Bruna Carolina Viana. **Produção de Objetos na Direção de Arte**: Estudo do caso do filme “Super Pai”. 2014. 75 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade Estadual Paulista “julio de Mesquita Filho”, Bauru, 2014.
- GARAU, Augusto. **Color Harmonies**. Chicago: University Of Chicago Press, 1993. 100 p.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Papirus, 2002.
- GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. **Wassily Kandinsky: "Do espiritual na arte" e a proposta de sonoridade interior**. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.
- GUIMARÃES, Luciano. **A Cor Como Informação**: a construção biofísica, linguística, e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. Percepção das Cores e Cultura. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 19., 1996, Londrina.
- HAMBURGER, Vera. **Arte Em Cena: A Direção de Arte No Cinema Brasileiro**. [s. L.]: Senac, 2014. 420 p.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2000.
- HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês. **Comunicación**, Piura, v. 1, n. 10, p.1309-1322, nov. 2012.
- JOLY, Martine. **Introdução À Análise Da Imagem**. [s. L.]: Papirus Editora, 1996. 152 p
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1996. 304p.
- LIZZO, Michael. **The Art Direction Handbook for Film**. [s. L.]: Focal Press, 2005. 352 p.
- LORSCHTEITER, Vanessa; STEFFEN, César; POLIDORO, Marina Bortoluz. **Análise semiótica para o uso emocional da cor no Design de Superfície**. In: SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - SEPESQ CENTRO UNIVERSITÁRIO RITTER DOS REIS, 11., 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Sepesq, 2015.
- LOUÇÃO, Maria Dulce. Sobre a Harmonia. **Artitextos**: Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, n. 3, p.65-71, dez. 2006.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Comunicação & Inovação, v. 1, n. 2, 2011.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. [s. L.]: Brasiliense, 2009. 280 p.

MEDEIROS, Rafael Trinta. Dos folhetins ao Netflix: A história da narrativa ficcional seriada nos meios de comunicação. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3., 2014, São Luís. **Anais...** . São Luís: Alcar, 2014.

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

MORAES, R. . NARRATIVA SERIADA NA TELEVISÃO E SUAS ORIGENS NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO. In: Comunicon, 2016, São Paulo. GT 03 COMUNICAÇÃO E CONSUMO: Periodizações e perspectivas Históricas, 2016.

NOGUEIRA, Kenyo Alex Pontes. **Cores, emoções e cartazes de cinema**: um estudo de respostas emocionais às cores utilizando o espaço afetivo. 2017. 91f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Design, Centro de Ciências e Tecnologia, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, 2017.

O'CONNOR, Zena. Colour harmony revisited. **Color Research & Application**, [s.l.], v. 35, n. 4, p.267-273, 1 mar. 2010. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/col.20578>.

_____. Colour psychology and colour therapy: Caveat emptor. **Color Research & Application**, [s.l.], v. 36, n. 3, p.229-234, 11 abr. 2011. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/col.20597>.

PALMER, Marcos Ubaldo. **Cor e Significação no Cinema**: Produção de sentido no filme A Invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese. 2015. 296 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

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

_____. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac nacional, 2014.

RAMBAUSKE, Ana Maria. **Decoração e Design de Interiores**: Teoria da Cor. s.d.

RAMOS, João Pedro. **O Significado da Cor no Cinema**. 2014. 76 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Audiovisual, Artes e Imagem, Escola Superior de Música Artes e Espectáculo, Porto, 2014.

RIZZO, Michael. **The Art Direction Handbook for Film**. Burlington: Focal Press, 2005. 352 p.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 366 p.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 186 p.

SANTOS, José Luiz dos. **O Que é Cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 89 p.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Arte no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **Revista Digital do Lav**, [s.l.], v. 10, p.14-30, jan. 2017. Universidad Federal de Santa Maria.

SANTOS NETO, B. F. Central do Brasil e a direção de arte como encenação. In II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 21 - 32.

SILVEIRA, Luciana Martha. A cor como linguagem: da fisiologia à cultura. **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, v. 1, n. 2, p.251-254, 2001.

_____. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Ufpr, 2015. 169 p.

SOARES, Natália de Castro. **A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem**. 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Meio e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUSA, Taciana Ematné de. **A Cor como Elemento Narrativo: Uma Análise do Filme "Um dia, um gato"**. 2016. 56 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.272-284, 26 jun. 2014. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2014.2.17148>.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. A Influência das Cores na Construção Audiovisual. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18., 2013, Bauru. **Anais...** . Bauru: Intercom, 2013.

TURIM, Maureen. **Flashbacks In Film: Memory & History**. Abingdon: Routledge, 1989. 312 p

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1992.

VARGAS, Gilka Padilha de. Direção de arte: a imagem cinematográfica e o personagem. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM, 3., 2014, Londrina. **Anais...** . Londrina: Encoi, 2014. p. 1 - 13.

_____. **Direção de Arte: Um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lúcia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga**. 2014. 212 f. Dissertação

(Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

YUMIBE, Joshua. **Moving Color:** Early Film, Mass Culture, Modernism. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012. 230 p.