

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

O VERMELHO COMO OBJETO DA DESATENÇÃO EM *DEADPOOL*.

Wanderley Anchieta¹

Resumo:

Este trabalho propõe uma análise do uso da cor vermelha na narrativa do filme *Deadpool* (EUA, Tim Miller, 2016) a partir do conceito de atenção estética proposto pelo pesquisador francês Gérard Genette. O significado geral da cor vermelha é convencional, acordado culturalmente – de fato, há dois principais: a cor pode significar o desejo, a excitação e o amor; ou a violência, o perigo e a morte. A estratégia visual do filme aponta uso mais proeminente da segunda acepção. Os vermelhos do *mise-en-scène* são alocados de forma intencional para ativar nossa sensibilidade. Nós sentimos e intuimos, enquanto nossa atenção 'consciente' fixa-se na ação.

Palavras-chave: cores. narrativa. cinema. atenção estética.

Era apenas mais uma noite de trabalho. Ela devia servir os homens vis, entregar-lhes bebidas em retorno de alguns trocados como gorjeta. O alegre multicolorido do local escondia sua face misógina do mesmo modo que nossa personagem dissimulava sua dor, seu coração assolado. Depois de encontrar o homem de sua vida, e viver com ele intensa paixão, seu ledo subitamente chegara ao fim com o desaparecimento do amado. Sua esperança, de que ele retornasse, apesar das baixas probabilidades, remanesceu intacta.

Mal começado o expediente, ela se encontrava no bar buscando os drinques de alguns clientes quando, de súbito, sentiu um arrepio. Uma presença a fixava de soslaio. Essa história de amor, com pitadas de profunda ironia e ainda, ação, se passa no filme *Deadpool* (EUA, 2016, dir.: Tim Miller). Nossa heroína é Vanessa, e a presença que vacila em se apresentar é do (anti-)herói e amante dela, Wade Wilson/Deadpool. Wade Wilson (Ryan Reynolds) tem receio de se apresentar para Vanessa pois sua imagem está desfigurada. Ele já não é mais o mesmo homem por quem ela se apaixonara, após sua submissão a um 'procedimento experimental' que visava, ele creu, curar seu câncer em estado avançado. Inversamente, Wade

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. E-mail: wya@outlook.com.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

sofreu uma mutação que difundiu a doença para todas as células de seu corpo ao mesmo tempo em que elas ganharam a potência de ‘auto-regeneração’. A alcunha *Deadpool*, para além de referência ao jogo do clube de seu amigo Weasel², é patente em relação a sua nova condição de vida.



Figura 01 - Vanessa (Morena Baccarin), ao tornar-se arrepiada pela sensação de proximidade com Wade.

Enquanto Vanessa se vira, resabiada, a voz de Stan Lee, criador dos *X-Men*, que atua numa ponta como o ‘animador’ do clube de *strip-tease*, anuncia com volume diminuído –em face da música romântica que prenuncia o quase reencontro do casal: *You can’t buy love, but you can rent it for three minutes*³. O filme faz questão de brincar com seus assuntos⁴, entre eles o amor. Em seguida, o gerente do bar chama Vanessa e diz: ‘alguém lá fora está perguntando por você, algo sobre um namorado antigo’. Com certa hesitação e alguma esperança, ela abre a porta de uma saída lateral. Chove muito e o local é escuro. A câmera acompanha Vanessa num plano *over the shoulder* até que ela vê uma silhueta na escuridão.

² Wade Wilson se apresenta no início da projeção como um ‘não herói’ que participa de um clube de *bad guys*/mercenários que presta serviços sujos em troca de dinheiro. Sua ‘missão’, todavia, é afastar um *stalker*/pervertido de uma adolescente assustada. Nesse clube, comandado pelo amigo de Wade, Weasel (T. J. Miller), há um quadro onde se aposta (em inglês, *to pool*) em quem será morto primeiro (em inglês, *to be dead*) durante as perigosas ‘tarefas’.

³ ‘Você não pode comprar o amor, mas pode alugá-lo por três minutos’ em tradução livre.

⁴ Em uma das divertidas ações de *marketing* da promoção filme, *Deadpool* recebeu cartazes o anunciavam como um filme romântico. Disponível em < <http://goo.gl/v0TGO> >, acesso em 10.08.16.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Num contraplano sua expressão se enche de expectativa (figura 02, abaixo). Ela diz: ‘Sabia que era você. Por causa das curvas bizarras. Como num quebra-cabeça’⁵.



Figura 02 - Vanessa, na esperança de reencontrar Wade.

Em seguida, vemos novamente o vulto soturno. De imediato (figura 03, abaixo), ele se movimenta em direção a Vanessa. Tratava-se, evidentemente, do vilão Francis/Ajax (Ed Skrein), que buscava nossa heroína com o intuito de raptá-la.



Figura 03 - Ajax/Francis, surge para sequestrar Vanessa.

⁵ Em uma das cenas anteriores eles se referem a harmonia dos dois como casal numa metáfora: seu relacionamento funcionaria como duas peças de um quebra-cabeças que se encaixam muito bem, apesar de terem curvas bizarras.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Durante o tempo em que nos concentrávamos em aguardar o reencontro dos dois e, depois, nos rápidos sinais emitidos de que algo *estava errado*– a escuridão excessiva, o silêncio da trilha musical, a indiferença do vulto à declaração de amor da personagem (sobre o quebra-cabeças) – acabamos por não reparar que a porta aberta por Vanessa era vermelha. Que o contêiner de lixo centralizado no contraplano da figura 02 também era vermelho. Que a rua do plano *over the shoulder*, no fundo, contém manchas avermelhadas. Há uma informação visual importante nesses ‘detalhes’ que despercebemos. Israel Pedrosa, pintor e uma das maiores autoridades no estudo da cor no mundo, afirma que

O vermelho foi a cor de Dionísio para os pagãos e é a do Amor Divino para os cristãos. Na maioria das lendas europeias e asiáticas, o espírito do fogo é sempre representado com roupas vermelhas. É a cor de Marte, dos guerreiros e conquistadores. Era a cor distintiva dos generais romanos e da nobreza patriciana, tornando-se a cor dos imperadores. *O vermelho chamejante é o símbolo do amor ardente*. No oriente, o vermelho evoca o calor, a intensidade, a ação, a paixão, sendo a cor dos rajás e das tendências expansivas. No Japão, é o símbolo da sinceridade e da felicidade. [...] A partir da Comuna de Paris, o vermelho passou a simbolizar a revolução proletária e é atualmente identificado como símbolo ideológico. Em todos os países do mundo, *o vermelho significa perigo* e sinal fechado para o trânsito. Por sua capacidade de penetrar mais profundamente a neblina e a escuridão do que as outras cores, ele é usado como luz de alarme; nas torres elevadas, cimo dos edifícios, proas de embarcações etc (2009, p. 121, grifo nosso).

Portanto não seria impreciso afirmar que aqueles vermelhos foram lá cirurgicamente implantados para tanto *informar* quanto *ambientar* o espectador em relação ao fato do perigo iminente que circundava a personagem. Afinal, a “narrativa existe em todas as sociedades humanas conhecidas. [...] Fazer narrativas é uma estratégia para tornar nosso mundo de experiências e desejos inteligível. *É uma maneira fundamental de organização de dados*” (BRANIGAN, 2006, p. 1, grifo nosso). O cinema lida com um material bruto progressivamente mais transbordante de detalhes visuais⁶, destarte fixa-se a demanda por um

⁶ Por serem de base fotográfica, as imagens do cinema sempre contiveram uma abundância natural de elementos visuais. O advento dos sistemas HD, 2K, 4K e até 8K de resolução vertem ainda mais informação luminosa. O som também passa por um processo gradativo de maior detalhamento e depuração técnica. O sistema japonês, ainda em testes, da televisão de ultra-alta-definição (UHDTV, com 7,680 × 4,320 *pixels*, quatro vezes mais que as atuais HDTV) conta com uma disposição de 24

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

profundo planejamento visual. A empreitada de transmutar as palavras do roteiro em imagens é elaborada pela junção de três funções primordiais: o diretor do filme, o *designer* de produção (arte) e o diretor de fotografia (câmera e luzes).

O desenhista de produção⁷ está ligado a questões funcionais e estruturais, visto que em produções tanto *live-action* quanto cinema de animação, ele se ocupará não somente em determinar a aparência dos elementos mas como eles serão produzidos e inseridos de forma coerente dentro da narrativa (JUSSAN, 2005, p. 88).

É um trabalho árduo e demorado. Tanto que Edgar Moura reconta uma anedota das aulas inaugurais de Nelson Pereira dos Santos aos alunos de cinema da UFF. O diretor e professor indagava aos recém-chegados: “Qual é a primeira coisa que se faz quando se chega a um *set* de filmagem?”. Resposta: ‘Procura-se uma cadeira para sentar. Tudo demora muito’” (2001, p. 407). Um processo tão laborioso, longo e dispendioso... simplesmente perdido na desatenção do espectador? Uma pequena digressão sobre os dois níveis presentes nas obras narrativas nos ajuda a elucidar a questão, a partir dos *insights* de Seymour Chatman

que escreveu o livro padrão dos estudos narratológicos nos Estados Unidos, *História e discurso*⁸ (1978). A apresentação astuta de Chatman dos dois níveis fundamentais da narrativa - história (sobre o que é a narrativa) e o discurso (o texto) – serviu para reformular a questão do que constitui uma narrativa, estendendo a definição para cobrir uma variedade de meios narrativos, especialmente o cinema. O discurso narrativo no modelo de Chatman, portanto, pode vir em diferentes formas– discurso narrativo, sequências filmicas, e assim por diante. A definição de narratividade em *História e discurso* repousa sobre a inter-relação dinâmica dos dois níveis de história (*plot*) e o discurso (representação medial) (FLUDERNIK, 2005, p. 42, tradução nossa).

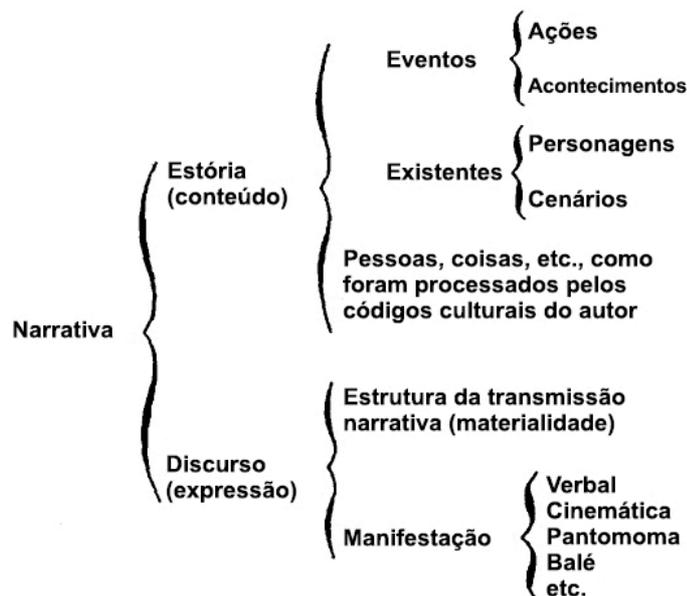
caixas de som (22.2 *surround system*). De acordo com o artigo dos pesquisadores da NHK disponível em inglês em < <https://goo.gl/SbmFa4t> >, acesso em 05.08.16.

⁷ As três denominações são intercambiáveis: *production designer*, *designer* de produção ou desenhista de produção. Eventualmente, no Brasil, a função é realizada pelo diretor de arte.

⁸ *Story and discourse* no original, livro sem tradução para o português.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Chatman define a história como a portadora do conhecimento declarativo, ou ‘o quê’, o conteúdo. Enquanto o discurso é o vetor do conhecimento procedural, ou o ‘como’, a expressão do ‘o quê’.



Quadro 01 – CHATMAN, 1978, p. 78, tradução nossa.

Em verdade, o acoplamento dos elementos compositivos – entre eles, a luz, a cor, a atuação, o enquadramento, os sons, a atuação, as falas, os cortes, etc.– concebe espaços cinematográficos (o conjunto de quadros) altamente organizados, planejados e distribuídos; esses espaços funcionam através do que Panofsky (2009, p. 251) batizou de ‘princípio da coexpressividade’⁹ – o ligamento das partes forma um todo profundo, recheado de camadas exprimíveis e significantes, dotadas de intenções artísticas/estéticas. O tanto que Seymour Chatman afirma categoricamente que “o espaço do discurso como uma propriedade geral pode ser definido pelo foco da atenção espacial” (1978, p. 102, tradução nossa). Dito de outro modo, a expressão cinematográfica se concretiza na capacidade que o filme possui de

⁹ O texto foi originalmente publicado em 1947. Nele Panofsky defende ardentemente a prevalência do cinema mudo sobre o falado. Em seu comentário sobre a coexpressão, no entanto, ele mune os ‘adversários’ ao explicar que o roteiro e as imagens não se anulam ou competem; pelo contrário, caso a presença das falas não torne a película um ‘teatro filmado’, ela adicionará outros graus de complexidade ao que se vê.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

direcionar sutilmente a atenção do espectador pelos espaços apresentados; de apontar uma direção cheia de subterfúgios; de fazê-lo entrar em contato, experimentar, deixar-se enroscar numa linha narrativa insondável. Como narrar via imagens, especialmente as fotográficas? Cohen e Meskin (2008, p. 73-4) explicam que há uma superabundância de informação nas imagens pois elas são *concretas demais*. Para a dupla de autores, essa concretude exacerbada protuberana das ‘informações-v’ – cores, formas, texturas e detalhes visuais. Os cineastas e suas equipes têm nas mãos, mentes e corações, então, a *agonia* de subsumir uma direção sobre algo caótico por natureza (científica, que seja). Eis que um estudo seminal de Rudolf Arnheim, lançado originalmente em 1969¹⁰ e depois reeditado diversas vezes, ilumina a questão do *como* seria possível pôr fim, ou reduzir significativamente, tal desordem

Como mencionado antes, meras réplicas podem ser úteis como matéria-prima para a cognição, mas são produzidas por atos cognitivos de ordem mais baixa e não podem, por si só, orientar o entendimento. Paradoxalmente, elas podem até tornar a identificação difícil, porque *identificar um objeto significa reconhecer algumas de suas características estruturais salientes*. Uma réplica produzida mecanicamente pode ocultar ou distorcer esses aspectos. Uma das razões pelas quais as pessoas criadas em culturas que não estão familiarizados com a fotografia têm problemas com nossos instantâneos é que o detalhe realista e acidental e a informidade parcial de tais imagens não ajudam a percepção. [...] A mente humana pode ser forçada a produzir réplicas das coisas, mas não está naturalmente voltada para isso. Visto que a *percepção* está preocupada com a *apreensão da forma significativa*, a mente tem dificuldade para produzir imagens desprovidas dessa virtude formal. [...] Desprovida do domínio destas forças expressivas a imagem é reduzida a uma apresentação da matéria pura (1997, p. 140, tradução e grifo nosso).

Um retorno a figura 03 pode ilustrar o ponto de Arnheim. O contraste entre a parede iluminada e a figura obscura *acentua* uma forma, que tem tracejado humano. Esse ser é, no entanto, convenientemente mantido na escuridão. Assim, nossa estesia é ‘programada’ para se alinhar a de nossa heroína, por exemplo, pelo plano *over the shoulder* (por convenção, entendemos que a visão é quase idêntica àquela da linha dos olhos dela). Avisos em vermelho

¹⁰ *Visual thinking*, cf. ARNHEIM (1997). Livro sem tradução para o português.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

à parte, experimentamos tanto a hesitação quando a desesperança de Vanessa pela saliência imagética¹¹ – a figura soturna é mantida em foco (da lente) contra o fundo levemente embaçado; e o desalento pela frieza, sua imobilidade prenuncia o ato de violência que se seguirá. Portanto, os filmes de Hollywood devem minorar a pluralidade de aspectos – infligir uma determinação ‘legível’ para suas imagens.

Antes que os diretores sintam o desejo de comunicar ideias ou estados de espírito, evocar emoções ou temas, transmitir ideologia ou valores culturais, eles têm de cuidar de alguns negócios mundanos. *Eles devem tornar inteligíveis as suas imagens*. Se um espectador simplesmente não consegue discernir o que está acontecendo, a história e as suas implicações se perdem. [...] Mais especificamente, *o diretor dirige não apenas atores e equipe técnica, mas também a atenção do espectador*. [...] As pessoas varrem as imagens com o olhar, detendo-se em áreas com conteúdo elevado de informações. Elas tendem a se fixar em elementos específicos, como rostos, olhos e mãos, em características de com posição vívidas e proeminentes, como áreas onde há contraste dos valores de luz ou cruzamento de vetores, e no movimento. [...] É claro que o espectador pode resistir à atração da imagem, contemplando obstinadamente áreas que não sejam proeminentes. O melhor que o cineasta pode fazer é criar uma composição que ofereça uma linha de menor resistência, persuadindo o espectador a prestar atenção em certos componentes de maneira mais ou menos involuntária (-2, grifo nosso).

Numa determinada sequência do início de *Beleza Americana* (EUA, 1999, dir.: Sam Mendes), a família ‘padrão’ desfruta de seu jantar, em sua cada ‘modelo’, após um dia de trabalho honesto – o sonho americano. Seria, talvez, não fosse a *saliência* elencada pela presença das rosas vermelhas, centradas no quadro e mais iluminadas que os próprios personagens. Nossa fixação nos olhares, nas falas, nos gestos, como bem comenta Bordwell, ironicamente, nos leva a desconsiderar aquelas rosas de vermelho intenso, cuja aparição remete a mesma sensação de *algo errado* gerida em *Deadpool*: alguma coisa desencaixada naquele espaço, inadequada. No caso de *Beleza Americana*, incômoda.

¹¹ As saliências podem ser aplicadas ao conceito sonoro. No reencontro de Vanessa e Wade, no final da projeção, notas tristes acompanham o receio de Deadpool de ser visto pela amada. Quando a máscara é retirada (a segunda, com uma homenagem irônica ao Wolverine, personagem de Hugh Jackman), há uma delicada passagem para tons alegres.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero



Figura 04 - Carolyn (Annette Bening) à esquerda, Jane (Thora Birch) no centro e Lester (Kevin Spacey) à direita

Passemos então para a questão do ciclo da atenção. Nele está incluído, de fato, uma resposta bastante satisfatória para a questão do porquê vemos e concomitantemente “não vemos” as cores que nos rodeiam, especialmente no caso cinematográfico. Nelson Goodman argumenta que “dizer que conhecemos o que vemos não é menos verdadeiro do que alegar que nós vemos o que conhecemos. A percepção depende profundamente dos esquemas conceituais” (1972, p. 142).

Há evidências consideráveis que indicam que a compreensibilidade das formas e cores varia, dependendo da espécie, do grupo cultural, *da quantidade de treinamento do observador*. O que é racional para um grupo, será irracional para outro, ou seja, não poderá ser compreendido, entendido, comparado, ou lembrado (ARNHEIM, 1997, p. 31, tradução e grifo nosso).

Em outras palavras, e em conjunção com a teoria da educação visual proposta por Donis A. Dondis¹², não poderíamos nos interessar nem compreender de forma satisfatória o papel da cor (ou da própria forma, de suas relações mais complexas, etc.) sem que tenhamos antes nos submetido a um longo e árduo regime de aprendizado, o que pressupõe

¹² Cf. DONDIS (2003).

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

evidentemente interesse e atenção. Esse processo é eclipsado pela educação formal, quando não aniquilado inteiramente:

Todo o nosso sistema educativo continua a ser baseado no estudo de palavras e números. [...] Este apagão educacional persiste na faculdade, onde as artes são vistas como habilidades separadas e intelectualmente inferiores [...] As artes são negligenciadas porque elas são baseadas na percepção e a percepção é desprezada porque se presume que nela o pensamento não esteja incluído (ibid., p. 2-3).

David Batchelor possui um posicionamento similar ao de Rudolf Arnheim; também afirma (2014, p. 7) que existe uma hierarquia interna na qual a cor é o elemento de menor importância. O tanto que ele, pintor de formação, comenta que "por vinte anos eu não pensei em cores realmente [...] (é que as cores) não pareciam requerer qualquer consideração de alguém como eu, que passaria a maior parte da vida adulta envolvido com arte". Os esquemas conceituais de Goodman dependem do aprendizado para florescer e o aprendizado, por sua vez, só é efetivo quando há interesse e atenção do observador.

A teoria, pois, se volta para o receptor¹³ – aquele que se *dispõe* a ser atingido, se deixa envolver, se revolta, se apaixonada, odeia, tolera, morre de amores, enfim, aprecia a obra ou a deprecia (apreciação negativa). As inscrições sensíveis nas obras, seus aspectos, se concretizarão enquanto experiência e/ou sentido na ‘leitura’. E dentre a multidão de aspectos, somente serão ‘lidos’ aqueles especialmente denominados pelo interesse à atenção, cuja base perceptiva se amplia ou reduz na educação ou falta dela. Em outras palavras, o receptor pode fazer, conforme seu grau de refino, uma interpretação apropriada àquilo intencionado pelo artista. É o conceito de ‘ver-em’, de Wollheim: “ver-em decorre do fato de termos consciência de tratar-se de representações, com tudo o que isso acarreta. Existe a intenção de que sejam representações de bandeiras; as bandeiras são visíveis nelas [...]” (WOLLHEIM, 1994, p. 193). Ou seja, “o ver-em pictórico somente é bem-sucedido quando nós vemos na imagem aquilo que o artista queria que vissemos” (ALLOA, 2011, p. 185, tradução nossa). Existem

¹³ Por exemplo, com a estética da recepção de teóricos como Roman Ingarden e Wolfgang Iser.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

tipos de leituras diferentes. Uma se relacionada com as sensações e a outra com a sofisticação intelectual. Gregory Currie explica que

O leitor sensível não é simplesmente aquele que chora no retrato do sofrimento e se alegra com o retrato da boa sorte; ele é alguém cujas respostas são apropriadas em algum sentido ainda a ser analisado. O leitor sensível não é necessariamente o leitor refinado. Sensibilidade e refinamento medem diferentes dimensões de sofisticação. [...] O leitor sensível é aquele que sabe qual emoção é expressa na obra e é, portanto, capaz de responder de forma congruente a ela; o leitor refinado é aquele que responde de forma congruente apenas para obras que têm um certo tipo de mérito (CURRIE, 2008, p. 213-4)¹⁴.

Assim, “devemos considerar o ato de ver filmes como uma atividade complicada, mesmo qualificada. Ir ao cinema pode parecer tão fácil como andar de bicicleta, mas ambos recorrem a uma variedade de atos da experiência” (BORDWELL, 1985, p. 33, tradução nossa). Nossa atenção é errática, no entanto.

Mesmo que alguém deseje se ater (ao assistir uma peça no teatro) ao trabalho original de Shakespeare propriamente, ou seja, ao texto da peça, mesmo assim sua atenção ainda estará focada em inúmeras coisas em níveis diferentes: por exemplo, língua, estilo, e o que os formalistas chamam de fábula (o que chamamos de tema ou trama), ou que eles chamam de "tema", ou seja, a maneira como a peça é constituída - isso para não comentar do nível pré-textual (até pré-linguístico) que, para um espectador ou leitor que não conheça o inglês, compreenderia uma contemplação puramente fonética ou gráfica de, digamos, uma página de *Otelo* [...] (GENETTE, 1999, p. 18-9).

O regime atencional funciona em diversos níveis ao mesmo tempo. Não que possamos estar atentos a tudo¹⁵. De forma análoga a um computador, temos os processos de ‘*foreground*’ (onde estamos focados) e os de ‘*background*’ (os que nos rodeiam, estão em

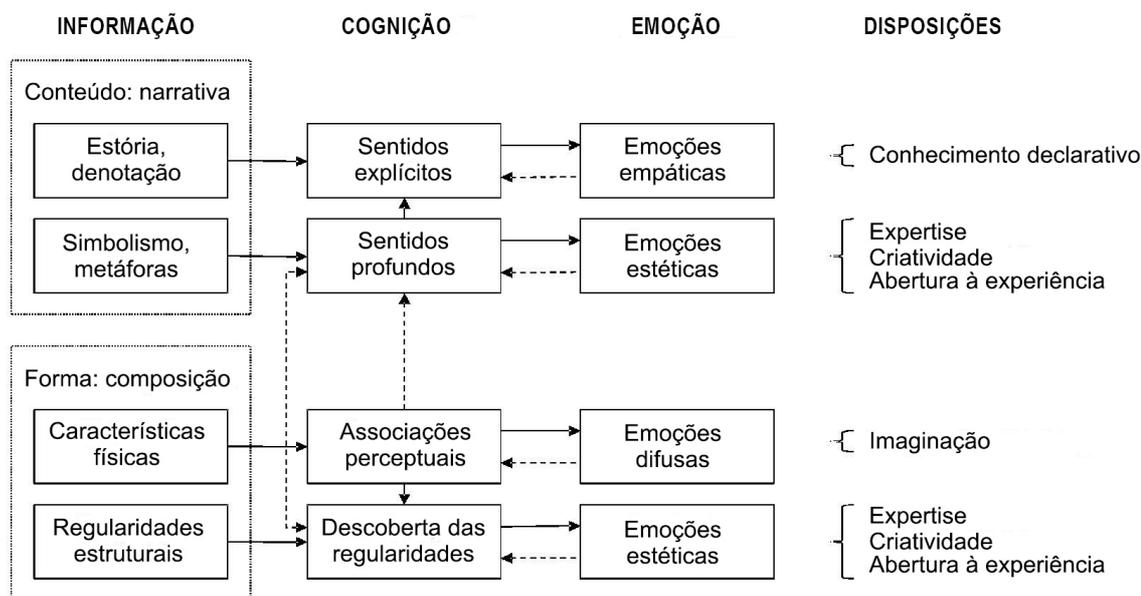
¹⁴ Um terceiro tipo de ‘leitor’ poderia ser elencado: o indiferente. Nesse caso, ele não prestaria atenção por absoluto desinteresse.

¹⁵ O descaso ou a profunda atenção podem se dar de aspecto a aspecto. Em nível macro, é admissível que se veja um filme colorido de ‘ação eletrizante’ de duas horas sem nele notar qualquer cor.

12^o interprogramas de mestrado

Faculdade Cásper Líbero

‘algum lugar’, indefinidos, quase-conscientes). Se nosso foco está na entonação do ator principal, por exemplo, todos os outros elementos (ou aspectos, na linguagem de Genette) da obra, tais como a luz, o cenário, a atriz que contracena com o ator, o texto em si, o movimento deles, etc., será percebido sem que haja sobre esses elementos qualquer consideração mais profunda. Num segundo momento, nosso foco pode se alterar para a atriz. Ou para a roupa, ou para um detalhe da roupa, ou do cenário, etc. Tais movimentos podem ser rápidos ou não. E a atenção, via de regra, será guiada pelo interesse e pelo grau de conhecimento. A psicologia experimental tem avançado e conseguido comprovar diversas hipóteses filosóficas e/ou teóricas, como os escritos de Gérard Genette.



Quadro 01 – Marković, 2012, p. 6-7, tradução nossa.

As informações do conteúdo e da forma fluem simultaneamente e se retroalimentam. É a percepção dos materiais brutos e dos elos entre eles (causas e consequências que formam uma história, por exemplo). A cognição é a fase na qual processamos, em nível intelectual ou sensitivo, os perceptos. Por fim, gerimos emoções e nos colocamos à disposição de ampliar nossa imaginação e conhecimento. Esse ciclo é contínuo e válido para cada aspecto. Por essa

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

razão podemos assistir um filme inúmeras vezes: em nível emocional, para sentir novamente ou de forma mais intensa; em nível intelectual, para explorar significados novos ou mais profundos.

Os filmes de Hollywood constroem suas narrativas para um fluxo de ações causais e justificadas¹⁶, onde a atenção se volta para o entendimento dessa mesma sucessão – ademais das reflexões e questões morais neles incluídas. Os elementos físicos, os atores, as luzes, as roupas, os sons, etc. são tratados como mero vetores do desenrolar da história (*plot*). Todavia, como mostram as figuras 02 e 04, a inventividade permite que os cineastas ‘burlem’ sua fixação com a história ou o realismo através de “pequenas intrusões significativas de cor” (ANCHIETA, 2015, p. 8). Ainda é pouco, como lamenta Richard Miskin por diversas vezes em seu livro sobre história da cor no cinema¹⁷. Enquanto *pequena intrusão*, ela permanecerá desinteressante aos espectadores: poucos serão aqueles que a apreciarão, entendendo o termo como um ato voluntário, de refino, de uma ordem de relação analítica com o objeto. Para tanto, é preciso que a cor seja elencada como “substantivo”, declara David Batchelor, posto que “uma colorização intensa em uma obra de arte não é garantia de seu interesse como uma obra de arte ou como uma obra de cor; não é a presença da cor num trabalho que importa, mas a utilização dela; o que está em jogo não é se a cor está lá, mas o que ela faz” (2014, p. 17, tradução nossa). No caso do cinema hollywoodiano, geralmente, a cor fica restrita a função de *ambientar* o filme mais próximo das noções do ‘observador invisível’¹⁸, deslocando a cor (e diversos outros elementos) como meros coadjuvantes da ação.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Seeing-as, seeing-in, seeing with: looking through images. **From ontos verlag: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society**, vol. 16, disponível em < <http://goo.gl/TNhCWz> >, 2011.

¹⁶ ‘Isso aconteceu por causa daquilo’, em questão de coerência interna; o sol é branco, portanto os refletores também devem ser, coerência externa ou verossimilhança (realismo).

¹⁷ Cf. MISEK (2010).

¹⁸ “O observador invisível é meramente uma descrição abreviada para uma instrução condicional contrafactual que expressa o conhecimento do espectador de um evento (por exemplo, ‘Se eu estivesse lá, então é isso que eu teria visto’)” (BRANIGAN, 2006, p. 171, tradução nossa).

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

ANCHIETA, Wanderley. O lugar da cor no cinema: azuis entre registro e criação. **Anais do 11º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero**, 2015. Disponível em < goo.gl/ORT4Pl >. Acesso em 05.07.16.

ARNHEIM, Rudolf. **Visual Thinking**. Califórnia: University of California Press, 1997.

BATCHELOR, David. **The Luminous and the Grey**. Londres: Reaktion, 2014.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: narrative structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COHEN, Jonathan; MESKIN, Aaron. Photographs as Evidence. In: WALDEN, S. (Org.). **Photography and Philosophy**. Malden: Blackwell, 2008.

CURRIE, Gregory. **The Nature of Fiction**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLUDERNIK, Monica. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: PHELAN, J.; RABINOWITZ, P. J. (Orgs.). **A Companion to Narrative Theory**. Malden: Blackwell, 2005.

GENETTE, Gérard. **The Aesthetic Relation**. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

GOODMAN, Nelson. **Problems and Projects**. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1972.

JUSSAN, Claudia. **Design Cinematográfico: A concepção visual do imaginário fantástico**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2005. Disponível em < <http://goo.gl/uAzZam> >. Acesso em 10.10.2009.

MARKOVIĆ, Slobodan. Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. IN: **i-Perception**, v. 3. Publicado em 2012. Disponível em < <http://goo.gl/tCQTfC> >. Acesso em 08.01.16.

MOURA, Edgar. **50 Anos Luz, Câmera e Ação**. São Paulo: SENAC, 2001.

12^o interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

PANOFSKY, Erwin. Style and Medium in the Motion Pictures. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Orgs.). **Film Theory and Criticism** – introductory readings. Oxford: Oxford University Press, 2009.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.

WOLLHEIM, Richard. A Arte e seus Objetos. São Paulo: Martins Fontes, 1994.