UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

CAMILA ALMEIDA MALHEIROS

SOBRE O CINEMA E AS CORES

São Paulo
2023

CAMILA ALMEIDA MALHEIROS

SOBRE O CINEMA E AS CORES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M249s Malheiros, Camila Almeida, 2002-
Sobre o cinema e as cores / Camila Almeida Malheiros. - São Paulo, 2023.
134 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Renata Pedrosa Romeiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Cinematografia. 2. Cinema - Direção de arte. 3. Cores. 4. Cromática. 5.
Emoções - Aspectos sociais.I. Pedrosa, Renata (Renata Pedrosa Romeiro). II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CAMILA ALMEIDA MALHEIROS

SOBRE O CINEMA E AS CORES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Trabalho aprovado em: ___/___/_____

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro
Orientadora

_____

Marcus Vinicius Vasconcelos
Estúdio Teremim
Convidado

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai por apoiar todos e qualquer sonho que eu tenha e por sempre fazer de tudo para que eu os alcance. Agradeço à minha mãe por sempre estar ao meu lado, por ter as melhores ideias e o melhor abraço, eu amo vocês.

Ao meu irmão Artur por ser a pessoa que eu mais me inspiro e almejo ser, e por me apoiar mesmo com um continente de diferença.

Um agradecimento especial à minha Orientadora Renata por acompanhar as minhas ideias e à Clarissa por me ajudar e me salvar com os infinitos detalhes deste trabalho.

Agradeço à minha melhor amiga Júlia por ser a minha pessoa para tudo. Não tem ninguém como você.

Agradeço também a todos os meus amigos do Instituto de Artes, vocês foram essenciais e especiais. Vocês sabem.

À minha gatinha, Emilia, por ser a melhor companhia de escrita.

Muito obrigada!

Eu utilizei a cor porque a felicidade não pode ser ilustrada em preto e branco.[1]

[1] ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [*s.l.*], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). p. 29. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396/149029. Acesso em: 12 de Setembro de 2023

RESUMO

Desde o seu primeiro uso, a cor vem sendo uma grande parte da construção visual do cinema. Assim, esse trabalho tem por objetivo pesquisar sua influência nos filmes ao longo dos anos e propor como resultado uma análise do filme “O Grande Hotel Budapeste” (2014) do diretor Wes Anderson, e um projeto de *color script* (um processo feito na pré-produção de filmes de animação, com o objetivo de planejar o uso de cores em cada cena). O presente texto foi dividido em três partes: a primeira trata da contextualização histórica e dos aspectos teóricos da pesquisa; na segunda parte, com o embasamento teórico adquirido, a análise das cores do filme mencionado anteriormente; finalmente, com base nas leituras e aprendizados das partes 1 e 2, foi feita uma aplicação prática que resultou no projeto de *color script*.

Palavras-chave: Cinema. Cores. *O Grande Hotel Budapeste*. Emoções.

ABSTRACT

Since its first use, color has been a big part of visual construction in cinema. Therefore, this study aims to research the enormous influence throughout the years and create, as a result, an analysis of Wes Anderson's movie “The Grand Budapest Hotel” (2014), and a color script project (which is a process made in the pre-production of animation movies with the purpose of studying the colors in each scene). The methodology was divided in three steps: At the first one, with the literature review, the method used was the readings search on Google Scholar through key-words and these materials's bibliography. The second step, applying the theory, an analysis of the colors in Anderson's movie was made. Based on the readings and learnings from step 1 and 2, a practical application was done, resulting in the color script project.

Key words: Cinema. Colors. *The Grand Budapest Hotel*. Emotions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Pintura *L'Atelier Rouge* _____ 20
Imagem 2 - Tabela de Contraste Simultâneo das Cores de Chevreul _____ 21
Imagem 3 - Estrela de 6 pontas de Charles Blanc _____ 22
Imagem 4 - Destaque para as cores complementares da série de quadros da família Roulin feitos por Van Gogh (1888) _____ 23
Imagem 5 - Destaque para o contraste simultâneo de cores com o pontilhismo no quadro "Sala de Jantar" (1886) de Paul Signac. _____ 24
Imagem 6 - Pintura *"Full"* (1962) da série Homenagens ao Quadrado onde é possível observar a interação entre as cores. _____ 25
Imagem 7 - Serigrafias de Josef Albers _____ 26
Imagem 8 - Sequência de frames do filme *Blade Runner* 2049 (2017) _____ 27
Imagem 9 - Frame do filme de Greenaway _____ 28
Imagem 10 - Fotografia de Andreas Gursky (1993) _____ 32
Imagem 11 - Fotografia de Anna Mariani (1983) _____ 33
Imagem 12 - Fotografia “A preferida” de Luiz Braga (1988), Belém _____ 34
Imagem 13 - Autocromos de Marc Ferrez, Vista do Pão de Açúcar tomada pelo Morro da Urca (1914) _____ 35
Imagem 14 - Autocromos de Marc Ferrez, O Corcovado (1914) _____ 35
Imagem 15 - Cenas do filme *Les Quatre Cent Farces du Diable* (1906) de George Méliès com colorização manual _____ 38
Imagem 16 - Cenas do filme *Les Quatre Cent Farces du Diable* (1906) de George Méliès com colorização manual _____ 38
Imagem 17 - Cena do filme *The Lodger* (1927) de Alfred Hitchcock colorido pela técnica da viragem _____ 39
Imagem 18 - Cena do filme *The Woman God Forgot* (1917) de Cecil B. DeMille colorido pela tintagem _____ 39
Imagem 19 - Frames do filme La Cucaracha sob os três filtros de cor RGB que resultam na imagem final colorida _____ 40
Imagem 20 - Guia de cores feito por Natalie Kalmus _____ 41
Imagem 21 - A sexualidade em verde no filme *Vertigo* (1958) _____ 43

Imagem 22 - As cores vibrantes em “As duas faces da felicidade” (1965) _____ 45
Imagem 23 - O azul e o vermelho no filme "*Une femme est une femme*" (1961) de Godard _____ 46
Imagem 24 - O filme de Rainer Werner Fassbinder, *"Querelle"* (1982) não utilizou luz branca, apenas refletores de luz laranja _____ 47
Imagem 25 - Cena do filme *"Happy together"* (1997) de Wong Kar-Wai com cenas esverdeadas _____ 48
Imagem 26 - Quadros de abertura do filme _____ 52
Imagem 27 - Cenas do filme com uma posição central dos personagens _____ 53
Imagem 28 - Cenas em que o cenário é mostrado continuamente _____ 54
Imagem 29 - Cena com preenchimento de figuras humanas _____ 55
Imagem 30 - Corte brusco de cenas _____ 55
Imagem 31 - Corte brusco de cenas _____ 56
Imagem 32 - Paleta principal de cores de O Grande Hotel Budapeste _____ 58
Imagem 33 - Mudança de cenários de cada época, observe a mudança repentina da paleta de cores _____ 59
Imagem 34 - Mudança de cenários de cada época, observe a mudança repentina da paleta de cores _____ 59
Imagem 35 - A diferença súbita de cores entre o hotel nos anos 30 e 60 _____ 60
Imagem 36 - A diferença súbita de cores entre o hotel nos anos 30 e 60 _____ 60
Imagem 37 - Imagem do saguão do hotel em 1968 reforçando a ideia de solidão 61
Imagem 38 - A sala de jantar possui tons apagados, mostrando que não possui mais o mesmo luxo _____ 62
Imagem 39 - A cor do uniforme de Sr. Jean contrasta com as cores do balcão e da parede _____ 62
Imagem 40 - Apresentação do hall de entrada da década de 1930 _____ 63
Imagem 41 - Apresentação do saguão nos anos 1930 _____ 64
Imagem 42 - O vermelho na decoração do hotel _____ 65
Imagem 43 - Corte para a linha do tempo em 1932 com a paleta de cores pastéis 66
Imagem 44 - Corte para a linha do tempo em 1932 com a paleta de cores pastéis 66
Imagem 45 - Cores pastéis no hotel em 1932 _____ 67
Imagem 46 - Apresentação da confeitaria Mendl’s em cores pastéis _____ 68
Imagem 47 - A caixinha levada por Zero _____ 69

Imagem 48 - O doce levado por Sr. Gustave para seus companheiros _____ 69
Imagem 49 - Policial passando os doces sem cortá-los _____ 70
Imagem 50 - Reencontro de Zero e Agatha marcado por cores pastéis _____ 71
Imagem 51 - Quadro em rosa e violeta apresentando a parte 4 do filme _____ 72
Imagem 52 - Jopling vestindo um casaco preto com forro vermelho onde esconde suas armas e Dimitri e suas irmãs vestindo preto _____ 73
Imagem 53 - Jopling vestindo um casaco preto com forro vermelho onde esconde suas armas e Dimitri e suas irmãs vestindo preto _____ 73
Imagem 54 - Cena em que Dimitri, Sr. Gustave e Zero trocam socos _____ 74
Imagem 55 - Cena em que um fugitivo se sacrificou pelo grupo na luta com o guardas _____ 75
Imagem 56 - Cores sombrias na casa de Madame D. _____ 76
Imagem 57 - Cores da prisão _____ 76
Imagem 58 - As cenas se tornam brancas no meio da neve _____ 77
Imagem 59 - Contraste entre o uniforme dos militares e as cores do hotel _____ 78
Imagem 60 - As cenas se tornam preto e branco _____ 78
Imagem 61 - Esboços produzidos pela UPA em 1949 _____ 81
Imagem 62 - Color Script do filme *Toy Story* (1995) _____ 82
Imagem 63 - Moodboard Alice _____ 84
Imagem 64 - Apresentação personagem Alice _____ 85
Imagem 65 - Moodboard de cenários _____ 86
Imagem 66 - Primeiro esboço da cozinha de Alice _____ 87
Imagem 67 - Esboço Alice em sua cozinha _____ 88
Imagem 68 - Esboço da rua de Alice _____ 88
Imagem 69 - Esboço do ponto de ônibus _____ 89
Imagem 70 - Esboço Alice no ponto de ônibus _____ 89
Imagem 71 - Esboço escritório de Alice _____ 90
Imagem 72 - Esboço rua do escritório de Alice _____ 90
Imagem 73 - A personagem Tristeza é azul em Divertida Mente (2015) _____ 92
Imagem 74 - Quadro “Alegria de Viver” de Henri Matisse _____ 93
Imagem 75 - Cena do filme *Aftersun* (2022) _____ 94
Imagem 76 - Escolha e divisão de cores por emoção _____ 96

Imagem 77 - Captura de tela número 1 do aplicativo Sketchbook com o primeiro passo, a colorização dos cenários _____ 97
Imagem 78 - Captura de tela número 2 com a remoção dos contornos _____ 97
Imagem 79 - Captura de tela número 3 mostrando o antes e depois da camada adicional de cor _____ 97
Imagem 80 - Captura de tela número 4 mostrando o antes e depois da camada adicional de cor _____ 97
Imagem 81 - Captura de tela número 4 mostrando os realces de cor no aplicativo Lightroom _____ 98
Imagem 82: Captura de tela número 5 mostrando os realces de cor no aplicativo Lightroom _____ 98
Imagem 83: Diferença da saturação, respectivamente, entre o color script número 3 e número 6 _____ 98
Imagem 84: Diferença da saturação, respectivamente, entre o color script número 3 e número 6 _____ 98
Imagem 85: Diferença das flores respectivamente nos color script número 4 e número 6 _____ 99
Imagem 86: Diferença das flores respectivamente nos color script número 4 e número 6 _____ 99
Imagem 87: Diferença entre os carros e pessoas respectivamente no *color script* número 7 e color script número 5 _____ 99
Imagem 88: Diferença entre os carros e pessoas respectivamente no *color script* número 7 e color script número 5 _____ 99
Imagem 89: *Color script* finalizado _____ 101
Imagem 90: *Color script* número 1, emoção tristeza _____ 102
Imagem 91: *Color script* número 2, emoção tristeza _____ 103
Imagem 92: *Color script* número 3, emoção felicidade _____ 104
Imagem 93: *Color script* número 4, emoção felicidade + paixão _____ 105
Imagem 94: *Color script* número 5, emoção paixão _____ 106
Imagem 95: *Color script* número 6, emoção paixão + vazio _____ 107
Imagem 96: *Color script* número 7, emoção vazio _____ 108
Imagem 97: *Color script* número 8, Alice no ponto de ônibus _____ 109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **11**
1.1. Objetivos 13
1.2. Metodologia 13
2 SOBRE A HISTÓRIA DAS CORES **15**
2.1 Entre a física e a arte 15
2.2. A Fotografia que veio antes do cinema 27
2.3. Quando os filmes viraram cores 34
3 O ROSA E O VIOLETA DO HOTEL BUDAPESTE **48**
3.1. Sobre o enredo e inspirações 48
3.2. A identidade visual de Wes Anderson 49
3.3. Análise de cores 54
4 PROCESSOS DO COLOR SCRIPT **79**
4.1. Criação da história do curta 81
4.2. Escolha das cores 89
4.3. O color script finalizado 98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **109**
REFERÊNCIAS **111**

1 INTRODUÇÃO

As cores são tão velhas quanto o mundo, e estão presentes na vida humana desde os tempos primordiais. Para Farina[2] “O azul do céu, o verde das folhas, o colorido deslumbrante das flores, os diversos tons das águas do mar e a natureza toda impõem suavemente o império da cor.” Da mesma maneira que o mundo começou produzindo pigmentos azuis com a planta *Isatis tinctoria,* álcool e urina na Idade Média[3] e descobriu os pigmentos artificiais com o advento da indústria química anos depois, o cinema também foi de telas pretas e brancas para telas de todas as cores, conforme as oportunidades e descobertas da tecnologia.

A história do cinema mostra que o caminho da colorização não foi um processo fácil, desde a revolução do *Technicolor* em 1915, com desavenças e problemas até os processos digitais do cinema atual.

Um dos estudos mais importantes sobre as cores volta para muitos séculos atrás e se deu pelo embate entre o físico e o fisiológico, com Isaac Newton e o autor Johann Wolfgang Von Goethe. Enquanto Newton mostrava que o espectro cromático se estruturava a partir da decomposição da luz[4], Goethe defendia que as cores não eram apenas físicas e pertenciam ao observador ativo na percepção óptica[5].

Estes estudos respaldam a arte até os dias de hoje e tiveram muita influência na história do cinema. Segundo Wanderley Anchieta, o sistema Kinemacolor foi o primeiro sistema de cor aditiva de filmes comercialmente bem-sucedido em 1906. Quando o criador desse sistema, George Albert Smith afirma "(...) a cor não existe num sentido objetivo; a cor é uma sensação – um algo provido por nossas próprias

---

[2] MONTEIRO, Bruna; MELO, Elisa Miguel; NEGRÃO, Natália Paiva. **A cor na animação**: uma análise das reações do receptor a partir das evoluções tecnológicas cinematográficas. 2012. 40 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Fundação Educacional do Município de Assis, Assis, 2013. p. 22. Disponível em: https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqTccs/1011340425.pdf. Acesso em: 4 de maio de 2023.

[3] HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p. p. 70.

[4] ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Parana - Unespar. p. 244. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

[5] CRARY, 2012 *apud* ALVAREZ, p. 245.

mentes – um fenômeno inteiramente subjetivo"[6], pode-se fazer um paralelo com a teoria de Goethe do século anterior.

Além do Kinemacolor, os filmes passaram por diversos processos de colorização, como a manual feita com pincel quadro a quadro e a viragem e tintagem que se baseavam na imersão do filme em corante. Surgiu, então, em 1915, o revolucionário Technicolor: técnica que, junto com os estudos de Natalie Kalmus, legitimou a cor no cinema, até que o *Eastmancolor* da Kodak desbancou sua hegemonia no mundo cinematográfico em 1950.

Como uma história complementar à do cinema e acontecendo quase ao mesmo tempo, a colorização na fotografia também passou por vários processos similares, como métodos aditivos de cor e a autocromia que era baseada nos mesmos métodos da viragem e tintagem. São histórias que passaram pelos mesmos problemas, como a instabilidade do processo, fazendo com que artistas preferissem continuar com a técnica do preto e branco. Além disso, existia a associação negativa da cor com a publicidade na televisão e nos jornais que, com a massificação da fotografia no pós-guerra, passaram a utilizá-la como meio de linguagem[7]. E, finalmente, a resistência e desconfiança de implementar uma nova técnica no cinema e na fotografia; afinal, por que mudar o preto e branco que funcionaram tão bem, por tantos anos?

> (...) Não apenas o processo de fotografia em imagens a cores nunca foi aperfeiçoado, sempre existiu a dúvida se, mesmo que perfeitamente desenvolvido, poderia ser aplicada sem prejudicar mais do que acrescentar à técnica cinematográfica. O argumento seria que as cores distrairiam e cansariam o olhar, roubariam a atenção da atuação e expressões faciais e confundiriam a ação do filme. Em suma, foi sentido que iriam contra a simplicidade e franqueza que derivam dos filmes preto e branco.[8]

---

[6] ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). p. 24. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 5 de maio de 2023.

[7] GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291.p. 279

[8] BUSCOMBE, E. Sound and color. Jump Cut, Eugene, n. 17, p. 23-25, 1978. tradução livre. Disponível em: https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/SoundAndColor.html. Acesso em 7 de maio de 2023.

1.1. Objetivos

Esta pesquisa tem como objetivo geral trazer a contextualização histórica como modo de comparar o uso das cores nos primórdios do cinema colorido com o que se tem hoje e discutir como a priorização do seu uso nos filmes pode ser pensada para ampliar o impacto emocional da obra nos espectadores e na compreensão da obra como um todo.

Assim, este TCC teve como propósito responder às perguntas: Qual a influência das cores na produção e construção visual do cinema? Como o uso das cores nos filmes foi se transformando ao longo dos anos? Como estes conhecimentos são aplicados na prática, como por exemplo, na obra de Wes Anderson?

1.2. Metodologia

Para responder às perguntas, a metodologia foi dividida em três etapas: revisão de literatura, análise do filme *O Grande Hotel Budapeste* e a criação de um projeto de *color script*.

Na revisão de literatura, o primeiro passo foi levantar uma base de leituras a partir de palavras-chave como cor, Wes Anderson, psicologia, *O Grande Hotel Budapeste*, cinema, emoções e filmes; também em inglês, com palavras como *color, Wes Anderson, cinema, films, emotions, photography*.

O segundo passo foi a busca de novas referências que se deram a partir das bibliografias destas primeiras leituras. Esse método, conhecido como *snowball* foi importante para a pesquisa, resultando em leituras mais completas como é recomendado no terceiro capítulo do livro *Metodologia de Pesquisa Científica em Informática na Educação*:

> Um método interessante para ampliar as possibilidades de retornar artigos relevantes ao tópico de pesquisa de revisão é o método de *snowball* (bola de neve). Este método consiste em procurar as referências de artigos incluídos no trabalho para identificar trabalhos que potencialmente sejam de interesse para a pesquisa.[9]

[9] JAQUES, Patrícia Augustin; SIQUEIRA; Sean; BITTENCOURT, Ig; PIMENTEL, Mariano. (Org.) Metodologia de Pesquisa Científica em Informática na Educação: Abordagem Quantitativa. Porto Alegre: SBC, 2020. (Série Metodologia de Pesquisa em Informática na Educação, v. 2). p. 12. Disponível em: https://metodologia.ceie-br.org/livro-2/. Acesso em 7 de maio de 2023.

A pesquisa teve início com *"A psicologia das cores"* (2000) da escritora e cientista social alemã Eva Heller, no qual ela escreve sobre a história das cores na arte e as diferentes associações entre cor e emoção em diversas culturas. O livro serviu de base para análise do filme de Wes Anderson e para a criação do projeto de *color script*.

Outro livro essencial para a construção da pesquisa foi o *"Reflexões sobre a cor"*, mais especificamente os textos *"Fotografia e Cor"* e *"Fotografia e Cinema"*. Estes textos trouxeram referências de artistas e estudos essenciais sobre a história da colorização da fotografia e do cinema.

Além disso, o artigo *“Do Físico ao Fisiológico”* de Tiago Alvarez foi muito importante para a construção do capítulo sobre a física e as cores.

A segunda etapa foi a aplicação prática do que foi pesquisado nos livros e artigos, o que resultou em uma análise prática do filme. O diretor norte-americano é conhecido por usar cores intensas e construir paletas cromáticas que conversam com a narrativa das histórias.

A ordem de passos seguidos no processo da análise foi: ler o livro *Psicologia das Cores*, assistir ao filme, estudar quais são as cores recorrentes e finalmente ler artigos e estudos que tratam sobre as cores do filme e suas influências na narrativa. Após reflexões proporcionadas pelas leituras e pelas análises visuais empreendidas, foi possível entender quais são as cores mais importantes para construção visual do filme para, assim, buscar no livro de Heller a análise feita pela autora sobre as emoções relacionadas a essas cores. Por fim, foi possível discutir seus significados e como essas cores ajudaram a intensificar a narrativa.

2 SOBRE A HISTÓRIA DAS CORES

Este capítulo é um breve panorama sobre a história das cores. Começando com os estudos de física envolvendo a cor e estudiosos como Newton e Goethe na pintura e no cinema; passando pela história da colorização na fotografia e como esta influenciou os estudos da colorização nos filmes e, finalmente, a história e os processos técnicos da cor no cinema.

2.1 Entre a física e a arte

Estudiosos da colorimetria, como José Luis Caivano e P. J. Bouma, consideram que a história da cor tem início em 1666, quando Isaac Newton começou suas pesquisas sobre esse assunto[10]. Newton e seus estudos levaram à compreensão de que a cor era uma percepção física: em seu livro *Óptica* de 1704, ele demonstra que a luz se decompõe em sete radiações monocromáticas distintas a partir de um prisma[11]; ou seja, a luz branca (ou a solar) é uma mistura de luzes de diversas cores.[12]

Até o século XVIII, a cor era ligada ao conceito de Acidente: Aristóteles afirmava que a cor não era nem definição, nem sujeito, nem gênero; como a cor era ligada à Qualidade e não à Substância nas Categorias de Aristóteles, ela admitia um caráter não essencial, porém acidental.[13]

Quando o pintor Charles Le Brun, em meados do século XVII, afirma: “(...) o desenho imita todas as coisas reais, enquanto a cor representa apenas o que é acidental. Pois todos concordam que a cor é só um acidente produzido pela luz, porque ela muda conforme a iluminação.”[14], pode-se fazer um paralelo com a classificação de Aristóteles.

---

[10] SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Utfpr, 2015. 173 p. p. 26. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf. Acesso em 7 de maio de 2023.

[11] ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. p. 245. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

[12] SILVEIRA, 2015, p. 25

[13] LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. p. 65. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 8 de maio de 2023.

[14] LE BRUN, *apud* LOUÇÃO, 2006, p.66

Assim, Newton e seus estudos remontam à ideia aristotélica como modificação acidental da luz branca afirmando que a cor provinha da luz branca, mas por imanência - não por acidente.[15]

Quase um século depois da morte de Newton, em 1810, o autor Johann Wolfgang Von Goethe publicou seu livro *Doutrina das Cores* com uma visão diferente do que tinha sido estudado até então: ele conclui que a cor não era apenas um fenômeno físico, mas sim uma percepção fisiológica. Seu interesse pelas cores começou em uma viagem à Itália em 1786, quando entrou em contato com as obras de arte e a arquitetura do Renascimento. Surge a necessidade de uma explicação sobre o fenômeno cromático diferente daquela de Newton, que não o satisfaz.[16]

> Como todos no mundo, eu estava convencido de que todas as cores estavam contidas na luz; eu nunca ouvira nada diferente, e nunca tivera a menor razão para duvidar disto, enquanto não me suscitou interesse maior pelo assunto.[17]

Por ser um físico experimental, Newton baseava seus estudos independentemente do observador, já que acreditava que a natureza era um grande sistema por si só. Isso era algo questionável para Goethe no início de seus estudos, como discorre Luciana Martha Silveira:

> Para ele, as cores eram, em primeiro lugar, ideias subjetivas ou coisas que existiam apenas em nossa percepção. Esse modo de pensar ajuda-nos a entender seu enorme esforço em demonstrar que as opiniões de Newton estavam incorretas e também seu comportamento hostil diante delas.[18]

Embora Goethe tenha começado suas pesquisas a partir de um ponto de vista diferente de Newton, o autor a conclui afirmando que existem três formas de manifestação do fenômeno cromático: as cores fisiológicas, as cores físicas e as cores químicas, concordando em partes com a visão newtoniana. As cores fisiológicas dependiam da capacidade de ação e reação do olhar, as cores físicas tinham origem em fontes de luz que refletiam as cores pelos objetos coloridos (hoje

---

[15] LOUÇÃO, 2006, p. 66
[16] POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A Teoria das cores de Goethe hoje**. 2009. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design e Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 17. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/pt-br.php. Acesso em 10 de maio de 2023.
[17] GOETHE, apud POSSEBON, p. 18
[18] SILVEIRA, 2015, p. 27

chamadas de cor-luz) e as cores químicas eram aquelas provindas de substâncias químicas que formam objetos (hoje chamadas de cor-pigmento).[19]

Como afirma Adriano de Andrade Torrano, “O olho pode ser descrito como um sistema óptico no qual todas as partes trabalham, direta ou indiretamente, para formar uma imagem resolvida sobre a retina.”[20] Assim, a grande descoberta de Goethe foi a permanência da projeção da cor na retina após o olhar se manter diante de uma cor por um certo período de tempo: o autor Jacques Aumont se refere a esse fenômeno como o prolongamento da atividade dos receptores por algum tempo até o fim do estímulo.[21]

> Do ponto de vista fisiológico, quando inicialmente submetido a uma impressão luminosa, o olho responde através do aumento da sua frequência, e é percepcionada uma dada cor; se o estímulo persistir a frequência volta ao normal e a cor surge menos saturada; quando o estímulo termina o olho dá a resposta contrária e vemos a cor complementar[22]

Assim, Goethe discorre sobre a persistência retiniana e sobre como o olho humano está constantemente procurando um estado de equilíbrio. Isso explica o motivo, por exemplo, de após passar um tempo olhando para uma cor específica, se enxerga a cor complementar ao olhar para uma parede branca. E também explica a denominação de Goethe sobre as cores fisiológicas: a ação e reação do olho humano têm direta ligação com a percepção da cor.

Henri Matisse utilizou o conceito apresentado por Goethe quando retratou o seu ateliê inteiro em vermelho, o quadro *L’Atelier Rouge* (1911): após observar o verde intenso de seu jardim, a sensação da persistência da cor na retina o fez ver a cor vermelha nas paredes acinzentadas do seu ateliê.[23]

---

[19] GOETHE, *apud* SILVEIRA, p. 27

[20] TORRANO, Adriano de Andrade. **Teoria de visão em cores e aparências**. 2007. 32 f. TCC (Graduação) - Curso de Física, Instituto de Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Cap. 1. p. 4. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/105227. Acesso em 15 de maio de 2023.

[21] AUMONT, 2002, p. 34 *apud* ALVAREZ, p. 245

[22] LOUÇÃO, 2006, p. 69

[23] ALVAREZ, 2021 p. 249

Imagem 1: Pintura *L'Atelier Rouge*



Fonte: MoMA, disponível em https://www.moma.org/collection/works/78389, acesso em 4 de julho de 2023.

Os estudos de Newton e Goethe abriram espaço para a pesquisa de outros autores, como o filósofo alemão Arthur Schopenhauer que defendia que a cor era uma percepção unicamente fisiológica, descartando as categorias físicas e químicas de Goethe: "Para Schopenhauer, a cor era sinônimo de relações e de atividade da retina"[24].

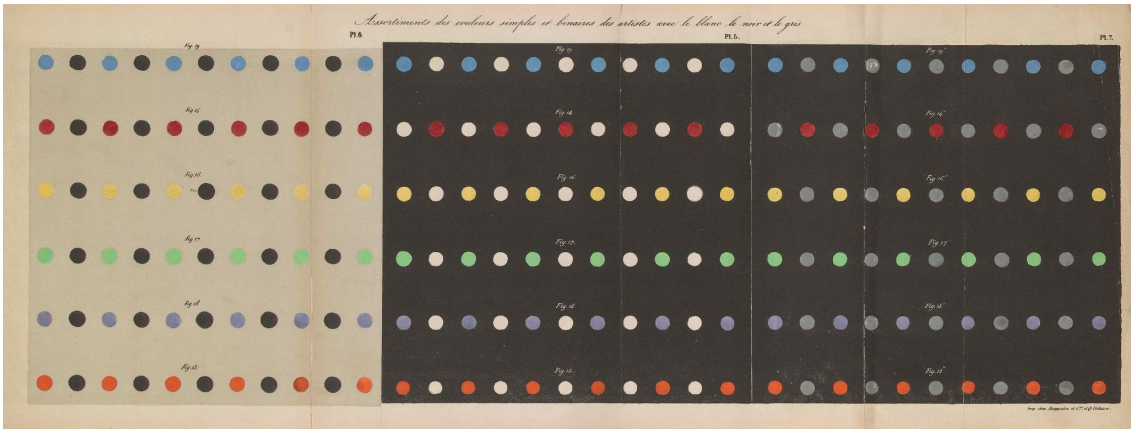
Já o cientista francês Michel Eugène Chevreul parte do fenômeno da permanência retiniana em sua pesquisa: sua teoria discorre sobre a interação de cores próximas entre si, o contraste entre cores complementares e suas influências quando juntas.

A imagem abaixo, como apresentada no seu livro *Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores* (1839), exemplifica a influência das cores quando estão próximas. As cores parecem mais iluminadas no fundo escuro e isso se explica pelo fenômeno apresentado por Goethe: o olho, buscando o constante equilíbrio visual, observa a grande área escura e reproduz uma camada mais clara, resultando na sensação visual das cores estarem mais luminosas do que as que estão no fundo claro.[25]

---

[24] CRARY, 2012, p.77 *apud* ALVAREZ, p. 247
[25] Ibid., p. 248

Imagem 2: Tabela de Contraste Simultâneo das Cores de Chevreul

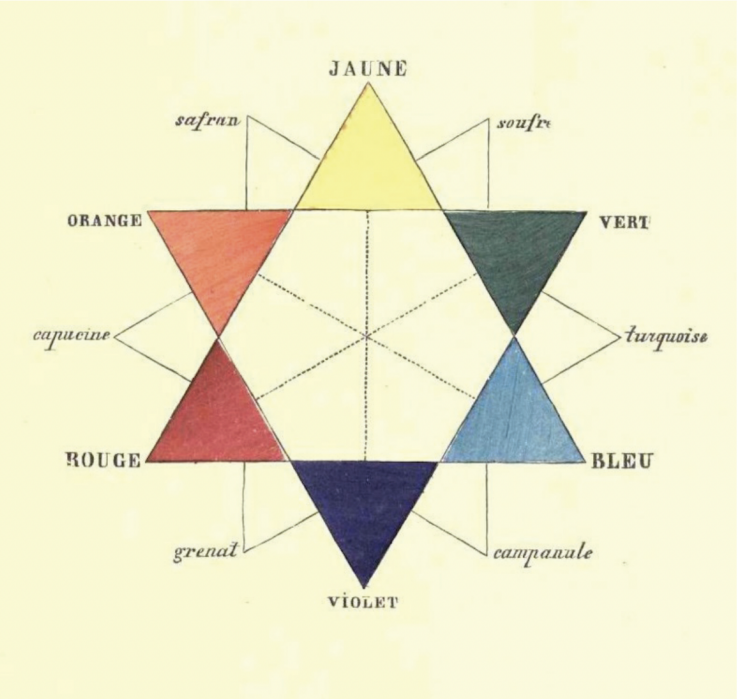


Fonte: Smithsonian Libraries, disponível em https://library.si.edu/exhibition/color-in-a-new-light/using, acesso em 4 de julho de 2023

Um grande disseminador dos estudos de Chevreul foi o crítico de arte Charles Blanc: ele discorreu sobre a interação entre as cores complementares em seus dois livros *Les artistes de mon temps* e *Grammaire des arts du dessin*. Blanc explica sua teoria retratando uma estrela de seis pontas entre as cores primárias e secundárias - de acordo com ele, justapor essas cores reforça ambas as cores, gerando um efeito que não pode ser alcançado ao observá-las separadamente[26]; ou seja, a interação entre cores que Chevreul havia estudado.

[26] MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Vincent van Gogh: cinco retratos de uma família como crônica de seu tempo. **Cadernos de Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 149-160, dez. 2015. p. 152. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/32624. Acesso em 28 de maio de 2023.

Imagem 3: Estrela de 6 pontas de Charles Blanc



Fonte: Felipe Martinez. https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/download/32624/17573/1322, acesso em 4 de julho de 2023

Vincent Van Gogh se baseou nos livros de Blanc para realizar muitas de suas pinturas. Ao se mudar para Arles em 1888, Van Gogh se inspira na luminosidade do sul da França e começa a criar quadros mais luminosos. Na carta 609, enviada a seu irmão Theo no mesmo período, Van Gogh conta sua ideia de produzir uma série de quadros baseada no contraste entre cores complementares, tanto entre os quadros da série quanto dentro dos próprios quadros.[27]

Já na carta 560, Van Gogh anuncia que pintou uma série de cinco quadros com a família Roulin como modelo. A estrela de seis pontas de Charles Blanc está bastante presente na composição desses quadros, uma vez que o pintor utiliza o contraste entre as cores primárias e secundárias para criar mais luminosidade. É interessante notar que, mesmo que esse contraste entre cores não esteja presente em alguns quadros (como no retrato de Armand) é possível observá-lo quando os quadros estão em conjunto,[28] como apresentado abaixo.

Imagem 4: Destaque para as cores complementares da série de quadros da família Roulin feitos por Van Gogh (1888)

[27] Ibid.
[28] Ibid.



Organização nossa. Imagem 1 disponível em: https://www.kmw.ch/en/; imagem 2: https://masp.org.br/acervo/obra/o-escolar-o-filho-do-carteiro-gamin-au-kepi; imagem 3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459123; imagem 4: https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3905/portrait-of-armand-roulin; imagem 5: retirada do artigo de MARTINEZ, 2015. Acesso em 29 de julho de 2023.

Artistas do pontilhismo também utilizaram os conceitos de percepção de cor e contraste simultâneo a fim de criar uma atmosfera luminosa a partir de pinceladas justapostas, com pequenos pontos, sem que as cores se misturassem. Como fez, por exemplo, o pintor Paul Signac em seu quadro Sala de Jantar (1886).

Imagem 5: Destaque para o contraste simultâneo de cores com o pontilhismo no quadro *"Sala de Jantar"* (1886) de Paul Signac.



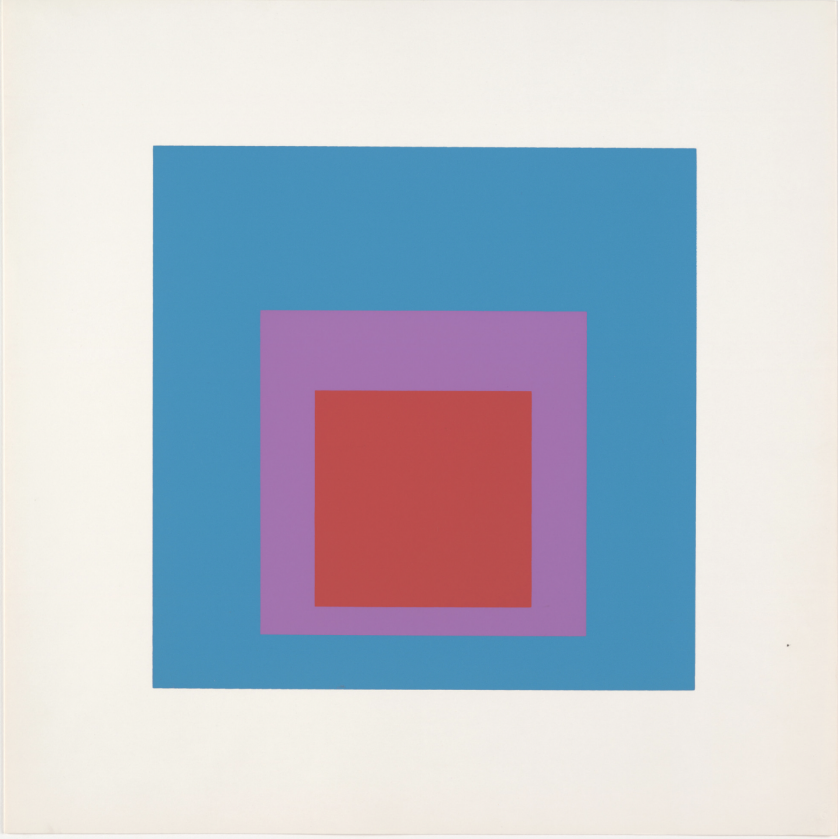
Fonte: Organização feita pela autora, imagem retirada do Google Arts, disponível em https://artsandculture.google.com/asset/the-dining-room-opus-152/jwGXX-1h0n7Pig?hl=pt-BR. Acesso em 29 de julho de 2023.

Como é possível observar na imagem acima, principalmente na mão, na curva dos dedos e na roupa do homem sentado, o pintor intercalou pontos de cores complementares (o amarelo e o azul/violeta) a fim de criar mais luminosidade. Os

artistas do pontilhismo pintavam pela teoria da mistura óptica, a justaposição das cores de modo que elas fossem misturadas opticamente e não fisicamente.

Outro artista que fez uso da interação entre cores em suas obras foi o alemão Josef Albers. Com sua série *"Homenagens ao Quadrado"* de 1962, o artista criou estruturas de cores que, após alguns segundos de observação, produzem efeitos inesperados. As massas de cor parecem avançar e se afastar enquanto as cores ganham uma intensidade única.[29]

Imagem 6: Pintura *"Full"* (1962) da série *Homenagens ao Quadrado* onde é possível observar a interação entre as cores.



Fonte: MoMA, disponível em https://www.moma.org/collection/works/90992, acesso em 4 de julho de 2023

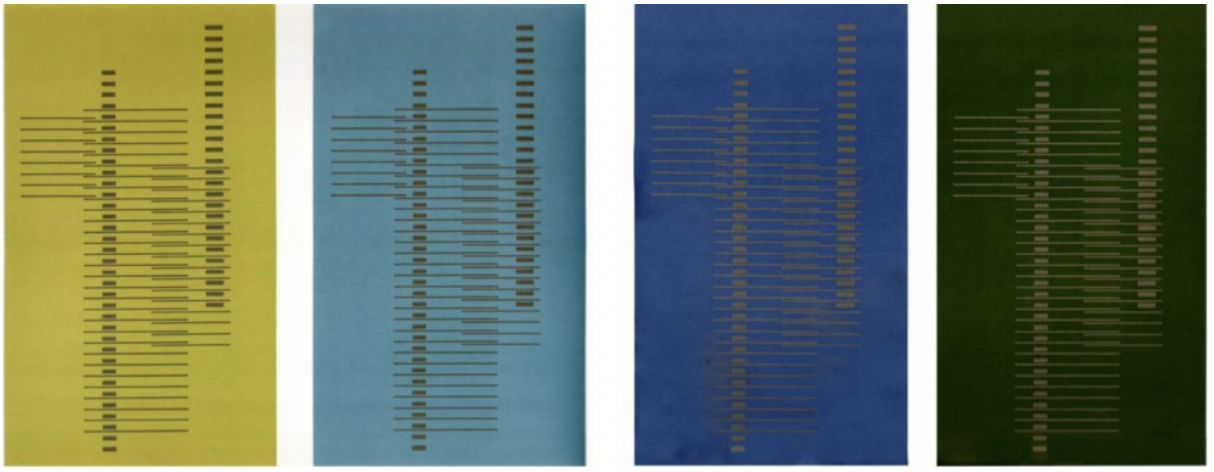
Além do posicionamento dos quadrados gerar uma sensação de profundidade, o observador percebe, após alguns segundos, mudanças na

[29] SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. **O pensamento da cor na obra de Josef Albers**. 2011. 297 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, História, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011. p. 33. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_1.PDF. Acesso em 10 de julho de 2023.

tonalidade entre as áreas externas e internas dos quadrados, mesmo que sejam de cores sólidas.

Em outro trabalho de Albers, no seu livro *Formulation Articulation* (1972), o artista demonstra em 4 serigrafias a percepção de contraste em relação ao fundo, assim como os estudos de Chevreul:

Imagem 7: Serigrafias de Josef Albers



Fonte: Paloma Oliveira de Carvalho Santos https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=19638@1, acesso em 4 de julho de 2023

Mesmo que sejam da mesma tonalidade de cinza, as linhas aparentam ser mais claras quando colocadas sobre um fundo mais escuro (última serigrafia).[30]

Como afirma Maria Dulce Loução: “As superfícies cromáticas complementares se afirmam mutuamente porque os efeitos dos contrastes sucessivos e simultâneos se neutralizam mutuamente no olho.”[31] Ou seja, a justaposição de cores complementares aumenta a intensidade uma das outras.

O cinema também utilizou dos estudos de persistência retiniana e do contraste simultâneo: a imagem se dá pela latência de uma imagem anterior sobreposta por uma próxima imagem - esse processo instantâneo de sobreposição de camadas passa a sensação de movimento[32]. Da mesma maneira, essa latência

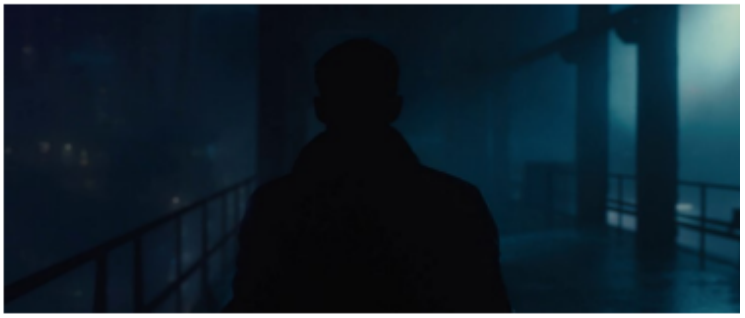
[30] Ibid., p. 53
[31] LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. p. 69. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 10 de junho de 2023.
[32] ALVAREZ, 2021, p. 252

da imagem também se reflete no processo fisiológico da cor e pode aparecer sutilmente na construção visual das cenas, como é o caso do filme *Blade Runner* de 2017, no qual foi utilizado o mesmo princípio que Matisse utilizou em sua pintura, mais de um século antes.

Imagem 8: Sequência de frames do filme Blade Runner 2049 (2017)



Plano1



Plano 2

Fonte: Tiago Alvarez. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110, acesso em 4 de julho de 2023

A sequência de imagens acima é um claro exemplo do uso dos estudos de Goethe para construção visual do filme. Na passagem do plano 1 para o plano 2, ao ser apresentado a uma cena completamente alaranjada, o olho do espectador projetará a cor complementar (o azul) a fim de buscar o equilíbrio visual e maior conforto. Porém, como explica Tiago Mendes Alvarez:

> Em oposição à cor do plano anterior, cria-se uma mancha azul/ciano, como uma "máscara retiniana" que cobrirá temporariamente o plano 2. Efetivamente que essa experiência não se dá de forma visível, pois a cor latente (gerada pelo plano 1) se mistura ao plano 2, já azulado. Essa camada azul gerada será temporária e poderá aumentar a saturação do plano 2 por um determinado tempo, até que a retina entre em equilíbrio novamente.[33]

Caso o plano 2 tivesse outra cor que não azul, a pós-imagem causada pelo plano 1 afetaria a próxima cena, tornando-a azulada.

Já a imagem abaixo corresponde ao filme inglês de 1989, *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* do diretor Peter Greenaway, em que pode-se observar os conceitos apresentados por Chevreul sobre o contraste simultâneo das cores e como elas interagem entre si: como a cena permanece nesse enquadramento por bastante tempo, o vermelho estimula o olho a criar uma cor latente na retina - um verde próximo ao ciano. O ciano ajudará na saturação da cor verde apresentada na cena e também criará uma imagem magenta como resposta, que por sua vez, ajudará na saturação do vermelho já presente no enquadramento.[34]

Imagem 9: *Frame* do filme de Greenaway



Fonte: Tiago Alvarez. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110, acesso em 4 de julho de 2023.

> O olho procura ao lado de qualquer espaço colorido um outro espaço que seja incolor, afim de produzir sobre o mesmo a cor exigida. Aí reside a lei fundamental de toda a harmonia das cores.[35]

---

[33] Ibid., p. 253
[34] Ibid., p. 254
[35] GOETHE, *apud* LOUÇÃO, p. 70

Reflexões do item

Em conclusão, os estudos feitos por Newton, Goethe, Chevreul e outros pesquisadores citados neste item foram de extrema importância para a análise do filme na segunda parte da pesquisa. Os conceitos da persistência retiniana foram essenciais para dar maior destaque e compreensão da construção visual de O *Grande Hotel Budapeste*. Além disso, toda a trajetória envolvendo a história das cores na física e na pintura foram úteis para o entendimento e compreensão da história do cinema, usada para discorrer sobre o tema ao longo da pesquisa.

2.2. A Fotografia que veio antes do cinema

Em 1839, os franceses Joseph Niépce e Louis Jacques Daguerre anunciam ao mundo a primeira patente para um processo fotográfico, o Daguerreótipo, com o objetivo de fixar imagens.[36]

A fotografia surge admirada por uns e recebida por olhos de desconfiança por outros, principalmente a respeito do futuro da arte. Assim foi o caso do poeta e crítico Charles Baudelaire; que explicitou sua aversão à nova tecnologia em uma carta ao diretor da *Revue Française* em 1859:

> Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é fotografia. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses adoradores do sol.[37]

Baudelaire ainda demonstrou sua insatisfação sobre o rigor da fotografia em uma carta à sua mãe, em 1865 ao dizer "quanto mais dura é a imagem, mais eles

---

[36] RAMOS, Matheus Mazini. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 129-142, jun. 2009.p. 130. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea_n12_12_matheus.pdf. Acesso em 19 de junho de 2023.

[37] ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: baudelaire e a fotografia. **Facom**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, 2007. p. 12. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em 22 de junho de 2023.

(os fotógrafos) são contentes".[38] Ele também compara, negativamente, a nova tecnologia com a pintura ao dizer "A indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluírem seus esboços (...)"[39]

O poeta estava preocupado com o esquecimento da arte através da mecanização da fotografia, assim como Walter Benjamin, que demonstrava uma mudança em curso na arte. Benjamin apontou essa mudança com o conceito de “aura”, definindo-a como "a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja"[40]. Ou ainda, o “aqui e agora” de uma obra de arte, principalmente se tratando da reprodutibilidade técnica.

Assim, no início da fotografia, com o Daguerreótipo, a aura ainda estava conservada, visto que o processo gerava imagens únicas. Porém, no seu texto *"Pequena história da fotografia"* (1931), Benjamin classifica a criação dos negativos, em 1888, como a fase de decadência da aura, pois começa a surgir, então, o processo de substituição da imagem única pelas inúmeras reproduções que o processo possibilitava[41].

Por outro lado, o fotógrafo Félix Nadar escreveu suas memórias *Quand j’étais photographe* (Quando eu era fotógrafo) nos seus últimos anos de vida, em 1899. Após listar a série incrível de eventos que mudaram o cotidiano do século XX, como a luz elétrica e o rádio, ele insiste em condecorar a fotografia atribuindo-lhe a "palma de originalidade", quando diz:

> Todos estes novos prodígios não deveriam contudo inclinar-se perante o mais surpreendente, o mais perturbador de todos eles: o prodígio que, afinal, parece conceder também ao homem o poder de criar, materializando o espectro impalpável.[42]

---

[38] Ibid., p. 6
[39] OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro de; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p. 163-190, 1 jul. 2014. Universidade Estadual de Londrina. p. 178. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/14227/14593. Acesso em 22 de junho de 2023.
[40] BENJAMIN, 1994 *apud* OLIVEIRA; OLIVEIRA 2013
[41] Ibid., p. 180
[42] KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 22. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/50610/27460. Acesso em 20 de julho de 2023.

As novas tecnologias foram (e são), constantemente, recebidas com desconfiança e cautela: as questões envolvendo a aura e classificação da arte se estendem também para o cinema.

Quando Francisco Rihelder Batista Bezerra afirma que a fotografia e o cinema alcançaram seu próprio status de arte e que "é preciso sublinhar as alterações ocasionadas pela técnica fotográfica e cinematográfica no âmbito tradicional da arte."[43], ele está apontando a ruptura que novas tecnologias podem causar na percepção das pessoas.

Bezerra conclui que, assim como a fotografia, o cinema veio como uma ruptura nos modos tradicionais de recepção e percepção da arte. Um exemplo é quando Benjamin fala sobre a intersecção entre sonho e realidade nas primeiras aparições do Mickey Mouse no cinema - as pessoas encontrariam no filme um ponto de fuga para a complexidade do cotidiano.[44]

Assim como aconteceu com o próprio surgimento da fotografia, o processo de colorização de fotos também não foi bem recebido logo de início. Até meados da década de 1970, muitos fotógrafos passaram a associar o uso da cor ao amadorismo e à publicidade, depois que os jornais começarem a usar a cor como meio de linguagem.[45] Como afirma Maura Grimaldi, "Moore discorre sobre a resistência à cor como um fenômeno cultural, uma vez que a fotografia em preto e branco seria aquela associada à arte e ao fotojornalismo engajado."[46] O que aconteceu também no cinema, visto que as cores eram muito utilizadas na publicidade - existia uma associação da cor com um viés comercial.

Além disso, a instabilidade do processo fotográfico colorido fez com que muitos fotógrafos deixassem a nova técnica de lado para continuar no preto e branco. O fotógrafo Henri Cartier-Bresson discorre sobre as limitações técnicas em seu livro *Decisive Moment* de 1952, como a baixa velocidade dos filmes coloridos que reduzia a profundidade de campo. Cartier-Bresson ainda manteve sua posição

---

[43] BEZERRA, Francisco Rihelder Batista. **DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM WALTER BENJAMIN**. 2020. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. p. 50. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/61557. Acesso em 18 de junho de 2023.
[44] Ibid., p. 77
[45] GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291.p. 281
[46] Ibid., p. 282

contra a fotografia colorida quando argumentou que não utilizava a cor pois esta pertencia ao âmbito pictórico, não à fotografia.[47]

Segundo Susan Sontag, muitos fotógrafos percebiam a fotografia em preto e branco como mais honesta, menos sentimental; porém, por trás desses argumentos existia uma comparação implícita entre a fotografia colorida e a pintura[48], assim como Cartier-Bresson havia argumentado.

Pode-se fazer um paralelo com as tendências das décadas de 1940 e 1950, como o crítico de arte Clement Greenberg que refletia sobre a busca da particularidade e os efeitos exclusivos de cada campo artístico. Assim, como a cor foi inicialmente associada ao campo da pintura, a fotografia colorida demorou para afirmar seu espaço.

A cor foi inserida aos poucos no contexto da fotografia e surgem as mais diversas possibilidades sobre sua inserção e uso. O fotógrafo Andreas Gursky produz imagens em vistas panorâmicas, colocando em questão o congelamento dos locais registrados: assim, a qualidade da imagem é crucial. Com um caráter documental, cria-se uma aproximação das cores com a qualidade e resolução final das imagens.

Imagem 10: Fotografia de Andreas Gursky (1993)



Fonte: BBC. Disponível em: https://www.bbc.com/culture/article/20151106-andreas-gursky-the-bigger-the-better, acesso em 4 de julho de 2023.

[47] Ibid., p. 281
[48] Ibid., p. 281

Já a fotógrafa Anna Mariani documenta a experiência cromática da arquitetura ao registrar fachadas sertanejas nordestinas. Como reflete Grimaldi: "Registrar essas cores é guardar a experiência particular dos lugares pelos quais a artista passou. São movimentos, portanto, inseparáveis."[49] O livro de Mariani *"Pinturas e Platibandas"* foi reeditado em 2010 de forma que cada página virada convidasse cromaticamente à seguinte.

Imagem 11: Fotografia de Anna Mariani (1983)



Fonte: Philos. Disponível em: https://revistaphilos.com/pinturas-e-platibandas-por-anna-mariani/, acesso em 4 de julho de 2023

A cor na fotografia de Mariani também está ligada à documentação sentimental, já que as cores podem ser um modo de aproximação de uma memória e de uma experiência local pertencente à paisagem, criando assim um imaginário próprio.[50] Outro fotógrafo que utiliza a cor para criar um universo próprio e retratar lugares e objetos de afeto é Luiz Braga.

Braga se volta para os efeitos particulares da luz, a “cor da luz”, criando imagens invisíveis à percepção do olhar quando experimenta altas saturações e longas exposições em fotografias noturnas. Suas fotografias da vida cabocla adquirem um universo próprio, uma vez que resultam de um processo de composição que não poderiam ser contempladas sem uma câmera.[51]

---

[49] Ibid., p. 285-6
[50] Ibid., p. 287
[51] Ibid., p. 289

Imagem 12: Fotografia *“A preferida”* de Luiz Braga (1988), Belém



Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28843/a-preferida-belem-pa, acesso em 4 de julho de 2023

Segundo Tadeu Chiarelli, as imagens de Braga se encaixam no conceito de opacidade, quando a fotografia realça suas características processuais e materiais, tornando-as tão relevantes quanto o tema retratado. Porém, ao mesmo tempo que as cores parecem saltar da superfície das fotos, Braga não abandona a narrativa na cena registrada.[52]

Um século antes de Luiz Braga, Andreas Gursky e Anna Mariani criarem fotografias coloridas documentais, o físico James Clerk Maxwell apresentou estudos que influenciaram grande parte da produção futura dos processos fotográficos coloridos. Maxwell, em 1861, pesquisou a apreensão de raios coloridos, já investigados desde os tempos de Niépce e Daguerre.

Maxwell havia elaborado um sistema de sobreposição da mesma imagem três vezes, adicionando a cada negativo um filtro vermelho, um filtro azul e um filtro verde. Ao transformar os negativos em positivos, através de uma lanterna, se sobrepunha as três projeções de cores distintas, obtendo uma imagem colorida. Seus processos deram origem ao método aditivo e subtrativo, baseados na mescla

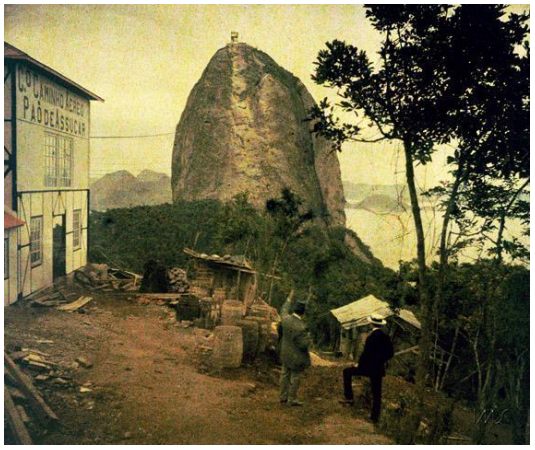
[52] Ibid., p. 288-90

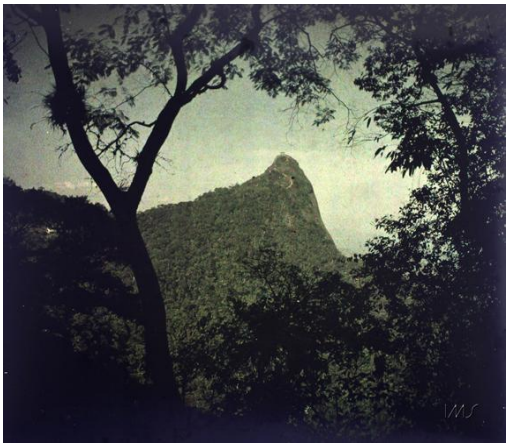
dos comprimentos de onda e na relação com a luz emitida (branca para o método aditivo e preta para o subtrativo).[53]

No início do século XX, surgiu outra pesquisa essencial para o desenvolvimento da fotografia colorida: os irmãos Lumière apresentaram o sistema da autocromia, uma placa de vidro embebida em uma emulsão com as três cores-luzes primárias, que depois era sensibilizada com uma emulsão de gelatina de prata. Quando transformadas em positivos, as imagens resultantes eram transparentes e de alta qualidade cromática.[54]

No Brasil, Marc Ferrez realizou uma importante série de autocromos do Rio de Janeiro, suas obras são consideradas parte dos principais documentos visuais do Brasil.[55]

Imagem 13 e 14: Autocromos de Marc Ferrez, respectivamente a *Vista do Pão de Açúcar tomada pelo Morro da Urca* e *O Corcovado*, 1914





Fonte: Blog do Ims. Disponível em: https://blogdoims.com.br/as-cores-do-rio-aos-olhos-de-marc-ferrez-por-sergio-burgi/, acesso em 4 de julho de 2023.

Outras técnicas viriam a surgir na colorização da fotografia, como a viragem, em 1860: o positivo do filme era banhado em compostos metálicos coloridos a partir de metais específicos para cada cor. Porém, quando projetada, a imagem aparecia

[53] Ibid., p. 276
[54] Ibid., p. 278
[55] FERNANDES, Fernanda. **Marc Ferrez, fotógrafo pioneiro na documentação do Brasil**. 2020. Disponível em: https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/16926-marc-ferrez,-fot%C3%B3grafo-pioneiro-na-documenta%C3%A7%C3%A3o-do-brasil. Acesso em: 27 jul. 2023.

muito escura, surgindo a necessidade de um novo método para imagens mais transparentes.[56]

Na década de 1930, um novo filme revolucionou a fotografia colorida: o *Kodachrome* da Kodak. Era um único filme estruturado por 3 camadas (uma para cada cor)[57], e se tornaria o filme fotográfico colorido mais reconhecido do mundo.[58]

Reflexões do item

Assim, a colorização na fotografia percorre um caminho parecido e complementar ao do cinema, a ser apresentado no próximo item. Passando pelas mesmas desconfianças e processos, a história da fotografia abriu, de certa forma, os caminhos para as cores nos filmes.

A técnica da viragem também foi utilizada no cinema mais tarde, em 1896, e a Kodak também revolucionou o mundo cinematográfico, tornando-se a líder no mercado das películas coloridas - para além do seu já consolidado lugar no mundo da fotografia com o *Kodachrome*.[59]

2.3. Quando os filmes viraram cores

“A cor e a ideia que Hollywood tem da cor são duas coisas diferentes” já dizia o diretor de arte Robert Edmond Jones que trabalhou no primeiro filme *live-action* utilizando a técnica de colorização do *Technicolor*: *La Cucaracha* (1934). Jones mostrava sua insatisfação com o sistema de cores dos filmes na época, que

---

[56] HIPÓLITO, João Guilherme Furtado. **Cor: A definição do cinema como arte**. 2018. 59 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Cinematográficos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. p. 20-1. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/9524/1/Tese%20Mestrado%20Estudos%20Cinematogr%C3%A1ficos_Jo%C3%A3o%20Hip%C3%B3lito_Cor_A%20Defini%C3%A7ao%20do%20Cinema%20como%20Arte.pdf. Acesso em 12 de julho de 2023.

[57] GRIMALDI, 2021, p. 279

[58] ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). p. 25. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 18 de julho de 2023.

[59] ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). p. 32. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 18 de julho de 2023.

apresentavam um resultado muito artificial - o desejo do diretor era que o espectador não percebesse que o filme era colorido.[60]

O cinema colorido passou por muitos processos, avanços tecnológicos e discussões guiadas, muitas vezes, pelo “movimento do cinema em direção ao realismo cromático”[61], antes de chegar nos embates do Technicolor.

Como afirma Maria Fernanda Moraes, "O cinema nasceu preto e branco, mas desde o início, a cor foi sentida como importante elemento para enfatizar a impressão de realidade."[62]

Com livros já sendo consumidos há séculos, o cinema lutou para garantir seu lugar como modo de narrativa e exposição de histórias, o que já funcionava perfeitamente no preto e branco. Segundo os pensamentos de Kristin Thompson, o sistema clássico narrativo existia em torno da ideia de evitar ao máximo a ambiguidade e tornar tudo entendível, o que já era possível sem cor.

Assim, contanto que não atrapalhasse o entendimento da história, a cor passou a ser utilizada apenas pela sensação visual, sem a associação psicológica na construção do filme que se tem hoje[63]:

> A produção de filmes coloridos começou – em termos práticos – por volta de 1932. Desde então, a cor nem sempre foi empregada com cautelosa previsão quanto ao seu impacto psicológico, exceto do fato dela ser mais deleitável aos olhos do que o preto e branco.[64]

O cinema precisava de algo atrativo para competir com a televisão no pós-guerra e filmar em cores era um diferencial. Por ser um processo caro, a colorização começou a aparecer como um acessório, uma "demonstração de luxo" e das novas tecnologias.[65] Como afirmou Anchieta sobre os filmes no primeiro cinema: “a cor não era considerada durante a feitura do filme, mas simplesmente era agregada nos edifícios das empresas de produção [...] um pouco como embrulhar presentes, apenas um extra[66]”

---

[60] MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329. p. 323
[61] MISEK *apud* MORAES, p. 320
[62] Ibid., p. 319
[63] ANCHIETA, 2018, p. 34
[64] BARTHOLOMEW *apud* ANCHIETA, p. 34
[65] Ibid., p. 26
[66] Ibid., p. 66

Assim, após um aumento na venda de televisões, a *NBC,* a *CBS* e *ABS* (as emissoras gigantes dos Estados Unidos) adotaram a produção colorida para quase todos seus horários nobres, tornando a adoção da cor um padrão no audiovisual na década de 1960.[67]

A primeira técnica utilizada no cinema foi a colorização manual, feita tediosamente com pincéis finos quadro a quadro e repetida a cada cópia: o primeiro filme conhecido que utilizou a técnica foi o *Les Dernières Cartouches*, feito pelos irmãos Lumière em 1895[68]. Nos anos seguintes, foi muito utilizada pelo cineasta francês Georges Méliès.

A colorização manual, porém, apresentava um resultado "fantasmagórico" e macabro, como observou Jacques Aumont, já que os métodos produzidos "geravam cores flutuando em volta dos objetos, borrando os seus contornos."[69]

Imagem 15 e 16: Cenas do filme *Les Quatre Cent Farces du Diable* (1906) de George Méliès com colorização manual.



Fonte: Film Colors. Disponível em: https://filmcolors.org/timeline-entry/1212/, acesso em 4 de julho de 2023

[67] Ibid., p. 26
[68] Ibid.
[69] HANSSEN, E. Early discourses on colour and cinema: origins, functions, meanings. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 2006. tradução livre. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279479734_Early_Discourses_on_Colour_and_Cinema_Origins_Functions_Meanings. Acesso em 20 de julho de 2023.

Já utilizada na fotografia, a técnica da viragem também foi explorada no cinema em 1896: o filme era imerso em corante e absorvido pela emulsão da película, fazendo com que as áreas escuras do filme fossem alteradas. A tintagem se baseava no mesmo processo, porém eram as áreas claras as banhadas de cor. Logo as cores foram codificadas, o azul para noite; vermelho era fogo e paixão e o verde para o grotesco e as cenas da natureza[70]; começava naquele momento uma primeira associação de cores a significados. Além disso, a coloração azul se tornou popular na época para adicionar características estéticas que remetessem à noite para as cenas gravadas de dia.[71]

Imagem 17 e 18: Respectivamente, cena do filme *The Lodger* (1927) de Alfred Hitchcock colorido pela técnica da viragem e cena do filme *The Woman God Forgot* (1917) de Cecil B. DeMille colorido pela tintagem.



Fonte: Film Colors. Disponível em: https://filmcolors.org/cat/toning/, acesso em 4 de julho de 2023

Em 1906, surge o sistema Kinemacolor pelo inglês George Albert Smith, o primeiro sistema de cor aditiva bem sucedido comercialmente, no qual eram

[70] ANCHIETA, 2018, p. 28-9
[71] HIPÓLITO, João Guilherme Furtado. **Cor: A definição do cinema como arte**. 2018. 59 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Cinematográficos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. p. 22. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/9524/1/Tese%20Mestrado%20Estudos%20Cinematogr%C3%A1ficos_Jo%C3%A3o%20Hip%C3%B3lito_Cor_A%20Defini%C3%A7ao%20do%20Cinema%20como%20Arte.pdf. Acesso em 12 de julho de 2023.

capturados três registros coloridos sucessivamente. Mesmo o sistema contendo falhas como a captação da imagem em movimento, a publicidade da época celebrava que a técnica produzia “não imagens, mas realidades”, pois pela primeira vez, a cor não era adicionada depois, mas sim capturada ao mesmo tempo que as imagens[72]. Por volta de 1918, cineastas começaram a usar o Kinemacolor para filmar cenas à noite, devido a uma maior sensibilidade que permitia uma captação quase total do espectro do visível.[73]

Foi em 1915 que Herbert Kalmus, Samuel Comstock e W. Burton Westcott fundaram um dos sistemas mais revolucionários da cinematografia colorida: com um total de seis processos e novas adições de cores, o *Technicolor* levou 15 anos para alcançar a sua hegemonia e a perdeu no começo dos anos 1960.[74]

Em 1932, O *Technicolor* III alcançou um grau de sofisticação tecnológica: o que se conhece como *“three-strip process”* permitia a captação da imagem por três filtros de cores (vermelho, verde e azul) resultando em uma única imagem colorida. No mesmo ano, com apenas um dos três sócios, Kalmus assinou um contrato com os estúdios Disney que garantia o financiamento do sistema em troca da exclusividade do uso - o que foi rompido dois anos depois, fazendo com que vários estúdios usassem o novo sistema de cores ao longo dos anos 1930, como o filme *La Cucaracha*, de 1934.[75]

---

[72] ANCHIETA, 2018, p. 29
[73] HIPÓLITO, 2018, p. 24
[74] HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. p. 23. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.
[75] Ibid., p. 24

Imagem 19: Frames do filme La Cucaracha sob os três filtros de cor RGB que resultam na imagem final colorida.



Fonte: Laura Carvalho Hércules. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/pt-br.php, acesso em 4 de julho de 2023

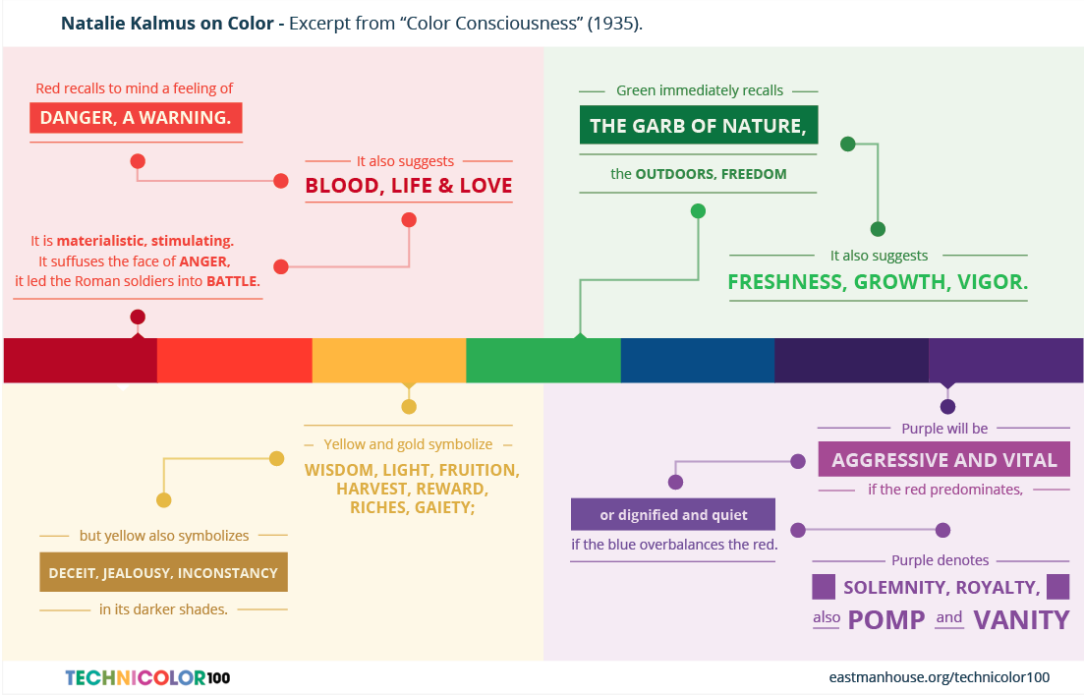
O Technicolor não era apenas um sistema de colorização, mas sim todo um conjunto de processos que auxiliavam na construção colorida dos filmes. Além de garantir serviços como *cameraman* e aluguel de câmeras especiais, a ex-esposa de Herbert, Natalie Kalmus, desenvolveu um estudo sobre o melhor uso das cores nos filmes. Natalie assumiu o cargo de *color consultant*, para definir onde e como as cores seriam utilizadas nos filmes, a fim de banir os excessos de cor cometidos nos filmes dos anos 1920 e 1930, como Jones havia criticado.[76] Segundo ela:

[76] Ibid., p. 27

> [nós, do departamento] descobrimos que é possível transmitir, sutilmente, sentimentos dramáticos e impressões ao público através do uso ilustrado da cor, tornando a audiência mais receptiva a qualquer efeito emocional que as cenas, a ação e o diálogo possam comunicar[77]

Em seu artigo *"Color consciousness"* de 1935, Natalie apresenta um guia de cores com objetivo de alcançar a harmonia e a naturalidade. Seu método era estabelecer uma emoção dominante em cada cena e escolher a cor a remetesse, reforçando as características emocionais já previstas no roteiro. Segundo ela, a cor é o último grau estético do realismo no cinema e completa com "a superabundância da cor é artificial (...) porém, a completa ausência da cor é artificial"[78].

Imagem 20: Guia de cores feito por Natalie Kalmus



Fonte: Eastman. Disponível em: https://www.eastman.org/technicolor/company/color-advisory-service, acesso em 4 de julho de 2023

Enquanto a pintura abandonava os cânones realistas com as novas vanguardas, o cinema adotava medidas estéticas visando o naturalismo, como aponta Aumont: "Enquanto o cinema lutava para atingir uma acurada representação cromática, a pintura adotava a cor de forma não representativa e abstrata."[79]

---

[77] HIGGINS *apud* ANCHIETA, 2018, p. 31
[78] KALMUS, p. 24 *apud* HÉRCULES, 2013 p. 28, tradução livre
[79] AUMONT apud MORAES, p. 324

Porém, começam a surgir conflitos sobre o controle imposto pela empresa do *Technicolor* na produção dos filmes. Usar esse sistema de cores implicava em conviver com a presença de toda uma equipe interferindo no gerenciamento econômico e estético da produção cinematográfica. Toda essa fiscalização gerou uma série de desentendimentos e discussões entre diversas partes envolvidas como técnicos e produtores, tendo muita influência sobre as declarações hostis associadas ao *Technicolor* hoje.[80]

Segundo Laura Carvalho Hércules, Alfred Hitchcock foi um dos diretores que escapou do controle rigoroso de significado de cores nos filmes, estabelecendo um padrão próprio para o controle cromático. Em seu filme *Vertigo* de 1958, o figurino dos personagens é cinza no primeiro terço do filme para simbolizar o mundo da racionalidade e adquire tons verdes e terrosos para representar o pecado, a irracionalidade e a paixão ao longo do filme. Hitchcock invalida as imposições do *Technicolor* já que o vermelho seria o recomendado para construir cenas de paixão.[81]

Imagem 21: A sexualidade em verde no filme *Vertigo* (1958)



Fonte: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/pt-br.php, acesos em 4 de julho de 2023

O *Technicolor* enfrentou crises entre os anos 1930 e os anos 1960 e Natalie encerrou suas atividades em 1951. Em 1953, as câmeras e negativos especiais não

[80] HÉRCULES, 2013, p. 25
[81] Ibid., p. 34-36

eram mais exclusividade do *Technicolor* e o avanço de pesquisas cromáticas dentro e fora dos Estados Unidos aumentou as possibilidades de inserção de cores nos filmes.[82]

Nos anos 1950, a Kodak lançou o sistema *Eastmancolor* que possuía um padrão de composição cromática mais realista e menos saturado, além de ser mais barato que o Technicolor, já que não exigia películas e câmeras especiais. Além de combinar as três emulsões de cor em um único rolo de filme, o *Eastmancolor* podia ser utilizado sem nenhum comando externo, preservando assim a liberdade sobre o uso da cor.[83]

Um exemplo de filme que utilizou o *Eastmancolor* é o francês *"As duas Faces da Felicidade"* de 1965, de Agnès Varda que contém um uso irônico de cores saturadas, criando uma ilusão de "família perfeita"; quando na realidade a personagem descobre que seu marido a traiu e que não sente nenhum remorso por isso. A pesquisadora Laure Brost afirma que "as cores atuariam no sentido de aprofundar o grau dessa disjunção: entre a ideia de felicidade e vida de casal perfeita, como num comercial, e a de 'vida real' com seus defeitos, 'sujidades', dificuldades inerentes."[84] Brost ainda pontua como esse uso irônico das cores se assemelha às figuras de linguagem para construção do filme.

Varda foi criticada na época pelo uso exagerado de cores empregado no filme, porém ela comenta:

> Pensei nos impressionistas: em seus quadros, há uma vibração da luz e da cor que me parece corresponder exatamente a uma certa definição da felicidade. [...] Eu utilizei a cor, porque a felicidade não pode ser ilustrada em preto e branco.[85]

[82] Ibid., p. 37
[83] Ibid., p. 39
[84] ANCHIETA, 2018, p. 29
[85] Ibid., p. 29

Imagem 22: As cores vibrantes em *"As duas faces da felicidade"* (1965)



Fonte: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/pt-br.php, acesso em 4 de julho de 2023

Além do uso irônico no filme de Varda, a cor foi utilizada de outras maneiras nos anos seguintes, como é o caso do cinema de Éric Rohmer, que utilizava a cor a partir da luz natural, antecipando o que Hollywood faria apenas na década de 1970. O diretor filmava em diversos horários do dia e utilizava a luz natural para mostrar a variação de cores[86], gerando resultados harmônicos de forma diferente da utilizada no *Technicolor*.

Já o cinema de Jean-Luc Godard criou um simbolismo específico da sua produção. As cores utilizadas nos filmes de Godard podem ser entendidas como fenômenos gráficos: ao restringir sua paleta ao vermelho-amarelo-azul em objetos e figurinos, cria-se uma identidade do autor que não se encaixa nas explicações sobre

[86] MORAES, 2021, p. 324

a cor no cinema hollywoodiano, que associava o vermelho às cenas de paixão por exemplo.[87]

Imagem 23: O azul e o vermelho no filme "*Une femme est une femme*" (1961) de Godard



Fonte: Outra Hora. Disponível em: https://outrahora.com/blog/17/9/2021/crtica-uma-mulher-uma-mulher, acesso em 4 de julho de 2023.

O diretor italiano Michelangelo Antonioni utilizava as cores de forma controlada, porém extremamente expressiva: como ainda não havia tecnologia para alterar a cor dos objetos, o diretor pintava tudo que desejava alterar antes de filmar. Foi apenas em 2000 que começou a edição na pós-produção e possíveis alterações no cinema.[88]

Outra forma de alterar as cores era utilizar diretamente uma luz colorida, porém como afirma Grimaldi "A questão no uso de luz colorida pauta-se em sua aparência não realista, uma vez que traz ao espectador a consciência da fonte luminosa."[89]

[87] Ibid., p. 324-5
[88] Ibid., p. 325
[89] Ibid., p. 327

Imagem 24: O filme de Rainer Werner Fassbinder, *"Querelle"* (1982) não utilizou luz branca, apenas refletores de luz laranja[90]



Fonte: Mubi. Disponível em: https://mubi.com/pt/films/querelle, acesso em 4 de julho de 2023

De outra maneira, ainda mantendo o pacto de realismo ao usar uma luz branca, o diretor Wong Kar-Wai explora diferentes iluminações ao utilizar técnicas como gelatinas coloridas nas fontes luminosas e filtro para lentes, como mostrado na imagem abaixo.[91]

[90] Ibid.
[91] Ibid., p. 327

Imagem 25: Cena do filme *"Happy together"* (1997) de Wong Kar-Wai com cenas esverdeadas



Fonte: https://www.cineset.com.br/wong-kar-wai-mestre-do-atual-cinema-asiatico/, acesso em 4 de julho de 2023

O crítico Alain Bergala aponta que essa variedade de uso das cores, de alguma forma, era uma reação ao uso da cor de Hollywood e principalmente às leis estabelecidas por Natalie Kalmus.[92]

Os avanços tecnológicos no cinema atual permitem uma maior liberdade no uso das cores, principalmente a partir da possibilidade de efeitos na pós-produção. Diretores como Andrei Tarkovsky e Michelangelo Antonioni criticavam a cor no cinema justamente por essa limitação tecnológica.

Em 1996, de forma semelhante, o diretor de fotografia Henri Alekan mostrou sua insatisfação com os filmes coloridos ao afirmar que a cor no cinema era inferior à que se vê na pintura de grandes mestres e que "os filmes coloridos parecem não romper com a bidimensionalidade, por isso digo que ainda não existe um cinema colorido."[93]

Assim, criações como a internet, câmeras especiais e computadores avançados permitiram novas aplicações de cores nos filmes atuais. Todos os estudos feitos no século passado sobre cores e significados abriram espaço para

[92] Ibid., p. 326
[93] Ibid., p. 328

diretores que utilizam a cor como elemento fundamental da construção da narrativa[94], como é o caso de Wes Anderson, abordado no próximo capítulo.

Reflexões do item

Apesar de todas as críticas e conflitos, os estudos feitos por Natalie Kalmus com o Technicolor colaboraram para a criação de padrões estéticos sobre a simbologia da cor no cinema e a reivindicação de um caráter literal sobre cor e seu significado. Além disso, surge a necessidade de atenção para as cores na pré-produção dos filmes e não apenas no pós[95], legitimando assim, o estudo cromático no cinema.

[94] Ibid., p. 326
[95] HÉRCULES, 2013, p. 30

3 O ROSA E O VIOLETA DO HOTEL BUDAPESTE

3.1. Sobre o enredo e inspirações

O Grande Hotel Budapeste foi lançado em 2014, pelo diretor norte americano Wes Anderson. O filme indicado a nove Oscars e vencedor de 23 prêmios foi aclamado pela crítica pelo minucioso jogo de simetria e perspectiva, e pelo intenso uso de cores envolvido com a narrativa.

A história foi gravada em Görlitz, na Alemanha, porém se passa em um país fictício chamado Zubrowka, inspirado em países gélidos da Europa como a Polônia, Hungria e Tchecoslováquia.[96]

Envolvendo três épocas diferentes, um narrador/escritor inicia a história em 1985, contando como conheceu o proprietário de um grandioso hotel onde havia se hospedado em 1968, que o inspirou a escrever o seu livro *"O Grande Hotel Budapeste"*. O dono desse hotel, o senhor Zero Moustafa, narra como o adquiriu a partir da década de 1930, começando seu trabalho como *lobby boy.* A grande aventura vivida por ele e pelo Senhor Gustave, o excêntrico *concierge* que cuidava minuciosamente do hotel como recepcionista e amante de suas hóspedes, é a trama principal do filme.

A história envolvendo um assassinato, o roubo de um quadro, o período entreguerras e o começo de um casamento, foi construída em mínimos detalhes e com uma rica paleta de cores e foi a obra escolhida para a análise sobre a importância da aplicação das cores no cinema.

A narrativa do filme foi inspirada na obra do autor austríaco Stefan Zweig que se refugiou no Brasil na década de 1940 após a ascensão do nazismo na Europa. Em 1942, Stefan e sua esposa se suicidaram em decorrência do autoritarismo e intolerância do nazismo, como afirmou em uma carta deixada antes do ato. Wes Anderson deixa claro a influência do escritor na sua obra quando mostra o mundo que existia antes das guerras e como ele foi destruído pelo autoritarismo.[97]

---

[96] SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. p. 18. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.
[97] Ibid., p. 19

Um exemplo dessa referência é quando Zero afirma, no fim do filme, após o Sr. Gustave ter sido morto pelos policiais do regime fascista, que "ainda existem fracos vislumbres de civilização restantes nesse matadouro bárbaro que já foi conhecido como humanidade. Ele (Sr. Gustave) era um deles."

3.2. A identidade visual de Wes Anderson

Wes Anderson criou, desde o seu primeiro filme lançado em 1994, uma forte identidade visual a partir de uma linguagem única e específica de seus filmes, tornando-se fácil a identificação de seus trabalhos. Como afirma Thayla Sagradim:

> MacDowell (2012) acredita que "ironia e sinceridade" são juntamente transmitidas de forma peculiar nos filmes de Anderson. O autor afirma que o peculiar é recorrentemente reconhecido por ter uma abordagem cômica, um estilo visual que se assemelha à uma artificialidade proposital, uma temática ligada à infância e inocência e "um tom que equilibra o desprendimento irônico com o engajamento sincero".[98]

Assim, é claro perceber em seus filmes, a construção desse universo próprio do diretor, muito ligado a uma performance teatral, exagerada e artificial; os enredos e personagens característicos resultam em diálogos cômicos e nada naturais, onde situações absurdas são apresentadas como naturais e cenas sérias são mostradas de forma cômica, fortalecendo a artificialidade.[99]

Um exemplo dessa teatralidade é a divisão do filme em partes, apresentadas por quadros de abertura, como atos de uma peça:

[98] Ibid., p. 20
[99] Ibid., p. 24

Imagem 26: Quadros de abertura do filme



Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Além disso, outra característica teatral da construção visual do filme é o enquadramento da câmera, que na maioria das cenas, é caracterizado pela

frontalidade e simetria, aumentando a profundidade dos espaços. A câmera parada no centro do espaço cinematográfico se movimenta muitas vezes perpendicularmente ou paralelamente aos cenários, mantendo-os por um bom tempo durante a cena, como os cenários imóveis teatrais.[100]

A partir da posição da câmera e da centralidade dos personagens, o espectador observa um único ponto de fuga, criando a impressão de um cenário artificial (uma vez que na vida real se observa os ambientes por diversos ângulos e perspectivas).

Imagem 27: Cenas do filme com uma posição central dos personagens



Fonte: Thayla Sagradim. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 23 de julho de 2023.

[100] IMBRONITO, Maria Isabel; MATTOS, Paula de Vicenzo Fidelis Belfort. Enquadramento e frontalidade em O Grande Hotel Budapeste. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 2, p. 317-331, 2016. Disponível em: https://www.educacaografica.inf.br/artigos/enquadramento-e-frontalidade-em-o-grande-hotel-budapeste-the-frame-and-frontality-in-the-great-budapest-hotel. Acesso em 25 de julho de 2023.

Na sequência iniciada no minuto 12:39, enquanto o Sr. Gustave anda pelo hotel entrevistando Zero, a câmera acompanha os cenários continuamente, mostrando sua grandiosidade e profundidade.

Imagem 28: Cenas em que o cenário é mostrado continuamente



Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Os planos de fundo também contêm diversos elementos repetidos para criar um efeito de preenchimento exagerado. Em outras cenas é utilizada a repetição de figuras humanas, de forma não sempre simétrica mas equilibrada, como uma massa que está sempre encarando o espectador.[101]

[101] Ibidem: p. 327

Imagem 29: Cena com preenchimento de figuras humanas



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023.

O filme também contém diversos cortes bruscos, o que transmite um efeito dramático, além de enfatizar a mudança de cores.

Imagens 30 e 31: Corte brusco de cenas





Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023.

Outro elemento interessante na construção visual é a diferença de proporção da tela durante a história. Para representar a parte do filme que se passa na década de 1930, o formato utilizado foi o de 1.37, para a década de 1960 o formato foi 2.35:1 e para os anos 1980 foi utilizado o formato padrão atual, 1.85. Assim, os espectadores do filme conseguem diferenciar as três linhas do tempo durante o filme.[102]

Por fim, outro elemento característico do universo de Wes Anderson é o figurino dos personagens, que remete a uma fábula ou uma história em quadrinhos. Os figurinos estão sempre se repetindo em quase todas as situações improváveis, como o Sr. Gustave e Zero viajando de trem com o uniforme do hotel. Essa ironia na repetição, assim como os cenários, evidenciam a identidade do diretor de se afastar do real e criar um mundo próprio.[103]

3.3. Análise de cores

Como afirma Greta Attademo, a cor é um dos principais elementos na construção narrativa dos filmes do Wes Anderson. O diretor de arte cinematográfico

[102] CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.
[103] MUANIS, Felipe. As pequenas estranhezas na arte de Wes Anderson. *In*: FONTE, Aline (org.); FOMEL, Rodrigo (org.). **[Catálogo da Mostra de Cinema] Muito além dos Tenenbaums:** o excêntrico mundo de Wes Anderson. Rio de Janeiro: Atlas Cultural, 2018. p. 42-60. Disponível em: https://atlascultural.com.br/projects/mostra-de-cinema-muito-alem-dos-tenenbaums/. Acesso em: 27 jul. 2023. p. 53

do filme, Adam Stockhausen, explicou que a cor foi primeiramente estudada para determinar a atmosfera geral de todos os filmes de Anderson, para depois serem modeladas nas narrativas específicas de cada um, definindo assim uma paleta de cores para cada filme.[104]

Além das paletas específicas de algumas partes, como as cenas em que Sr. Gustave está na prisão ou as cenas na neve, é perceptível que as cores que mais se destacam no filme são o rosa e o azul pastéis, o violeta intenso, tons de laranja, amarelo e o vermelho em algumas cenas, como demonstrado nas figuras abaixo.

[104] ATTADEMO, Greta. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. **Cultura e Scienza del Colore - Color Culture And Science Journal**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 7-13, abr. 2021. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore. p.9. tradução livre. Disponível em: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/article/view/CCSJ.130101. Acesso em 27 de julho de 2023.

Imagem 32: Paleta principal de cores de *O Grande Hotel Budapeste*



Fonte: Organização feita pela autora. Imagens retiradas do filme.

A escolha das paletas de cores não é aleatória e acompanham a narrativa do filme desde o início.

Logo no minuto 1:40 do filme, o escritor do livro, já mais velho, começa a narrar a história de como conheceu as aventuras de Sr. Gustave e Zero. Suas vestimentas e seu escritório possuem cores com pouca saturação, “sem vida”, como cinza e marrom. Entretanto, quando o escritor começa a contar a história do hotel, é mostrado ao espectador um mundo de cores completamente diferentes, com tons de rosa e vermelho, apresentando assim um mundo de fantasia e de conto-de-fadas no qual a história se desenvolve.

Imagens 33 e 34: Mudança de cenários de cada época, observe a mudança repentina da paleta de cores





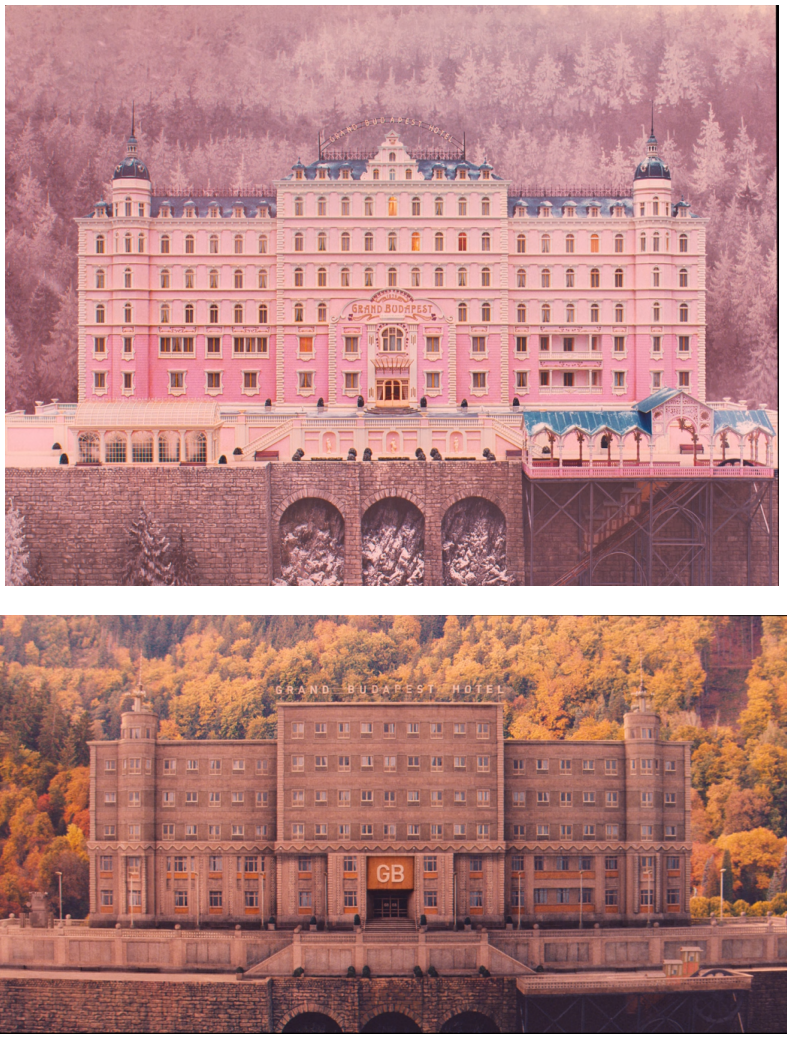
Fonte: Capturas de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023.

O cenário do hotel apresentado na imagem 34 é propositalmente falso, passando a impressão de uma ilustração antiga, o que reforça a identidade desse

mundo de fantasia. Além disso, a paleta de cores com o uso do rosa pastel é uma representação da nostalgia e a representação de como era o hotel (e o mundo) antes da Segunda Guerra.

Outro corte brusco de cenas e cores acontece logo depois, no minuto 3:20, quando o escritor conta que, ao se hospedar em 1968, o hotel já começava a se deteriorar e eventualmente chegaria à demolição. O choque entre o hotel dos anos 1930, no auge de seu sucesso, e o hotel da década de 1960 se dá pela imediata diferença de cores, mostrando a diferença entre o luxo e a decadência.

Imagens 35 e 36: A diferença súbita de cores entre o hotel nos anos 30 e 60



Fonte: Capturas de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Nas cenas seguintes, quando o escritor conhece o Sr. Zero Moustafa, é possível observar a imediata diferença de cores do interior do hotel nas duas

épocas, nos anos 1960 e dos anos 1930, década do seu auge, evidenciada com a mudança na linha de tempo. A versão do hotel de 1968, possui uma mistura em tons de laranja queimado, amarelo limão e marrom, o hotel já quase não tinha hóspedes e a falta de ornamentos, adicionada aos tons sóbrios do saguão, complementam a ideia de vazio e decadência.

Imagem 37: Imagem do saguão do hotel em 1968 reforçando a ideia de solidão



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

A partir do minuto 4:00, o escritor apresenta o Sr. Zero Moustafa ao espectador, contando que o dono do hotel estava sozinho, como todos os hóspedes; porém, além disso, Moustafa exalava um “ar de tristeza e solidão”. A apresentação visual do saguão acompanha a narrativa, passando uma sensação desconfortável naquele grande vazio.

Os tons de laranja, amarelo e marrom são cores análogas, portanto não exalam a luminosidade e contraste que existem entre cores complementares, apresentando um resultado monótono e sem vida.

A mesma visualização acontece no minuto 8:21 ao mostrar a sala de jantar com cores opacas e com poucas mesas, ou seja, reforçando a imagem de um lugar grande e vazio, que perdeu o seu vigor.

Imagem 38: A sala de jantar possui tons apagados, mostrando que não possui mais o mesmo luxo



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Já na apresentação do novo porteiro do hotel, senhor Jean, acontece em meio a uma harmonia complementar, quando inclui a cor roxa em seu uniforme, que contrasta com o amarelo do balcão.[105]

Imagem 39: A cor do uniforme de Sr. Jean contrasta com as cores do balcão e da parede



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

[105] SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. p. 35. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

Quando a linha do tempo volta para 1932, é perceptível uma imediata mudança de paleta de cores, de volta para o mundo de fantasia apresentado logo no início da narração.

Imagem 40: Apresentação do hall de entrada da década de 1930



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Como afirma Isabel Wittmann:

> O período de 1932 é retratado como uma época de bom gosto e elegância, a libré dos funcionários é roxa, em tom fechado e o hall é decorado em vermelho e dourado, tal como o salão de refeições, formando uma composição refinada e grandiosa[106]

Assim, o jogo de cores consegue passar o contraste entre as duas épocas: o luxo em 1932 e a decadência em 1968. Além disso, transmite-se a sensação de que algo está desconexo na década de 1960, apesar de tudo estar exatamente como na década de 1930, evocando o passado de forma saudosista e mais elegante.[107]

---

[106] Ibidem: p. 42
[107] Ibidem: p. 35

Imagem 41: Apresentação do saguão nos anos 1930



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Na imagem acima é possível comparar a mudança das cores no balcão do *concierge* com a imagem 39: o vermelho brilhante na parede com dourado e violeta em 1932 contrasta diretamente com o laranja e o amarelo de 1968.

No livro de Eva Heller, *A psicologia das cores,* 57% dos entrevistados associaram o dourado com a pompa, 38% associaram a cor com o luxo e 28% com a ostentação. Como afirmou a autora: “A fama brilha como ouro. As premiações do cinema, da música e de tudo que é famoso é feito de ouro, como o *Oscar*.”[108]

O uso de vermelho intenso na decoração do hotel em 1932 também faz sentido quando se pensa no luxo dos tapetes vermelhos de premiações: 28% dos entrevistados por Heller associaram a cor com a proximidade, uma vez que em termos visuais o vermelho sempre se projeta na frente. Segundo Heller, por séculos o vermelho foi a cor mais cara na tinturaria têxtil e o padrão eram as cores luminosas para os ricos e as cores opacas para os pobres.[109]

---

[108] HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p. 367

[109] Ibid., p. 104

Assim, a escolha do vermelho, de elementos dourados e de cores luminosas para a decoração do hotel em 1932 é coerente com a representação da grandiosidade e do luxo da época.

Imagem 42: O vermelho na decoração do hotel



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Por outro lado, a paleta de cores pastéis também faz parte do universo do hotel na década de 1930 e é perceptível logo no corte de cenas entre 1968 e 1932, de volta ao mundo de fantasia do hotel.

Imagens 43 e 44: Corte para a linha do tempo em 1932 com a paleta de cores pastéis





Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

O rosa pastel, escolhido como cor do hotel, se destaca imediatamente no meio de uma montanha de neve muito branca (imagem 43) e contrasta com o tempo gélido vivido no filme. Além do rosa, as outras cores quentes utilizadas no filme como o vermelho e o violeta passam o conforto e o aconchego que o hotel transmitia no frio. Como afirma Carolina Cabrita:

> Quando entramos neste hotel, após vermos o cenário gélido exterior, qualquer espectador fica com vontade de passar lá uma noite. Além disso, toda a decoração convida-nos a isso mesmo. Heller (2018) menciona esta característica calorosa do vermelho; “Nos países frios, onde se procura o calor, a cor vermelha tem conotações positivas. (...)”[110]

A paleta de cores pastéis apresenta um mundo de delicadeza e elegância em uma época em que o rosa prevalecia em um movimento artístico estético: o Rococó, surgido no século XVIII para quebrar a contenção do Barroco.[111]

Wes Anderson inspira-se nessa época requintada e ostensiva para retratar o luxo e a grandiosidade do hotel, equilibrando com as cores luminosas. Segundo Heller, o Rococó foi a época das cores pastéis quando a corte francesa deu o tom à moda. As cores puras ficaram acessíveis ao povo e se tornaram excessivamente comuns à corte, que adotou as cores mistas como sinônimo de luxo. Seu estilo de vida passou a se manifestar com cores claras, demonstrando que a aristocracia não tinha nada a ver com o trabalho sujo.[112]

Imagem 45: Cores pastéis no hotel em 1932



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

[110] CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. p. 55. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.
[111] Ibidem: p. 35
[112] HELLER *apud* CABRITA, 2020. p. 35

Outro elemento importante representado pelas cores pastéis no filme é a confeitaria da cidade, *Mendl's*, que fornece doces para o hotel. Toda a identidade visual é construída a partir de cores pastéis, como afirma Heller: "O rosa é doce do fio ao pavio, é a cor dos confeitos. Não existe cor que combine melhor com as sobremesas. [...] Doce e suave, esse é o sabor que se espera do rosa"[113]

Imagem 46: Apresentação da confeitaria Mendl's em cores pastéis



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

A delicadeza dos doces está presente no filme inteiro e contrasta com outros elementos em diversos momentos, como na terceira parte, quando Zero leva uma caixinha de *Mendl's* para o Sr. Gustave na prisão: as cores do doce se opõem ao ambiente escuro e sombrio, como se Zero estivesse levando consigo um pouco da magia do hotel.

Em outro momento, Sr. Gustave leva os doces para seus companheiros de cela e é perceptível a diferença de cores da caixinha e de todo o resto do ambiente.

[113] HELLER, 2014, p. 219

Imagem 47: A caixinha levada por Zero



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

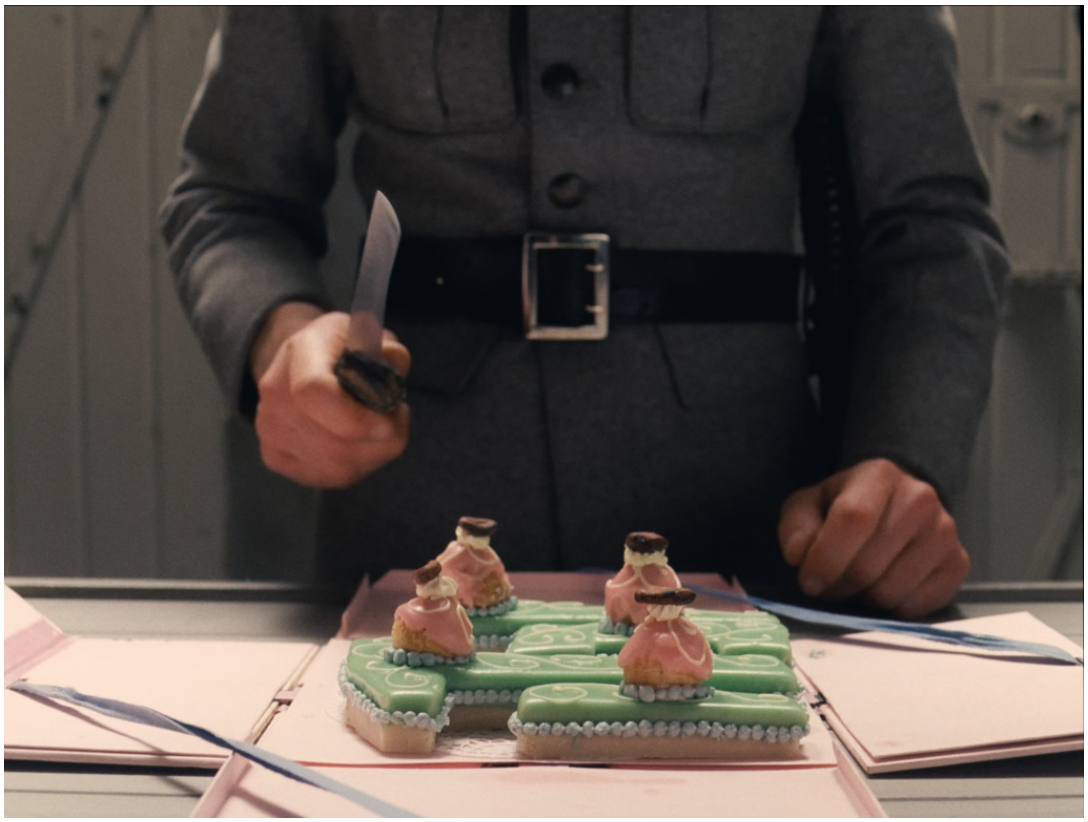
Imagem 48: O doce levado por Sr. Gustave para seus companheiros



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Por fim, outro claro exemplo da importância das cores nos doces de *Mendl's* é no minuto 48:06 novamente na prisão quando, de uma forma irônica, Zero e Agatha escondem ferramentas, como martelos e picaretas, dentro dos doces para que o Sr. Gustave e seus companheiros conseguissem fugir. O policial está inspecionando todos os alimentos que chegam, porém ele não corta os doces, já que eles têm uma aparência inocente e deliciosa.

Imagem 49: Policial passando os doces sem cortá-los.



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

O rosa também pode simbolizar o amor inocente de Zero e Agatha; embora esse amor tenha começado no meio de toda a confusão da história, ele é puro e ingênuo. Um exemplo disto é a cena em que eles se reencontram no fim do filme quando o hotel foi ocupado por militares, quando o cenário ao redor dos dois é todo composto por cores claras.

Imagem 50: Reencontro de Zero e Agatha marcado por cores pastéis



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Matt Grobar observou um fato interessante ao afirmar que

> Se apenas o rosa tivesse sido usado em O Grande Hotel Budapeste, a sua presença seria anulada pelos olhos do espectador, que se acostumaria com o estímulo cromático e deixaria de enxergá-lo. Assim, a adição de outros tons como o amarelo e o azul foi necessário para enfatizar a presença do rosa mais claramente[114]

No filme, as cores rosa e violeta andam juntas e são uma combinação perfeita para antecipar o clima da história. Segundo Cabrita, o rosa é a cor do que é jovem, o violeta do que é adulto, rosa do que é frágil e violeta do que é erótico e sensual.[115] O rosa constrói a sensação de delicadeza e elegância, enquanto o violeta lembra que a história também é misteriosa e violenta. O próprio Sr. Gustave pode ser uma

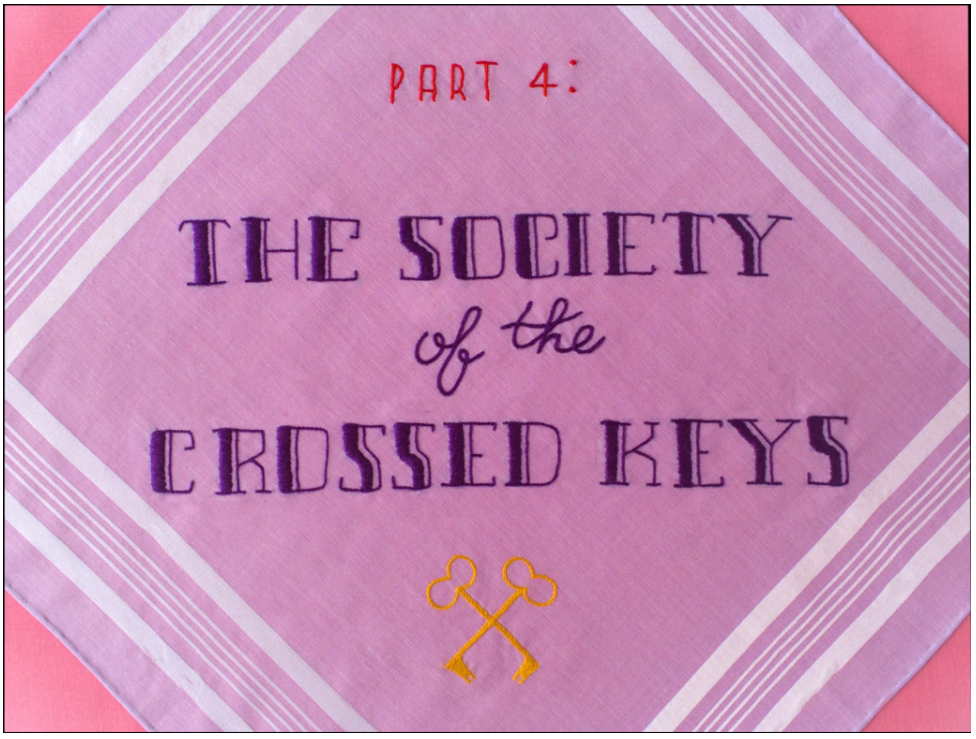
[114] ATTADEMO, Greta. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. **Cultura e Scienza del Colore - Color Culture And Science Journal**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 7-13, abr. 2021. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore. p. 9. Disponível em: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/article/view/CCSJ.130101. Acesso em 27 de julho de 2023.
[115] CABRITA, 2020, p. 36

representação do rosa com o violeta: ele é confiável, leal e elegante, mas também era amante das hóspedes do hotel.

O Grande Hotel Budapeste conta uma história de amor, amizade, lealdade e luxo, mas também apresenta um outro aspecto, de assassinatos, autoritarismo e violência policial; a combinação de rosa e violeta representa perfeitamente essa mistura. Na pesquisa de Eva Heller, 28% dos entrevistados associaram o violeta com o mistério, 19% com a fantasia e 22% ao artificial[116].

O quadro de apresentação da quarta parte do filme, *"The society of the crossed keys",* é também a capa de um livro organizado por Wes Anderson com escritos de Stefan Zweig e inspirações do filme. As cores já sugerem o clima de um romance de épocas passadas com o rosa e de violência e sensualidade com o violeta.[117]

Imagem 51: Quadro em rosa e violeta apresentando a parte 4 do filme



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

São frequentes as cenas explícitas de violência no filme, mesmo que sejam retratadas com humor. Como a cena de Jopling matando o advogado Kovac

[116] HELLER, 2014, p. 316 - 22
[117] CABRITA, 2020, p. 37

representada apenas pelos dedos cortados, ou a cena da cabeça decapitada da irmã do mordomo. Grande parte dos momentos de violência são protagonizados por Dimitri e Jopling, personagens que estão sempre vestidos de preto.

Imagem 52 e 53: Jopling vestindo um casaco preto com forro vermelho onde esconde suas armas e Dimitri e suas irmãs vestindo preto.





Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora. Acesso em 23 de julho de 2023

Heller relata que 47% dos entrevistados associaram o preto à violência e brutalidade e 36% ao poder, duas características destes personagens.[118] Além disso, 35% das pessoas associaram esta cor ao ódio, enquanto 38% associaram o vermelho a esse sentimento. Como afirma Heller: "O preto transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo. (...) O vermelho é o amor; mas vermelho com preto caracteriza o seu oposto, o ódio"[119]

O filme também utiliza o vermelho para simbolizar a violência e o ódio, como por exemplo, quando o Sr. Gustave e Zero trocam socos com Dimitri, quando então o sangue escorre do nariz. Ou ainda, na fuga da prisão quando acontece uma luta entre os guardas e um fugitivo.[120]

Imagem 54: Cena em que Dimitri, Sr. Gustave e Zero trocam socos



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

[118] HELLER, 2014, p. 234-5
[119] Ibidem: p. 215
[120] CABRITA, 2020, p. 52

Imagem 55: Cena em que um fugitivo se sacrificou pelo grupo na luta com o guardas



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

Assim, é possível observar como cada parte do filme possui uma paleta própria de cores, dando destaque conforme o momento da narrativa, como visto anteriormente, na diferença de cores entre as décadas de 1930 e 1960 na decoração do hotel.

Na segunda parte do filme, *"Madame C.V.D.u.T"*, as cores deixam de ser vibrantes e alegres. No momento em que o Sr. Gustave e Zero saem do hotel e chegam na casa de Madame D., os tons passam a ser sombrios e escuros, antecipando os próximos acontecimentos e a violência dos personagens da casa.

Imagem 56: Cores sombrias na casa de Madame D.



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

A terceira parte do filme, *"Criminal internament camp"* é o período que o Sr. Gustave está na cadeia, portanto as cores dessa parte são, no geral, frias e apagadas, puxadas para o cinza e o azul.

Imagem 57: Cores da prisão



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

Na quarta parte, *"The society of crossed keys",* grande parte das cenas se passam no meio da neve: a paleta de cores se altera para branco e azul pastel.

Imagem 58: As cenas se tornam brancas no meio da neve



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

Já na última parte, a história volta a ter o Hotel Budapeste como cenário principal e a paleta de cores também volta a ser aquela utilizada no hotel na década de 1930. Os militares ocuparam o hotel e é perceptível o contraste entre o uniforme dos soldados e as cores alegres e vibrantes do ambiente, como aponta Wittmann, os figurinos da polícia "roubam a cor ao seu redor".[121]

[121] SAGRADIM, 2020, p. 46

Imagem 59: Contraste entre o uniforme dos militares e as cores do hotel



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

Por fim, uma parte importante do filme é a morte de Sr. Gustave pelos militares do regime, quando as cenas ficam completamente em preto e branco, representando o momento político e antecipando o que aconteceria com o personagem.

Imagem 60: As cenas se tornam preto e branco



Fonte: Captura de tela do filme feita pela autora. Acesso em 25 de julho de 2023

Reflexões do item

Após analisar a construção visual de cores do filme, é possível afirmar sua importância na atmosfera da narrativa de *O Grande Hotel Budapeste*. Além disso, o jogo de cores e contrastes é uma das partes principais da identidade visual dos filmes de Wes Anderson. Como descreve Carolina Cabrita, o diretor utiliza cores "que para as descrever precisaríamos de usar poesia."[122]

Segundo Marcello Giacomantonio, o nível instintivo é o primeiro que o espectador absorve ao ver uma imagem, sendo este estreitamente ligado aos mecanismos de percepção. Assim, os olhos leem rapidamente a imagem pelos elementos emotivos como cores, formas e expressões e transmitem as primeiras impressões ao cérebro[123]. Giacomantonio afirma que

> A evocação de sentimentos está em nós geralmente, ligada às cores que definimos “quentes” ou “frias”, consoante as sensações que em nós suscitam, e conseguimos associar adjetivos às cores exatamente porque estas evocam em nós uma determinada atmosfera.[124]

Essa afirmação explica como a cor pode influenciar sensorialmente a recepção da mensagem transmitida e como o espectador rapidamente absorve essa característica marcante nos filmes de Anderson, o distinguindo de outros diretores.[125] Como afirmou Cabrita, "o impacto da cor nos filmes é algo que oferece uma identidade".[126]

Outra conclusão importante sobre o uso de cor em *O Grande Hotel Budapeste* é como esta é essencial para a criação de um universo próprio do hotel, que possui cores completamente diferentes daquelas utilizadas em outros cenários do filme, como se fosse um mundo separado de todos os outros, onde predomina um universo nostálgico, elegante com o rosa, e misterioso e exótico com o violeta - o mundo de Sr. Gustave.

Quando o Sr. Moustafa afirma para o escritor, no final do filme no minuto 1:32:32, "para ser sincero, eu acho que o seu mundo (de Sr. Gustave) já havia desaparecido muito antes dele entrar. Mas eu consigo afirmar que ele fazia um

---

[122] CABRITA, 2020, p. 56
[123] Ibid., p. 8
[124] GIACOMANTONIO *apud* CABRITA, p. 8
[125] Ibid., p. 8
[126] Ibid., p. 10

maravilhoso trabalho sustentando a ilusão", ele está se referindo exatamente a esse universo mágico e luxuoso dos *concierges*.

Além disso, nos anos 1930, quando o Sr. Gustave e Zero visitaram a casa de Madame D. com os uniformes violeta brilhantes, ou quando Zero levou uma caixinha colorida de doces do *Mendl's* para o Sr. Gustave na prisão, o universo mágico do hotel se transportava junto, através das cores.

Em relação aos filmes de Anderson, quando Greta Attademo afirma: "A composição conjunta de todas as cores liga os personagens aos seus mundos, como se eles só pudessem existir naquele contexto específico."[127], ela descreve exatamente essa criação de universos específicos do diretor.

Finalmente, esta análise foi muito importante para entender na prática a importância da escolha de cores para composição das cenas e da narrativa e na transmissão de emoções, mostrando-se fundamental para a criação do *color script* no próximo capítulo.

[127] ATTADEMO, 2021, p. 9, tradução livre

4 PROCESSOS DO *COLOR SCRIPT*

O *color script* é uma forma de visualizar as cores na pré-produção de um filme de animação e estudar qual a melhor aplicação dessas cores em cada cena, baseando-se na carga emocional que cada *frame* pretende transmitir. Segundo Beatriz Gondim Luna, "O exercício de criar um color script está fortemente ligado à compreensão de conceitos que envolvem a percepção das cores enquanto construção cultural."[128], ou seja, para o desenvolvimento de um *color script* é feita uma associação entre cores e emoções.

De forma semelhante ao trabalho que Natalie Kalmus desenvolveu com o *Technicolor* na década de 1930, o estúdio modernista de animação United Productions of America (UPA) desenvolveu esboços para estudar as cores que deveriam aplicar para transmitir as emoções em seus filmes, na década de 1940.[129]

Imagem 61: Esboços produzidos pela UPA em 1949



Fonte:
https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/48227/4/TCC_Beatriz%20Gondim%20Luna.pdf, acesso em 4 de julho de 2023

[128] LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. p. 11. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.
[129] Ibid., p. 13

Os *color scripts* se tornaram indispensáveis nos estúdios Pixar a partir da produção do filme *Toy Story,* em 1995. O trabalho do designer de produção, Ralph Eggleston, foi um divisor de águas no desenvolvimento das obras do estúdio, revolucionando o uso de organização de cores como ferramenta de narração. Nos anos seguintes, diversos estúdios adotaram o *color script* como parte da produção de filmes.

Imagem 62: Color Script do filme *Toy Story* (1995)



Fonte: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/48227/4/TCC_Beatriz%20Gondim%20Luna.pdf, acesso em 4 de julho de 2023

O diretor do filme John Lasseter relatou, após revisar o trabalho feito por Eggleston:

> Em sua mesa havia uma série de imagens muito pequenas, do tamanho de um selo postal - cada uma de uma cena diferente da história - todas conectadas, como uma tira de filme. Foi absolutamente fascinante ver a jornada de Woody se desenrolar nas cores de cada imagem.[130]

[130] AMIDI, 2011 *apud* LUNA, 2022, p. 14

O *color script* deste TCC é um estudo e esboço sobre aplicação de cores em um curta de animação intitulado "*Rotina*", criado com o intuito de aplicar a teoria lida e os estudos realizados ao longo da pesquisa. Para sua criação, o uso de materiais como o memorial de graduação de Beatriz Gondim Luna "*Color script: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação*", o livro e catálogo *"The Art of Pixar"* de Amid Amidi e a pesquisa feita por Eva Heller em seu livro *"A psicologia das Cores"* foram essenciais.

O desenvolvimento do *color script* foi dividido em três etapas: criação da história do curta, escolha e divisão das cores a partir dos materiais essenciais citados acima e produção dos desenhos.

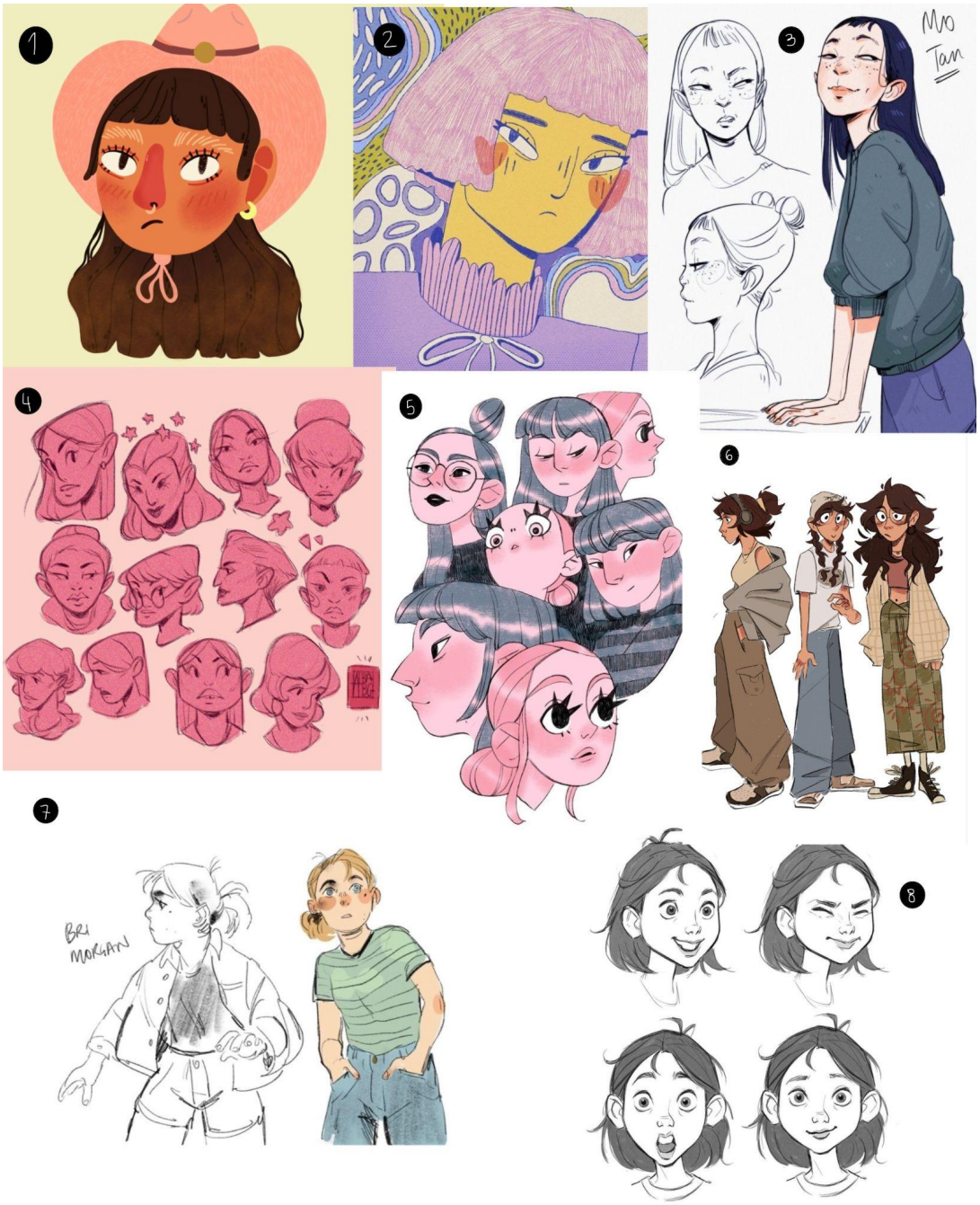
4.1. Criação da história do curta

"*Rotina*" é uma história sobre emoções humanas e como estas influenciam a maneira de olhar o mundo. O desenvolvimento do filme se dá pela repetição dos cenários vividos pela personagem Alice em sua rotina e como eles se modificam a partir de suas emoções em diferentes dias. Ou seja, Alice enxerga o mundo através de cores que se associam ao que está sentindo a cada momento, fazendo com que o espectador enxergue esses cenários através dos olhos da personagem.

Para a apresentação da personagem foi seguido o modelo que Luna adotou em seu trabalho, com os esboços de criação e suas características principais. Além disso, um *moodboard* (uma coletânea de referências visuais) auxiliou no processo de criação de Alice ao organizar as ideias para inspiração da personagem com imagens e ilustrações retiradas do site *Pinterest*.

Para a execução de todas as ilustrações e montagens, foi utilizado o aplicativo *Sketchboo*k da Autodesk (um software completo e acessível para desenhos digitais) e o aplicativo *Lightroom* da Adobe para ajustes e realces de cor.

Imagem 63: *Moodboard* Alice



Fonte: Organização nossa. Imagem 1 disponível em: https://br.pinterest.com/pin/259238522293916857/; imagem 2: https://br.pinterest.com/pin/259238522293815504/; imagem 3: https://br.pinterest.com/pin/259238522293768362/; imagem 4: https://br.pinterest.com/pin/396316835966925993/; imagem 5: https://br.pinterest.com/pin/259238522293916870/; imagem 6: https://br.pinterest.com/pin/259238522293885587/; imagem 7: https://br.pinterest.com/pin/259238522293885504/; imagem 8: https://br.pinterest.com/pin/259238522293882704/. Acesso em 11 de julho de 2023

Imagem 64: Apresentação personagem Alice



Fonte: Ilustração feita pela autora

Após o desenvolvimento da personagem, foram elaborados cinco cenários pelos quais Alice percorre durante seus dias, os quais foram repetidos no decorrer da história em diferentes paletas de cores: sua cozinha, a rua de sua casa, o ponto de ônibus, seu escritório na empresa e a rua de seu trabalho.

Para o auxílio da criação desses cenários, também foi feito um *moodboard* para a melhor representação e inspiração do trabalho.

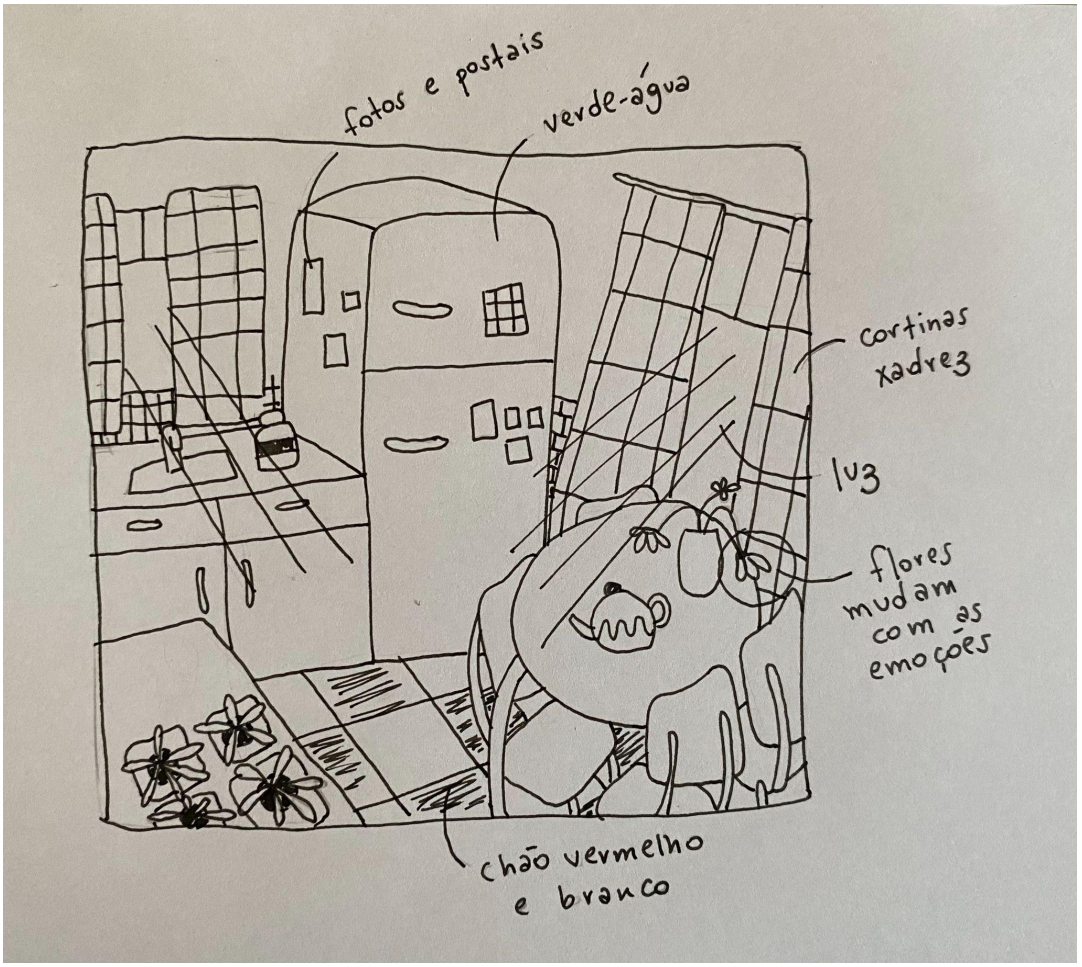
Imagem 65: Moodboard de cenários



Fonte: Organização nossa. Imagem 1: https://br.pinterest.com/pin/259238522293845137; imagem 2: https://br.pinterest.com/pin/259238522293691134/; imagem 3: https://br.pinterest.com/pin/259238522293756308/; imagem 4: https://br.pinterest.com/pin/259238522293846471/; imagem 5: https://br.pinterest.com/pin/259238522293859678/; imagem 6: https://br.pinterest.com/pin/259238522293788969/; imagem 7: https://br.pinterest.com/pin/259238522293691054/; imagem 8: https://br.pinterest.com/pin/259238522293914896/; imagem 9: https://br.pinterest.com/pin/259238522293815467/; imagem 10: https://br.pinterest.com/pin/259238522293858239/; imagem 11: https://br.pinterest.com/pin/259238522293756302/. Acesso em 11 de julho de 2023

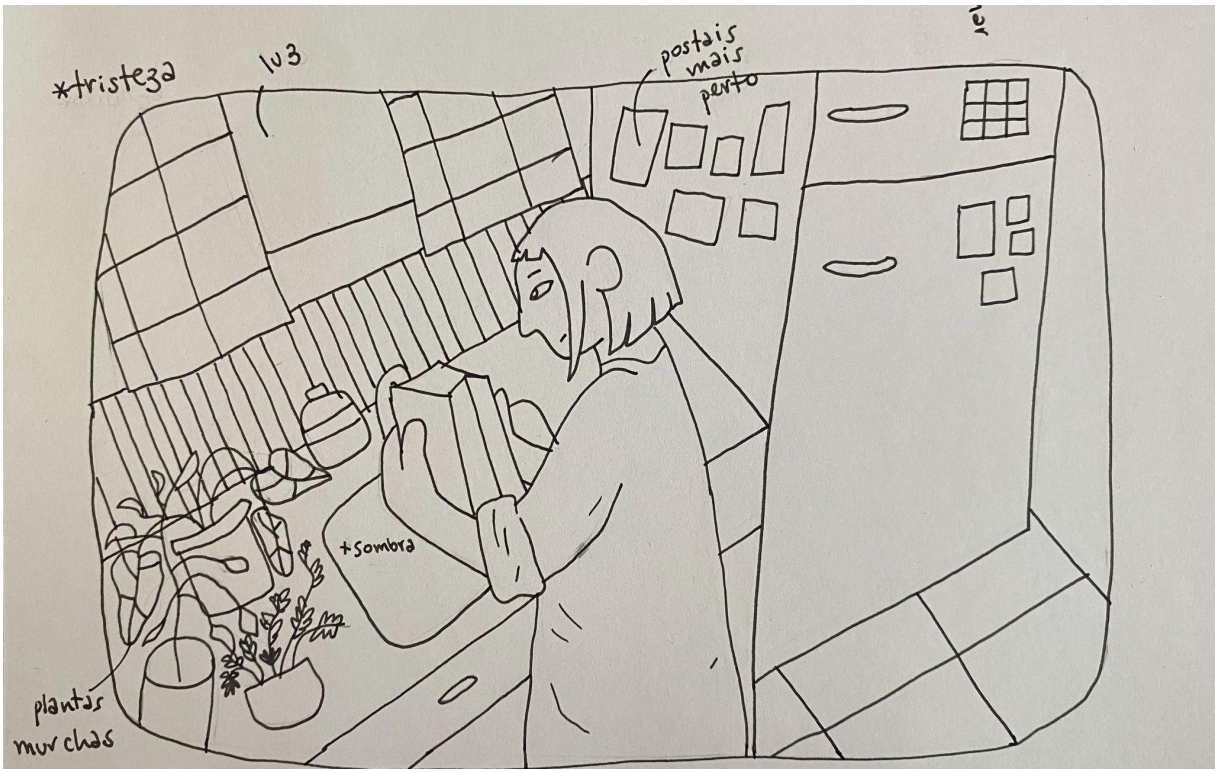
Com a coleta visual de referências e definições dos cenários, foram feitos os primeiros esboços dos 5 cenários, primeiramente no papel para depois serem reproduzidos no formato digital.

Imagem 66: Primeiro esboço da cozinha de Alice



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 67: Esboço Alice em sua cozinha



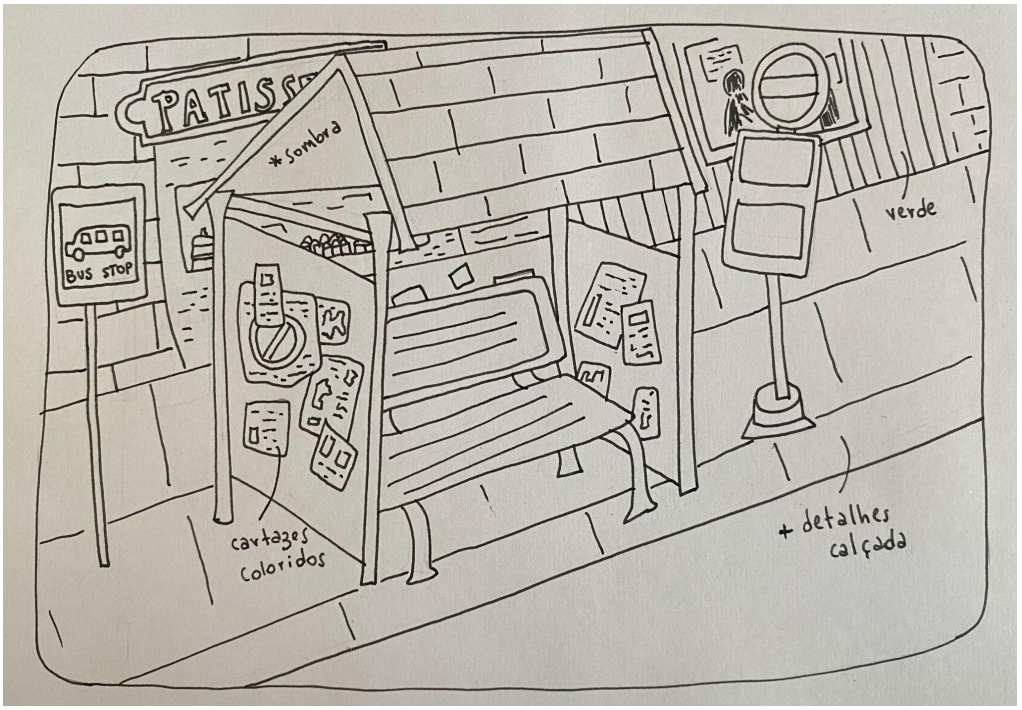
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 68: Esboço da rua de Alice



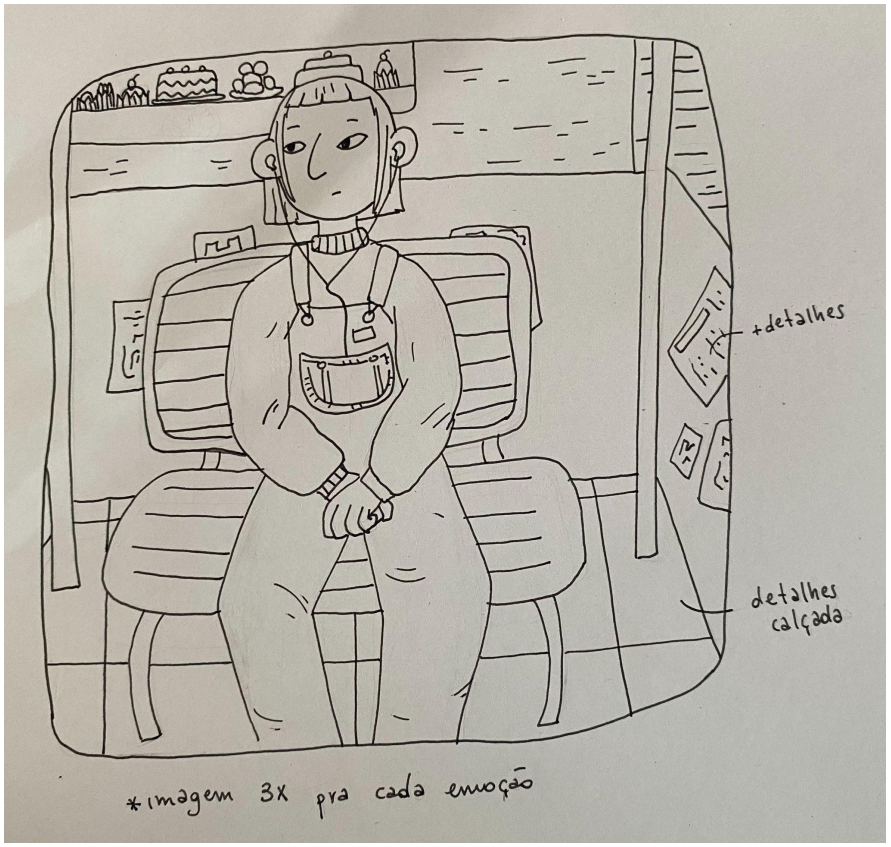
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 69: Esboço do ponto de ônibus



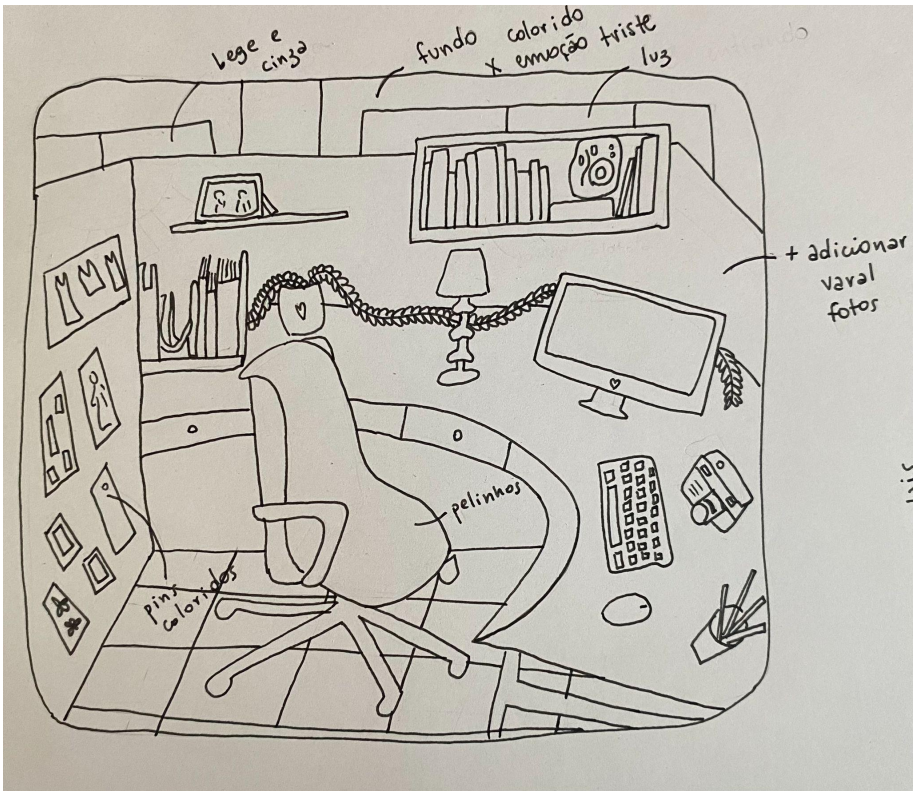
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 70: Esboço Alice no ponto de ônibus



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 71: Esboço escritório de Alice



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 72: Esboço rua do escritório de Alice



Fonte: Ilustração feita pela autora

4.2. Escolha das cores

Com os cenários criados, a próxima etapa foi a escolha e definição das cores, a partir de qual emoção a cena deveria retratar, com o objetivo de que o espectador já percebesse a troca de emoções ao visualizar a imagem, da mesma maneira descrita por Marcello Giacomantonio sobre o nível instintivo de percepção de elementos[131] no capítulo anterior. Assim, foram definidas quatro emoções principais para o *color script*: tristeza, felicidade, paixão e cansaço.

É natural e automático associar cores a emoções, segundo Eva Heller: "Quando associamos sentimentos a cores, pensamos em contextos muito mais amplos"[132], como, por exemplo, associar o azul à tristeza. Em seu livro, 44% das pessoas entrevistadas associaram o azul com o gélido e frio, o que pode ser um dos motivos pelos quais, para muitas pessoas, a tristeza é azul. Quando utilizado para decorar ambientes, se tem a impressão visual de abrir o espaço - deixando o frio entrar; já pensava Goethe ao afirmar "Cômodos totalmente atapetados de azul parecem relativamente amplos, mas são na verdade vazios e frios".[133]

Desde o Renascimento, o azul é utilizado na pintura como uma técnica intitulada perspectiva aérea: com o objetivo de criar profundidade e distância, se utiliza o azul para objetos e cenários afastados. Cores frias passam a impressão de distância:

> Nós associamos as cores às distâncias porque elas realmente mudam com a distância [...] Quanto mais distante o vermelho estiver, mais azulado se torna. Todas as cores à distância se tornam mais tristes e azuladas, pois são recobertas por camadas de ar.[134]

Assim, pode-se perceber uma associação entre a melancolia e o azul, ao sentimento de vazio, de distância e ao oposto de "aconchegante" em um cômodo, por exemplo. Em inglês, estar "se sentindo azul" significa se sentir triste (*"to feel*

---

[131] CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. p. 8

[132] HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p. p. 47

[133] GOETHE *apud* HELLER, 2014, p. 54

[134] Ibid., p. 48

blue"), como no gênero musical *blues,* com canções melancólicas, sobre saudade, tristeza e as dores do amor; "quando se está melancólico, inclusive o amor é azul"[135]

Portanto, o azul foi a cor escolhida para representar a emoção triste em "*Rotina*", assim como o azul representa a personagem Tristeza no filme de animação *"Divertida Mente"* da Pixar (2015)

Imagem 73: A personagem Tristeza é azul em Divertida Mente (2015)



Fonte: Pinterest. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/647814727640158020/. Acesso em 20 de setembro de 2023

Para representar Alice em dias felizes, as cores escolhidas foram cores intensas e vibrantes: tons de vermelho, laranja, rosa e amarelo - cores opostas aos tons de azul utilizados para representar a tristeza. Em seu livro, Heller apresenta os acordes cromáticos, combinações de cores que são associadas a sentimentos e sensações. As cores podem mudar de sentido quando são colocadas com outras, como é o caso do amarelo, a cor mais instável da pesquisa de Heller. O amarelo foi a cor mais associada à inveja (38% dos entrevistados) e à acidez (43%), quando

[135] Ibid., p. 77

possui um tom mais esverdeado, porém ao mesmo tempo foi associada à espontaneidade (24%) e ao otimismo (27%).

Assim, os sentimentos e sensações são representados de forma mais acurada quando estão dentro de um acordo cromático. Segundo Heller, o vermelho junto com o amarelo e o laranja formam os acordes do calor e da diversão. Além disso, 22% das pessoas entrevistadas no livro associaram o vermelho à alegria de viver e 15% o associaram à felicidade. Já o laranja foi associado à sociabilidade, à extroversão e à proximidade. O amarelo junto com o vermelho e o laranja remetem a um dia de verão, à liberdade e à felicidade de aproveitar a tarde, como no quadro de Henri Matisse, de 1906, intitulado *"Alegria de viver*" composto por cores quentes.

Imagem 74: Quadro *"Alegria de Viver"* de Henri Matisse



Fonte: Barnes Foundation. Disponível em: https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/. Acesso em 13 de julho de 2023.

As cores escolhidas para a tristeza e a felicidade são opostas, assim como os sentimentos. Outro conceito apresentado por Eva Heller são as cores

psicologicamente opostas: “são constituídas por pares de cores que, de acordo com nossas sensações e com nosso entendimento, dão a impressão de se oporem com máxima intensidade”[136].

As cores psicologicamente opostas podem ser, ou não, opostas no círculo cromático também. É o caso do vermelho e azul que não são cores complementares, porém possuem mais contraste na simbologia das cores (o quente e o frio) do que o vermelho e o verde.

Já no filme *Aftersun* (2022), a diretora Charlotte Wells utilizou o laranja e o azul para representar emoções opostas na cena abaixo:

Imagem 75: Cena do filme *Aftersun* (2022)



Fonte: Pinterest. Disponível em: https://www.pinterest.pt/pin/3799980927603370/. Acesso em 13 de julho de 2023

No filme, Charlotte utilizou, na mesma cena, uma divisão de cores opostas para representar sentimentos opostos: à direita da imagem, Calum esconde sua depressão em um cômodo apertado e azulado e arruma o gesso do braço para mergulhar com sua filha no dia seguinte. Enquanto Sophie (à esquerda) está em um ambiente aconchegante e espaçoso, lendo uma revista adolescente e pensando no futuro em um ambiente alaranjado.

[136] Ibid., p. 65

Assim, a escolha de cores para representar essas emoções no *color script* foi pensada para apresentar esse contraste e oposição.

Para a representação da paixão e amor as cores escolhidas foram tons de vermelho e rosa que, segundo Heller, são o acorde cromático para a inocência e o amor.

> As cores secundárias e terciárias dizem muito mais sobre um sentimento, ou um conceito, do que todos os tons; elas formam o acorde cromático típico. [...] Naturalmente, o amor pode ser vivenciado em mais cores do que as que foram generalizadas pelos simbolismos. As cores do amor oscilam tanto quanto as alegrias e as dores ligadas a ele.[137]

No livro de Heller, 75% das pessoas entrevistadas associaram o vermelho ao amor, 62% à paixão, 50% das pessoas associaram ao desejo e 35% à sedução. Já com o rosa, 33% das pessoas o associaram à sensibilidade e 32% ao romantismo, como pontua Heller "quem vive seguindo o ditado *'think pink'* ('pense cor-de-rosa') se propõe a viver de maneira otimista o cotidiano cinzento. Quando a vida parece um sonho, os franceses dizem: *'C'est la vie en rose'"*[138]

De forma oposta, tons de cinza foram os escolhidos para representar o cansaço e o vazio do cotidiano, a mesmice e o tédio. No cinza, é como se o preto estivesse enfraquecido e o branco estivesse sujo; nenhuma cor misturada ao cinza se torna brilhante, por isso as cores opostas a ele são amarelo e laranja, cores da luminosidade. Já 50% das pessoas entrevistadas associaram o cinza ao entediante e ao chato, 34% o associaram à solidão, 32% à insegurança e 23% à monotonia.[139]

Os tons acinzentados simbolizam coisas destruídas, as cores ficam pálidas quando misturadas com o cinza. Um "tempo cinza" é um tempo feio, é a chuva e a neblina - o que também pode ser associado à melancolia. Heller afirma "o cinza não é o meio-termo dourado, é simplesmente medíocre. [...] Não é quente nem frio. Não é mental nem material. Nada é decisivo no cinza, tudo nele é vago.", por isso foi a cor escolhida para representar a mesmice, o cansaço e o tédio da rotina; assim como as expressões 'rotina cinzenta'".

Finalmente, com as emoções e as cores definidas, foi feito um resumo com as escolhas, representado na imagem abaixo.

---

[137] Ibidem: p. 94
[138] Ibidem: p. 345
[139] Ibidem: p. 428, 446

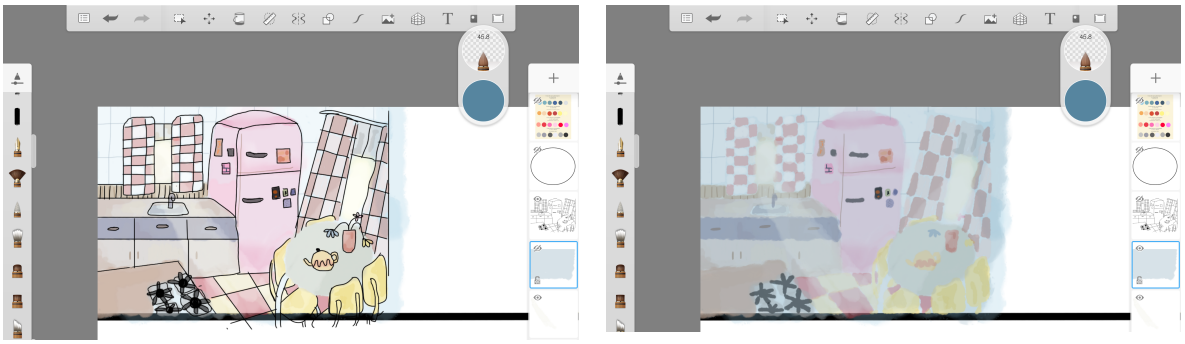
Imagem 76: Escolha e divisão das cores por emoção



Fonte: Imagem feita pela autora

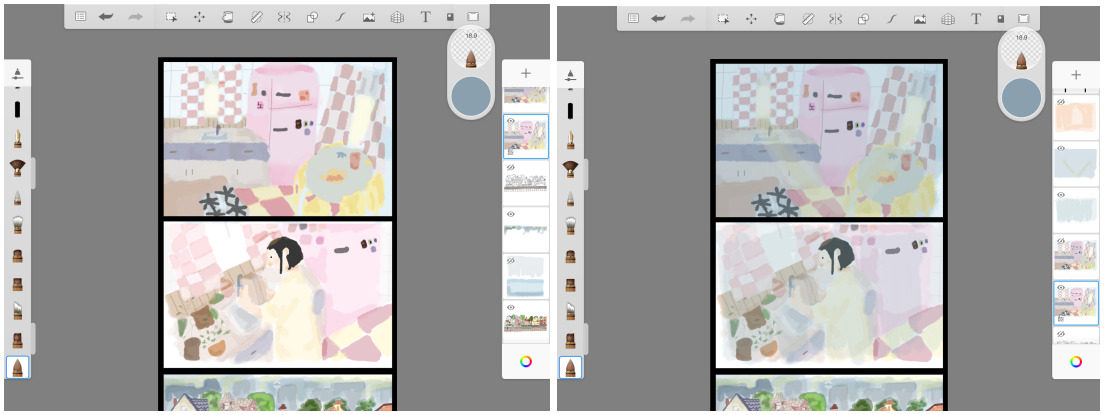
O processo das ilustrações se deu por etapas de construção de cores; os esboços dos cenários foram digitalizados, em seguida foi feito o processo de colorização, ilustração e remoção dos contornos. Para o realce das cores escolhidas em cada cenário, uma camada adicional de cada cor (tons de azul, laranja, rosa e cinza) foi acrescentada por cima, com baixa opacidade, como apresentado abaixo nas capturas de tela dos aplicativos utilizados.

Imagem 77 e 78: Respectivamente, captura de tela número 1 do aplicativo *Sketchbook* com o primeiro passo, a colorização dos cenários e captura de tela número 2 com a remoção dos contornos



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora

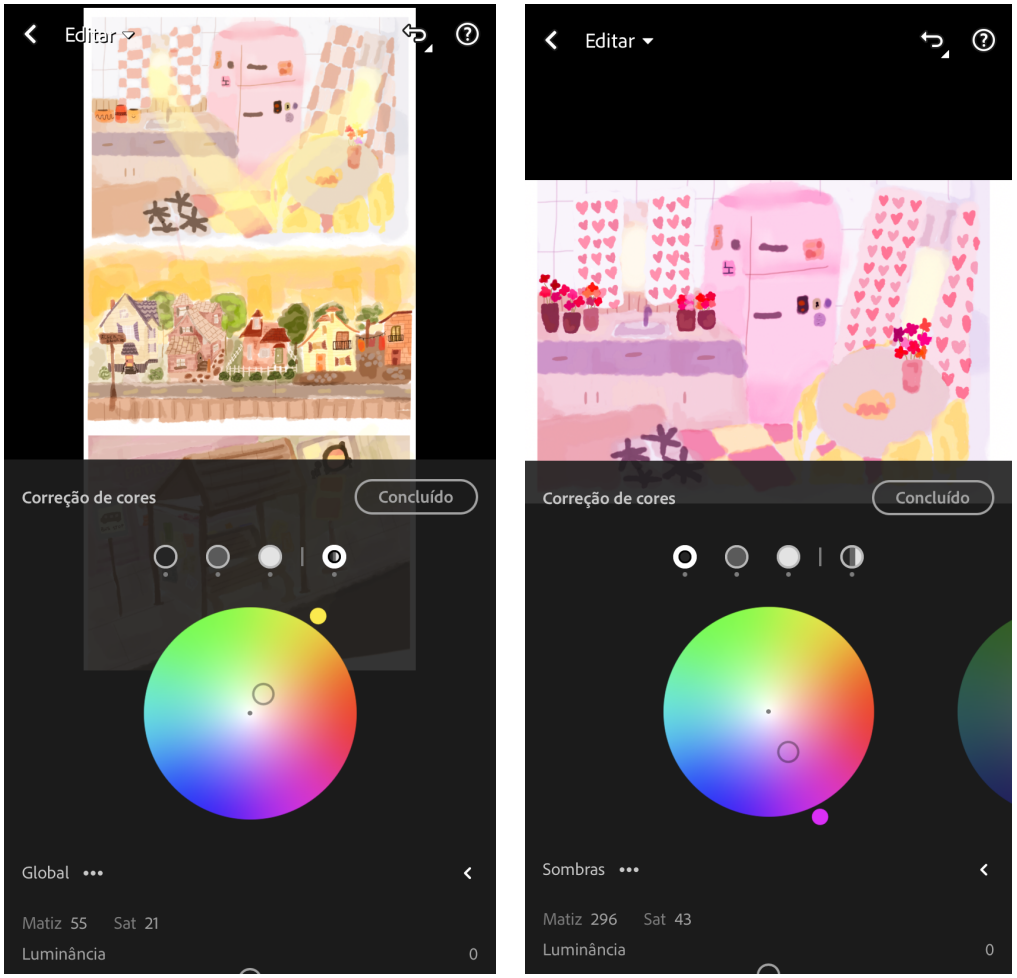
Imagem 79 e 80: Capturas de tela número 3 e 4 mostrando o antes e depois da camada adicional de cor



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora

Os próximos passos foram os ajustes e os realces de cor no aplicativo *Lightroom*, além dos ajustes de saturação, como mostrado nas capturas de tela abaixo.

Imagens 81 e 82: Capturas de tela número 4 e 5 mostrando os realces de cor no aplicativo *Lightroom*



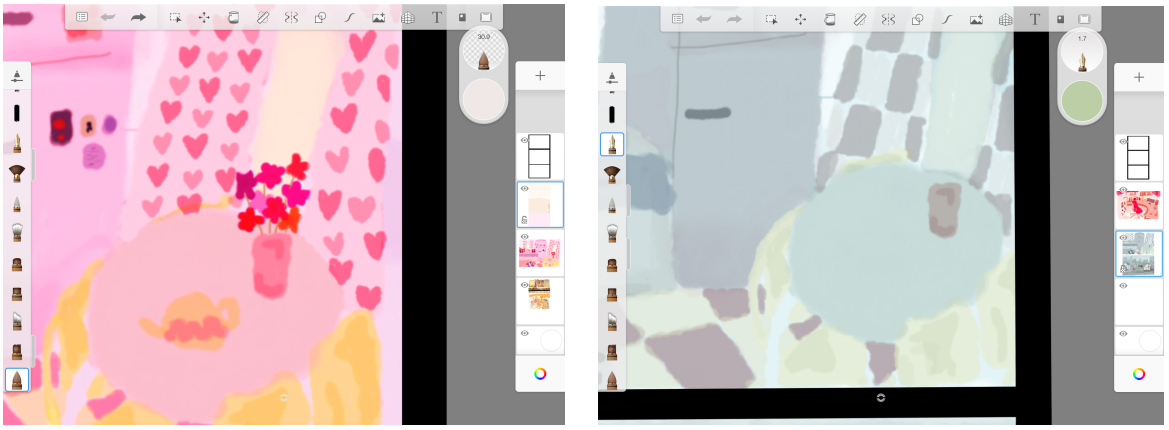
Fonte: Capturas de tela feitas pela autora

Imagem 83 e 84: Diferença da saturação, respectivamente, entre o *color script* número 3 e número 6



Além da mudança de cores nas ilustrações, outros detalhes foram modificados a partir das diferentes emoções, como é o caso das flores em cada cena: em abundância nas cenas de paixão e inexistentes nas cenas de cansaço.

Imagem 85 e 86: Diferença das flores respectivamente nos *color script* número 4 e número 6



Fonte: Capturas de tela feita pela autora

Ou ainda, a diferença dos carros na cena de cansaço e das demais cenas.

Imagens 87 e 88: Diferença entre os carros e pessoas respectivamente no *color script* número 7 e color script número 5



Fonte: Ilustração feita pela autora

4.3. O color script finalizado

Segundo Beatriz Gondim Luna, os *color scripts* dos Estúdios Pixar adotam um formato horizontal de cenas contínuas, sem separação de imagens. Já a *Sony Pictures Entertainment* dispões as cenas em horizontal com um espaçamento regular entre si.[140]

Para seguir o formato usual, o *color script* de *Rotina* foi disposto em uma página no sentido horizontal. Entretanto, para a melhor visualização dos detalhes de cada sequência, nas imagens seguintes, foi disposta uma outra versão do *color script* na vertical, a cada três cenas, com um espaçamento entre as imagens.

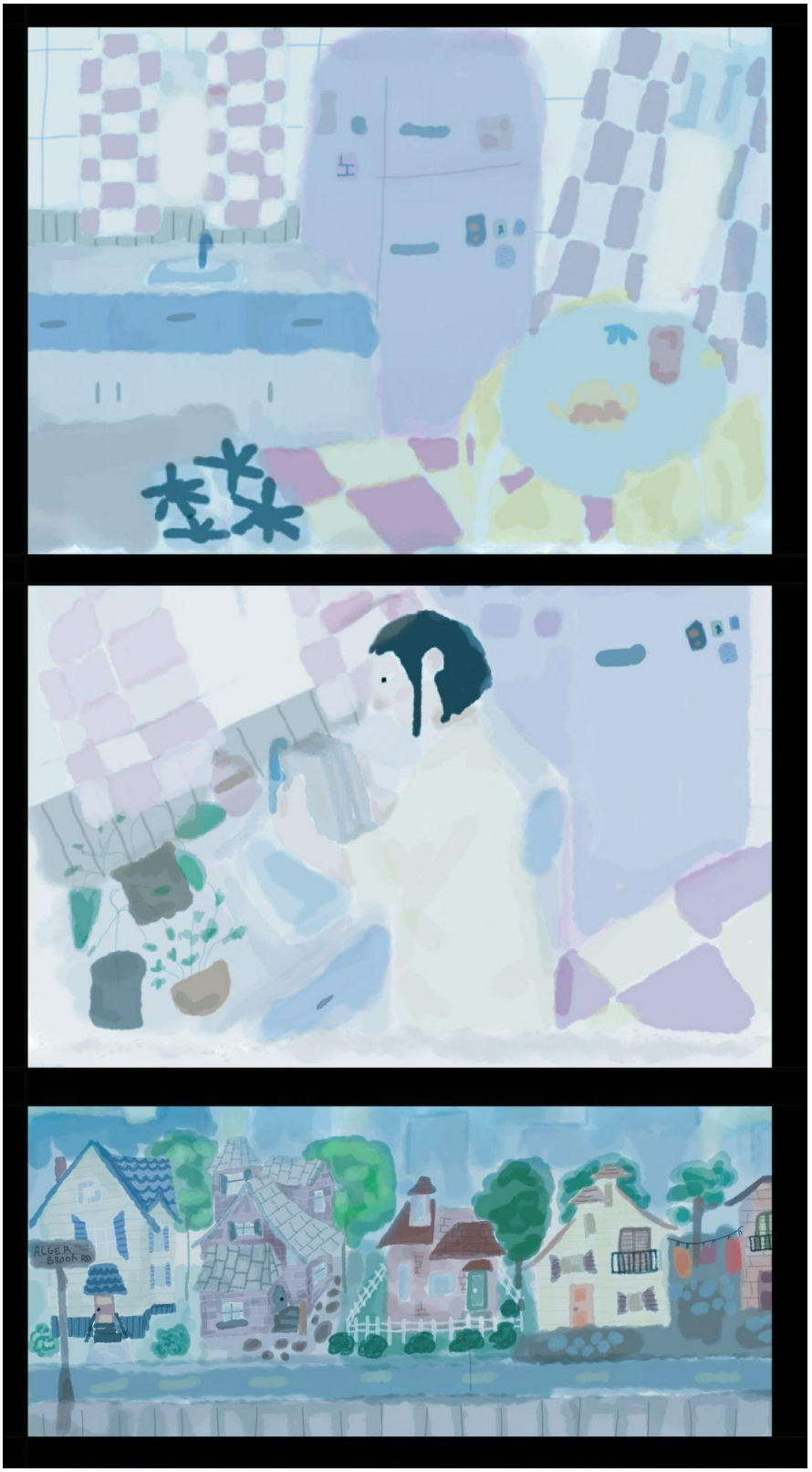
[140] LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. p. 15

Imagem 89: *Color script* finalizado



Fonte: Ilustração feita pela autor

Imagem 90: *Color script* número 1, emoção tristeza



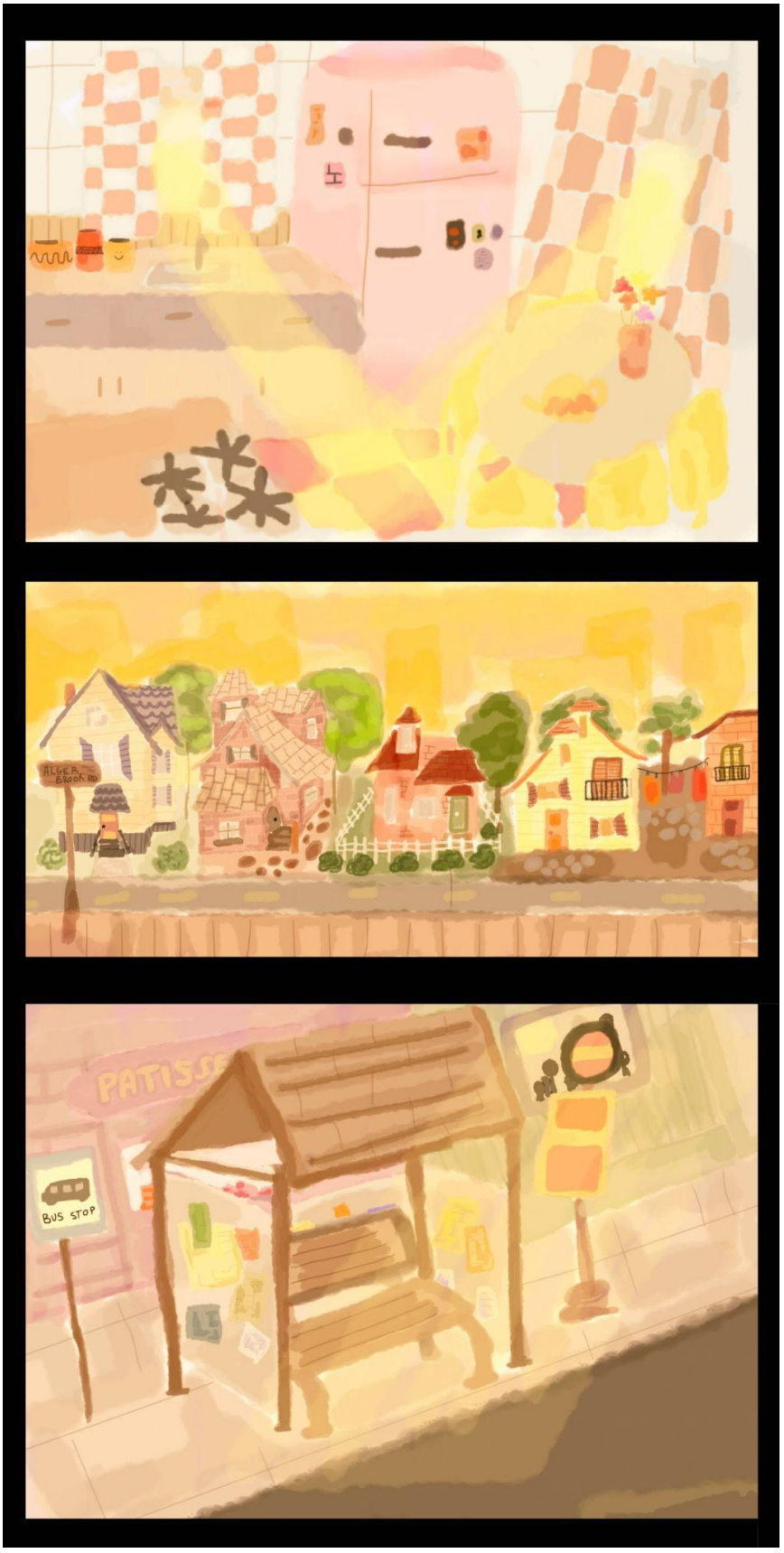
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 91: *Color script* número 2, emoção tristeza



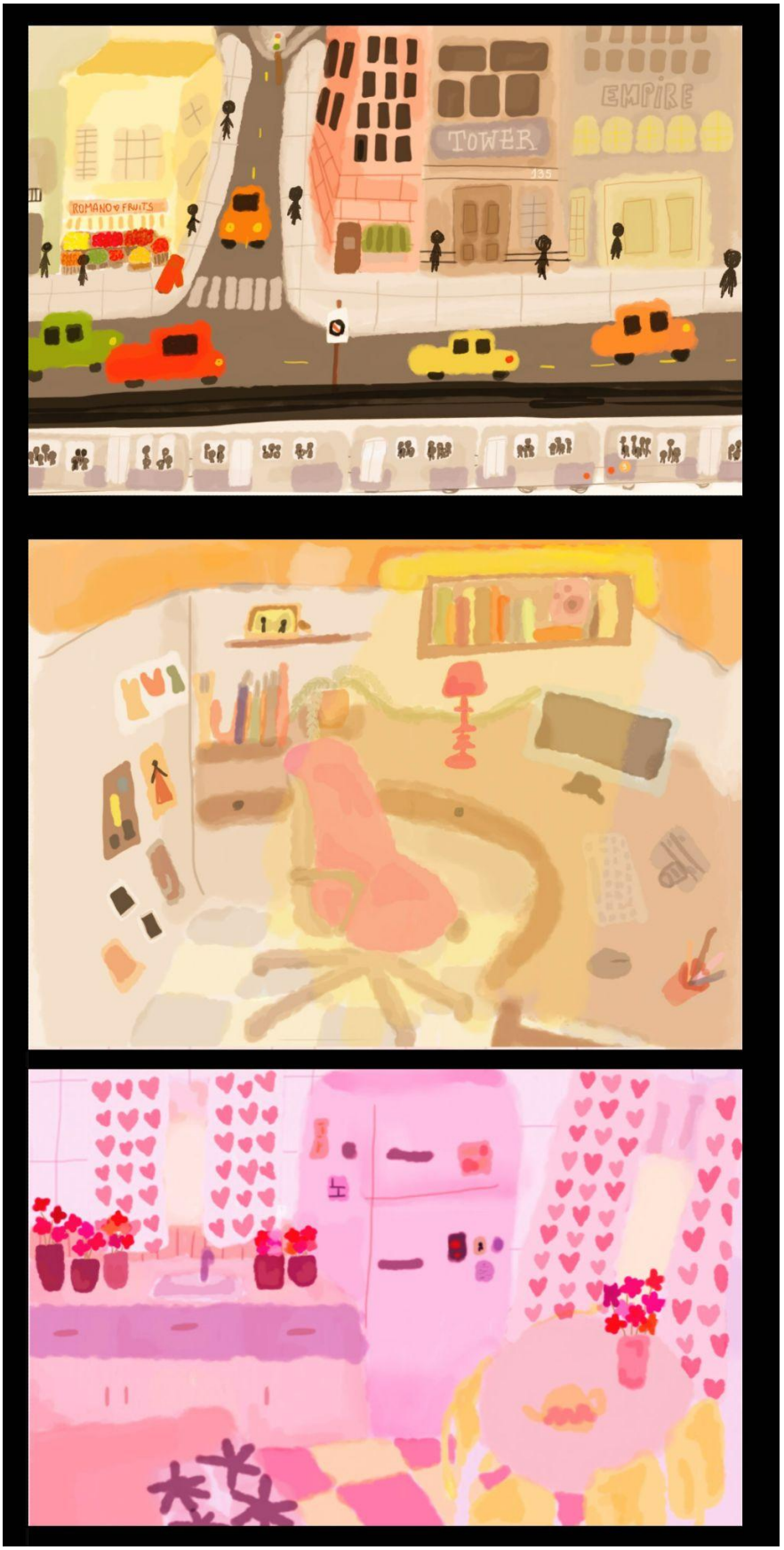
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 92: *Color script* número 3, emoção felicidade



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 93: *Color script* número 4, emoção felicidade + paixão



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 94: *Color script* número 5, emoção paixão



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 95: *Color script* número 6, emoção paixão + vazio



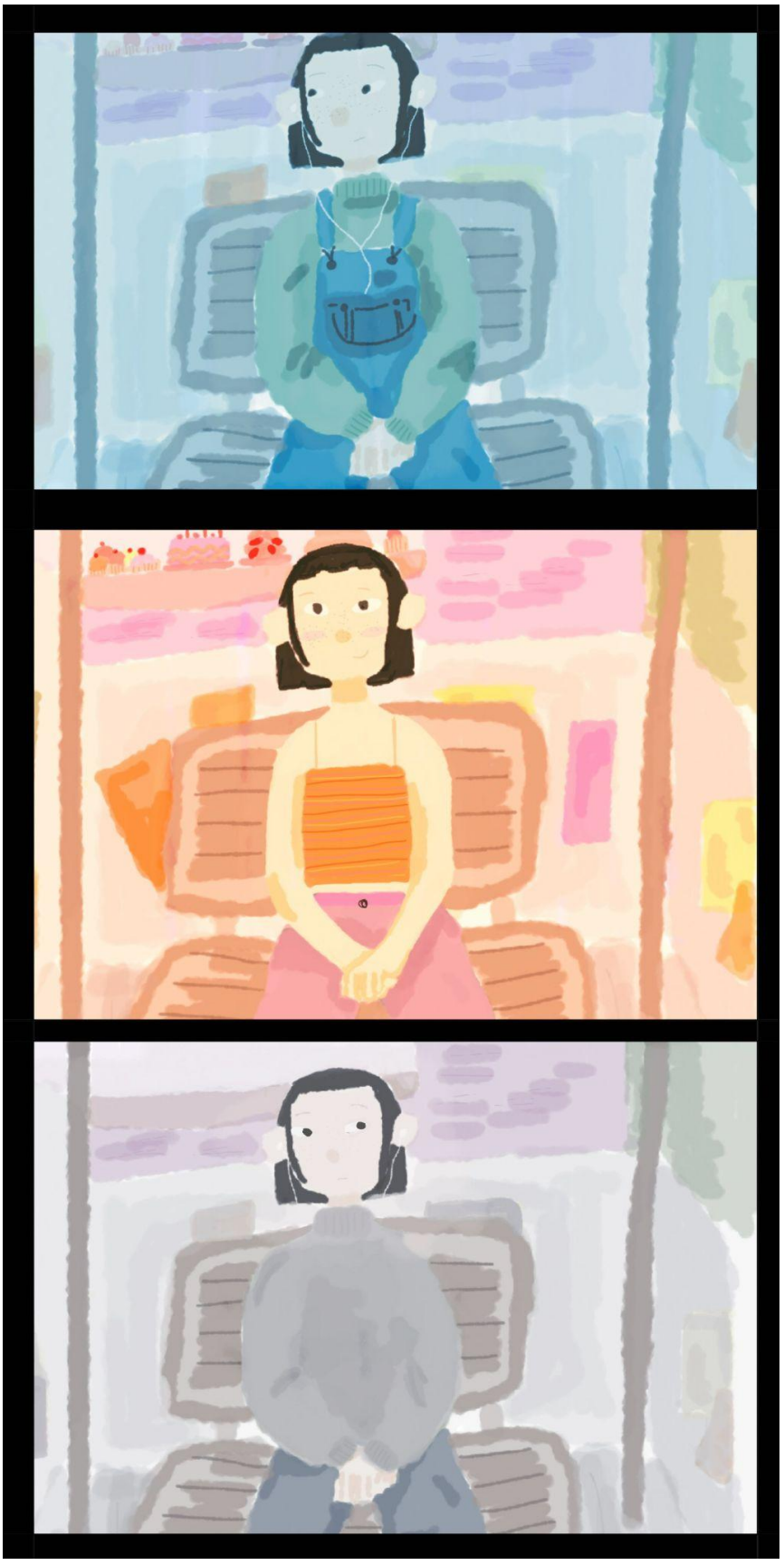
Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 96: *Color script* número 7, emoção vazio



Fonte: Ilustração feita pela autora

Imagem 97: *Color script* número 8, Alice no ponto de ônibus



Fonte: Ilustração feita pela autora

Reflexões do item

Para criação de obras visuais, é essencial o planejamento das partes e, assim foi com a criação desta etapa, um planejamento minucioso é fundamental para a criação de algo maior. O *color script* de *Rotina* foi um esboço de ideias que surgiram no decorrer da pesquisa, após entender a trajetória da cor na fotografia e no cinema e sua importância para as criações audiovisuais. Mesmo que esse estudo não apresente outros aspectos como a criação de roteiro e o desenvolvimento de outros personagens, sua elaboração foi uma maneira de enfatizar a aplicação de cores em um filme hipotético.

Analisar o filme *O Grande Hotel Budapeste* no capítulo anterior foi essencial para observar na prática a importância do estudo cromático na construção de um filme (e o impacto das paletas de cores) e influenciou diretamente na construção desse estudo. Da mesma maneira que o filme tem uma clara divisão de cores em cada parte, é possível observar essa divisão no *color script* que estabelece uma relação direta entre cores e emoções.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar que o objetivo geral deste trabalho foi atingido, uma vez que foi possível utilizar a contextualização histórica sobre as cores no cinema para comparar seu uso, desde os primeiros filmes coloridos até os atuais. Principalmente, sobre como a história do cinema das décadas de 1930 e 1940 priorizou o uso da cor nos filmes. Além disso, a contextualização foi importante para visualizar os diferentes usos da cor no cinema, desde a luz natural, passando por uma paleta restrita de cores, até o uso de fontes luminosas coloridas.

Um exemplo dessa comparação é como os estudos de Natalie Kalmus na década de 1930, que ligavam as cores no cinema a emoções específicas, se relacionam com o uso de cores nos filmes de Wes Anderson, décadas depois; de maneiras diferentes, ambos possuíam o mesmo objetivo, transmitir emoções a partir de cores específicas.

Outra comparação possível é sobre a identidade visual; da mesma maneira que é possível reconhecer as fotografias de Luiz Braga a partir do seu uso intenso de cores, é possível identificar os filmes de Wes Anderson pelo mesmo motivo. Ademais, Jean-Luc Godard também criou uma identidade visual própria quando restringiu a paleta de cores no filme "*Une femme est une femme*" para amarelo, vermelho e azul.

Também foi atingido o objetivo geral de discussão sobre como a priorização do uso de cores nos filmes pode ampliar o impacto emocional e compreensão da obra, principalmente abordado no capítulo três.

Por fim, após o término da pesquisa, foi possível responder às perguntas feitas no início do trabalho: o uso de cor na construção visual do cinema se manifesta de diversas maneiras em diferentes filmes, como a definição de paletas de cores influencia no figurino dos personagens e na construção dos cenários.

Para a segunda pergunta, as transformações técnicas no uso das cores nos filmes acompanharam os avanços tecnológicos, que iniciaram com a aplicação manual em 1895, até as atuais manipulações de colorizações digitais. O uso das cores nos filmes também se modificou em questões conceituais, como discutido no capítulo três; enquanto na década de 1930 o diretor de arte Edmond Jones mostrava

sua insatisfação com o resultado artificial do sistema Technicolor[141], Wes Anderson tem como objetivo criar justamente um resultado artificial com as cores em seus filmes.

Por último, os conhecimentos a respeito do uso de cores foram aplicados no filme de Wes Anderson a partir de vários elementos como, por exemplo, cores intensas nos figurinos dos personagens, a mudança das cores dos cenários para marcar diferentes épocas e efeitos climáticos para transformar a paleta de cores, como quando Zero e Sr. Gustave estão rodeados de neve no final do filme.

É importante destacar que a elaboração deste trabalho fez muito sentido para finalizar o curso de Artes Visuais, uma vez que trata-se de uma relação entre teoria e prática, com a história da cor no cinema, análise do filme e criação do *color script.*

É importante ressaltar o tempo limitado para construção desta pesquisa, mas pode, sem dúvida, ser o início para projetos futuros mais ambiciosos, como a criação e produção do curta de animação, esboçado nesta pesquisa.

[141] MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. *In*: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329. p. 326

REFERÊNCIAS

1 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396/149029. Acesso em: 12 de Setembro de 2023.

2 MONTEIRO, Bruna; MELO, Elisa Miguel; NEGRÃO, Natália Paiva. **A cor na animação**: uma análise das reações do receptor a partir das evoluções tecnológicas cinematográficas. 2012. 40 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Fundação Educacional do Município de Assis, Assis, 2013. Disponível em: https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqTccs/1011340425.pdf. Acesso em: 4 de maio de 2023.

3 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

4 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Parana - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

5 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Parana - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

6 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 5 de maio de 2023.

7 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

8 BUSCOMBE, E. Sound and color. Jump Cut, Eugene, n. 17, p. 23-25, 1978. Disponível em: https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/SoundAndColor.html. Acesso em 7 de maio de 2023.

9 JAQUES, Patrícia Augustin; SIQUEIRA; Sean; BITTENCOURT, Ig; PIMENTEL, Mariano. (Org.) Metodologia de Pesquisa Científica em Informática na Educação: Abordagem Quantitativa. Porto Alegre: SBC, 2020. (Série Metodologia de Pesquisa em Informática na Educação, v. 2). Disponível em: https://metodologia.ceie-br.org/livro-2/. Acesso em 7 de maio de 2023.

10 SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Utfpr, 2015. 173 p. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf. Acesso em 7 de maio de 2023.

11 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

12 SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Utfpr, 2015. 173 p. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf. Acesso em 7 de maio de 2023.

13 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 8 de maio de 2023.

14 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 8 de maio de 2023.

15 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 8 de maio de 2023.

16 POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A Teoria das cores de Goethe hoje**. 2009. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design e Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/pt-br.php. Acesso em 10 de maio de 2023.

17 POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A Teoria das cores de Goethe hoje**. 2009. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design e Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/pt-br.php. Acesso em 10 de maio de 2023.

18 SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Utfpr, 2015. 173 p. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf. Acesso em 7 de maio de 2023.

19 SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Utfpr, 2015. 173 p. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf. Acesso em 7 de maio de 2023.

20 TORRANO, Adriano de Andrade. **Teoria de visão em cores e aparências**. 2007. 32 f. TCC (Graduação) - Curso de Física, Instituto de Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Cap. 1. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/105227. Acesso em 15 de maio de 2023.

21 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 20 de maio de 2023.

22 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 8 de maio de 2023.

23 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8,

n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 20 de maio de 2023.

24 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 20 de maio de 2023.

25 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 20 de maio de 2023.

26 MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Vincent van Gogh: cinco retratos de uma família como crônica de seu tempo. **Cadernos de Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 149-160, dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/32624. Acesso em 28 de maio de 2023.

27 MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Vincent van Gogh: cinco retratos de uma família como crônica de seu tempo. **Cadernos de Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 149-160, dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/32624. Acesso em 28 de maio de 2023.

28 MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Vincent van Gogh: cinco retratos de uma família como crônica de seu tempo. **Cadernos de Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 149-160, dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/32624. Acesso em 28 de maio de 2023.

29 SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. **O pensamento da cor na obra de Josef Albers**. 2011. 297 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, História, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_1.PDF. Acesso em 10 de julho de 2023.

30 SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. **O pensamento da cor na obra de Josef Albers**. 2011. 297 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, História, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_1.PDF. Acesso em 10 de julho de 2023.

31 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 10 de junho de 2023.

32 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 19 de junho de 2023.

33 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 19 de junho de 2023.

34 ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 19 de junho de 2023.

35 LOUÇÃO, Maria Dulce Costa de Campos. Sobre a Harmonia. **Artitextos**, Lisboa, n. 3, p. 65-71, dez. 2006. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1815?locale=en. Acesso em 10 de junho de 2023.

36 RAMOS, Matheus Mazini. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 129-142, jun. 2009. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea_n12_12_matheus.pdf. Acesso em 19 de junho de 2023.

37 ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: baudelaire e a fotografia. **Facom**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, 2007. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em 22 de junho de 2023.

38 ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: baudelaire e a fotografia. **Facom**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, 2007. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em 22 de junho de 2023.

39 OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro de; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p. 163-190, 1 jul. 2014. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/14227/14593. Acesso em 22 de junho de 2023.

40 OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro de; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p. 163-190, 1 jul. 2014. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/14227/14593. Acesso em 22 de junho de 2023.

41 OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro de; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p. 163-190, 1 jul. 2014. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/14227/14593. Acesso em 22 de junho de 2023.

42 KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/50610/27460. Acesso em 20 de julho de 2023.

43 BEZERRA, Francisco Rihelder Batista. **DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM WALTER BENJAMIN**. 2020. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/61557. Acesso em 18 de junho de 2023.

44 BEZERRA, Francisco Rihelder Batista. **DECLÍNIO DA AURA, FOTOGRAFIA E CINEMA COMO ESPAÇO DE JOGO EM WALTER BENJAMIN**. 2020. 88 f.

Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/61557. Acesso em 18 de junho de 2023.

45 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

46 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

47 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

48 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

49 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

50 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

51 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

52 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

53 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

54 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

55 FERNANDES, Fernanda. **Marc Ferrez, fotógrafo pioneiro na documentação do Brasil**. 2020. Disponível em: https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/16926-marc-ferrez,-fot%C3%B3grafo-pioneiro-na-documenta%C3%A7%C3%A3o-do-brasil. Acesso em: 27 jul. 2023

56 HIPÓLITO, João Guilherme Furtado. **Cor: A definição do cinema como arte**. 2018. 59 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Cinematográficos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/9524/1/Tese%20Mestrado%20Estudos%20Cinematogr%C3%A1ficos_Jo%C3%A3o%20Hip%C3%B3lito_Cor_A%20Definição%20do%20Cinema%20como%20Arte.pdf. Acesso em 12 de julho de 2023.

57 GRIMALDI, Maura. Cor e Técnica: cor e fotografia. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 274-291

58 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 22 de julho de 2023.

59 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 22 de julho de 2023.

60 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

61 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

62 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

63 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

64 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

65 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

66 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

67 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

68 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

69 HANSSEN, E. Early discourses on colour and cinema: origins, functions, meanings. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279479734_Early_Discourses_on_Colour_and_Cinema_Origins_Functions_Meanings. Acesso em 20 de julho de 2023.

70 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

71 HIPÓLITO, João Guilherme Furtado. **Cor: A definição do cinema como arte**. 2018. 59 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Cinematográficos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/9524/1/Tese%20Mestrado%20Estudos%20Cinematogr%C3%A1ficos_Jo%C3%A3o%20Hip%C3%B3lito_Cor_A%20Definição%20do%20Cinema%20como%20Arte.pdf. Acesso em 12 de julho de 2023.

72 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

73 HIPÓLITO, João Guilherme Furtado. **Cor: A definição do cinema como arte**. 2018. 59 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Cinematográficos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/9524/1/Tese%20Mestrado%20Estudos%20Cinematogr%C3%A1ficos_Jo%C3%A3o%20Hip%C3%B3lito_Cor_A%20Definição%20do%20Cinema%20como%20Arte.pdf. Acesso em 12 de julho de 2023.

74 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

75 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

76 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

77 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

78 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

79 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

80 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

81 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

82 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

83 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

84 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

85 ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação. **Novos Olhares**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 23-37, 10 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396. Acesso em 24 de julho de 2023.

86 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

87 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

88 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

89 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

90 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

91 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

92 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

93 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

94 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. In: GIANNOTTI, Marco (org.). Reflexões sobre a cor: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

95 HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. **Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

96 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

97 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

98 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

99 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

100 IMBRONITO, Maria Isabel; MATTOS, Paula de Vicenzo Fidelis Belfort. Enquadramento e frontalidade em O Grande Hotel Budapeste. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 2, p. 317-331, 2016. Disponível em: https://www.educacaografica.inf.br/artigos/enquadramento-e-frontalidade-em-o-grande-hotel-budapeste-the-frame-and-frontality-in-the-great-budapest-hotel. Acesso em 25 de julho de 2023.

101 IMBRONITO, Maria Isabel; MATTOS, Paula de Vicenzo Fidelis Belfort. Enquadramento e frontalidade em O Grande Hotel Budapeste. **Educação Gráfica**,

Bauru, v. 20, n. 2, p. 317-331, 2016. Disponível em: https://www.educacaografica.inf.br/artigos/enquadramento-e-frontalidade-em-o-grande-hotel-budapeste-the-frame-and-frontality-in-the-great-budapest-hotel. Acesso em 25 de julho de 2023.

102 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

103 MUANIS, Felipe. As pequenas estranhezas na arte de Wes Anderson. *In*: FONTE, Aline (org.); FOMEL, Rodrigo (org.). **[Catálogo da Mostra de Cinema] Muito além dos Tenenbaums:** o excêntrico mundo de Wes Anderson. Rio de Janeiro: Atlas Cultural, 2018. p. 42-60. Disponível em: https://atlascultural.com.br/projects/mostra-de-cinema-muito-alem-dos-tenenbaums/. Acesso em: 27 jul. 2023

104 ATTADEMO, Greta. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. **Cultura e Scienza del Colore - Color Culture And Science Journal**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 7-13, abr. 2021. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore. Disponível em: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/article/view/CCSJ.130101. Acesso em 27 de julho de 2023.

105 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

106 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

107 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

108 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

109 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

110 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

111 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

112 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

113 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

114 ATTADEMO, Greta. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. **Cultura e Scienza del Colore - Color Culture And Science Journal**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 7-13, abr. 2021. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore. Disponível em: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/article/view/CCSJ.130101. Acesso em 27 de julho de 2023.

115 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

116 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

117 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação,

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

118 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

119 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

120 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

121 SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. **Figurino e Estética**: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

122 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

123 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

124 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

125 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

126 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

127 ATTADEMO, Greta. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. **Cultura e Scienza del Colore - Color Culture And Science Journal**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 7-13, abr. 2021. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore. Disponível em: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/article/view/CCSJ.130101. Acesso em 27 de julho de 2023.

128 LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.

129 LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.

130 LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.

131 CABRITA, Carolina Silvério. **A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson**: análise dos filmes moonrise kingdom, the grand budapest hotel e isle of dogs. 2020. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/116047. Acesso em 21 de julho de 2023.

132 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

133 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

134 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

135 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

136 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

137 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

138 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

139 HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a razão e a emoção. São Paulo: Editorial Gg, 2014. 471 p.

140 LUNA, Beatriz Gondim. **Color script**: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.

141 MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Cor e Técnica: cor e cinema. *In*: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**: grupo de pesquisas cromáticas eca/usp. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2021. Cap. 5. p. 318-329

REFERÊNCIAS DE ILUSTRAÇÕES

A Preferida, Belém PA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28843/a-preferida-belem-pa. Acesso em: 20 de setembro de 2023. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

ALVAREZ, Tiago. DO FÍSICO AO FISIOLÓGICO: um estudo fenomenológico da cor nas artes. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 243-254, 21 jun. 2021. Universidade Estadual do Parana - Unespar. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4110. Acesso em 5 de maio de 2023.

ARTS, Google. The dining room. 1886. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-dining-room-opus-152/jwGXX-1h0n7Pig?hl=pt-BR. Acesso em: 29 jul. 2023.

BBC. Paris, Montparnasse. 1993. Disponível em: https://www.bbc.com/culture/article/20151106-andreas-gursky-the-bigger-the-better. Acesso em: 4 jul. 2023.

CINESET. Happy together. 1997. Disponível em: https://www.cineset.com.br/wong-kar-wai-mestre-do-atual-cinema-asiatico/. Acesso em: 20 set. 2023.

COLORS, Film. Les Quatre Cent Farces du Diable. 1906. Disponível em: https://filmcolors.org/timeline-entry/1212/. Acesso em: 4 jul. 2023.

COLORS, Film. The Lodger. 1927. Disponível em: https://filmcolors.org/cat/toning/. Acesso em: 4 jul. 2023.

COLORS, Film. The Woman God Forgot. 1917. Disponível em: https://filmcolors.org/cat/toning/. Acesso em: 4 jul. 2023.

FOUNDATION, Barnes. Le Bonheur de vivre. 1906. Disponível em: https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/. Acesso em: 13 jul. 2023.

HÉRCULES, Laura Carvalho. SOB O DOMÍNIO DA COR: cinema e pintura em le bonheur (1965) de Agnès Varda. Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, v. 6, p. 67-77, jul. 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf. Acesso em 17 de julho de 2023.

HORA, Outra. Une femme est une femme. 1961. Disponível em: https://outrahora.com/blog/17/9/2021/crtica-uma-mulher-uma-mulher. Acesso em: 4 jul. 2023.

IMS, Blog do. O Corcovado. 1914. Disponível em: https://blogdoims.com.br/as-cores-do-rio-aos-olhos-de-marc-ferrez-por-sergio-burgi/ . Acesso em: 4 jul. 2023.

IMS, Blog do. Vista do Pão de Açúcar tomada pelo Morro da Urca. 1914. Disponível em: https://blogdoims.com.br/as-cores-do-rio-aos-olhos-de-marc-ferrez-por-sergio-burgi/ . Acesso em: 4 jul. 2023.

LIBRARIES, Smithsonian. De la loi du contraste simultané des couleurs. 1839. Disponível em: https://library.si.edu/exhibition/color-in-a-new-light/using. Acesso em: 4 jul. 2023.

LUNA, Beatriz Gondim. Color script: processos e narrativas da produção cinematográfica para animação. 2022. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48227?mode=full. Acesso em 14 de julho de 2023.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Vincent van Gogh: cinco retratos de uma família como crônica de seu tempo. Cadernos de Pesquisa do Cdhis, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 149-160, dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/32624. Acesso em 28 de maio de 2023.

MOMA. Full. 1962. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/90992. Acesso em: 4 jul. 2023.

MOMA. The Red Studio. 1911. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/78389. Acesso em: 4 jul. 2023.

MUBI. Querelle. 1982. Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/querelle. Acesso em: 4 jul. 2023.

MUSEUM, Eastman. Excerpt from "Colour Consciousness". 1935. Disponível em: https://www.eastman.org/technicolor/company/color-advisory-service. Acesso em: 4 jul. 2023.

PHILOS. Serrinha, Bahia. 1983. Disponível em: https://revistaphilos.com/pinturas-e-platibandas-por-anna-mariani/. Acesso em: 4 jul. 2023.

PINTEREST. Aftersun. 2022. Disponível em: https://www.pinterest.pt/pin/3799980927603370/. Acesso em: 20 set. 2023.

PINTEREST. Personagem Tristeza. 2015. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/647814727640158020/. Acesso em: 20 set. 2023.

SAGRADIM, Thayla Marielle de Lima. Figurino e Estética: análise do filme o grande hotel budapeste. 2020. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Têxtil e Moda, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2020. Disponível em: http://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/10532. Acesso em 26 de julho de 2023.

SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. O pensamento da cor na obra de Josef Albers. 2011. 297 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, História, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_1.PDF. Acesso em 10 de julho de 2023.