

## A cor enquanto elemento narrativo em *Lilyhammer*<sup>1</sup>

Wanderley ANCHIETA<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### Resumo

O seriado *Lilyhammer* utiliza, em sua narrativa, as cores como forma de imbuir ironia nos diversos elementos retratados, em especial, ao país da Noruega. Dessa forma subverte as expectativas simbólicas que estão associadas às cores culturalmente – seu sentido legisigno. Por fim, o artigo lança reflexões acerca dos possíveis caminhos para o entendimento do significado das cores dos produtos da Comunicação Social.

**Palavras-chave:** estética; televisão; cores; semiótica; sentido.

### Introdução

Este artigo trata de uma pesquisa embrionária e exploratória, ponto de partida de uma dissertação a ser concluída no ano de 2016. Seu objetivo é tatear teorias na procura de nexos possíveis entre os objetos da Comunicação e o uso das cores que neles é realizado. Os novíssimos produtos do Netflix são lançados de forma diferente da televisão convencional, todavia seguem formas narrativas consagradas. O seriado *Lilyhammer* veio filmar em solo nacional parte de sua última temporada. Na ocasião da vinda ao Brasil, os criadores da série puderam estabelecer dois regimes cromáticos que funcionam como contraste um do outro e também contribuem para a construção de um sentido irônico.

Em 25 de Janeiro de 2012 a Noruega foi tomada de assalto pelo sucesso da série *Lilyhammer*, produzida pela emissora local NRK1. De acordo com o noticiário do país nórdico, ao menos um quinto do total da população parou para assisti-lo<sup>3</sup>. No mês seguinte, graças a um acordo comercial entre a NRK1 e o Netflix, todos os episódios da primeira temporada foram disponibilizados ao mesmo tempo, via *streaming*, para diversos países do mundo – entre eles, o Brasil. Esse acordo permaneceu em voga tanto na segunda temporada, de 2013, quanto na terceira, de 2014, objeto deste artigo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM – UFF), email: wya@outlook.com.

<sup>3</sup> <http://www.newsinenglish.no/2012/01/26/lilyhammer-sets-new-nrk-record/>, Acesso em 31 de Maio de 2015.

*Lilyhammer* é uma série de comédia irreverente e indecorosa com seus principais temas: o próprio país da Noruega, em primeiro plano; críticas pontuais aos Estados Unidos, em segundo plano; de forma metatextual aos clichês do gênero de filmes e/ou seriados de *gangster*, especialmente dos EUA. A obra foi criada por dois noruegueses, Anne Bjørnstad e Eilif Skodvin. Os roteiros são assinados pelos próprios e também pelo ator principal, Steve Van Zandt. O personagem de Van Zandt, Frank Tagliano, é um perigoso mafioso que vive em Nova Iorque. Após sofrer um ataque contra sua vida, Tagliano resolve entregar os chefões da máfia para a Agência de Inteligência dos EUA (CIA) em troca de uma nova identidade, em um país diferente. Ele escolhe uma pacata cidade da Noruega, Lillehammer, por admirar sua beleza e isolamento. Sua escolha, feita dentro da narrativa, justifica a existência da série e acaba por marcar o supracitado tom irreverente: o título, *Lilyhammer*, se refere à incapacidade – possivelmente, falta de vontade – dos estadunidenses de pronunciar outra língua que não seja o inglês. Sua pronúncia troca a sutiliza do ‘lille’ pela aspereza do ‘lily’. Na série, todos os personagens falam as duas línguas, exceto Frank Tagliano que só se comunica em inglês (o ator é dos EUA e assim como seu personagem, não fala norueguês, o que potencializa a piada como ‘metatexto’ da vida real).

Uma vez na Noruega, Frank Tagliano tenta recomeçar sua vida como cidadão de lisura moral. Ao perceber que certos personagens poderiam ser corrompidos de uma forma ou de outra, suas raízes criminosas lhe falam mais alto e ele começa a fundar uma nova ‘família’ mafiosa em pleno solo gelado de Lillehammer. Na terceira temporada, exibida em 2014, Frank Tagliano e Torgeir Lien (Trond Fausa Aurvåg), seu ‘braço direito’, vêm ao Rio de Janeiro. Roar Lien (Steinar Sagen) é irmão de Torgeir e foi preso no Brasil sob a acusação de tráfico internacional de drogas. Ademais, Roar acabou por ofender de forma desintencional um dos outros presidiários – correndo assim alto risco de morte.

### **Cores quentes, cores frias, cores culturais**

Na teoria das cores costuma-se separar as cores quentes (vermelho, amarelo e laranja) das frias (azul, verde, violeta). O Brasil do seriado é representado com um laranja dominante enquanto a Noruega fica na tensão entre o branco e o azul, cores corriqueiras do espectro chamado de *daylight*<sup>4</sup> na produção audiovisual. De acordo com Eirik Hanssen,

---

<sup>4</sup> *Daylight* é um termo frequentemente empregado em inglês no Brasil, sendo sua tradução literal ‘luz do dia’. Richard Miskew explica que o *daylight* corresponde à luzes de temperaturas entre 5.000 e 6.500 kelvin. Quanto mais próxima de 6.500k for a temperatura da luz, mais azulada ela será. Quanto mais próxima de 5.000, mais branca.

cores quentes e frias “constituem uma oposição entre qualidades emocionais e expressivas. Cores quentes representam excitação, força, atividade, paixão e alegria, enquanto as frias representam calma, paz, contemplação e melancolia” (2006, p. 150).

No círculo de cores, o laranja incrustado entre o vermelho e amarelo “vincula-se ao não menos difícil equilíbrio entre o espírito e a libido, passando o laranja a simbolizar, também, a infidelidade e a luxúria. Numa expansão lasciva, Dionísio vestia-se de laranja para as festas em sua honra” (PEDROSA, 2009, p. 128). Já o azul foi “escolhido como a cor da nobreza, originando a expressão designativa de *sangue azul*” (ibid., 127, grifo do autor). Por fim, o branco é

“a cor da pureza, campo que não originou ainda uma cor definida, que é como uma promessa, a expectativa de um fato a se desenvolver. Nessas premissas a iniciação cristã da primeira comunhão e a *brancura virginal* expressas pelas vestes brancas e pelo branco véu de noiva encontram sua origem e significado” (ibid., 131, grifo do autor).

Essas qualificações indicativas dos valores associados às cores perpassam por uma partilha, um acordo simbólico que se encontra no nível do legisigno Peirceano: “um legisigno é uma lei que é um Signo. Usualmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legisigno (mas a recíproca não é verdadeira)” (PEIRCE apud QUEIROZ, 2007, p. 189). Os simbolismos de cor variam de continente a continente, de país a país, de grupo a grupo. O tempo também é componente nessa frágil equação.

É possível pensar algumas generalizações ao se observar um continente específico ou alguma região/cultura – entretanto deve-se manter em mente que ao passo que as generalizações fornecem *insights* aos artistas sobre os locais e culturas, elas não passam de proposições gerais (BLEICHER, 2012, p. 184). O comentário proposto por Steven Bleicher não impede que estudiosos de cor lancem suas observações sobre determinados povos/tempos: por exemplo, Eva Heller e seu livro *A Psicologia das Cores*<sup>5</sup>. Ele é um compêndio de uma pesquisa quantitativa realizada com dois mil homens e mulheres na Alemanha, cerca do ano 2000. De posse da indução permitida pelos dados, se extrapola o conhecimento obtido na direção de uma formação de leis gerais, os legisignos. Grande parte da literatura específica sobre cor trará consigo algum tipo de relação sobre os sentidos que a cor toma em relação a alguma cultura/tempo específico<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Lançado em 2014. São Paulo: GG Brasil.

<sup>6</sup> Outro exemplo: Patti Bellantoni escreveu um livro, sem tradução para o português, chamado *If it's Purple, someone's gonna die* (Se é roxo, alguém morrerá). Nele, a autora trabalha os sentidos que a cor toma em diversas obras no cinema.

	AZUL	LARANJA	BRANCO
África	Zulu: lealdade Egito: virtude		Pureza, cor tradicional para a morte e o luto Zulu: pureza Maasai: representa a passagem para a vida adulta (em cerimônia)
Ásia	China: tormento, prenúncio da morte, é cor considerada feia Japão: vilania Cultura Mongol: destruição Coréia: luto	China e Japão: alegria, Yang, a Terra, fortalece concentração, propósito, organização Budismo: humildade (marrom)	Morte, funeral, luto, paz, pureza
Austrália aborígene		O solo (marrom)	Simboliza o ato da criação
Índia	A casta inferior - os Sudra ou intocáveis, uma cor impura.	Amarelo-laranja é cor sagrada, luto (marrom)	A casta mais alta, castidade, pureza, renovação do espírito, alegria
Oriente Médio	Proteção, espiritualidade, paraíso Irã: luto Israel: cor de Deus		Islamismo: absoluta imparidade de Deus, pureza Israel: vida, pureza, inocência
América do Sul	México: confiança, tranquilidade, luto	Nicarágua: desaprovação (marrom)	

Quadro 1 – Tabela de simbolismos elencados por Bleicher (p. 186-7)

Então, criadores de imagens coloridas precisam tanto conhecer os códigos culturais estabelecidos quanto abusar da criatividade para escapar dos próprios na direção de uma colorização que imbua suas obras de significado próprio.

### Análise fílmica

A figura 1 faz parte de uma sequência que se passa numa cadeia norueguesa. Paralelamente à prisão de Roar Lien no Rio de Janeiro, Jan Johansen (Fridtjov Såheim), outro membro da organização de Frank, é encarcerado em seu país de origem. A prisão é, inicialmente, apresentada como quase ‘paradisíaca’: as celas não são trancadas, os presos não usam algemas, etc. Entretanto, Johansen, vítima de sua idiossincrasia, acaba por desrespeitar alguns detentos muçulmanos que passam a ameaça-lo constantemente. Os elementos de cor presentes nesse quadro e em toda composição da cadeia se repetem incessantemente: branco, preto e cinza nos objetos - respectivamente, da neve, dos casacos e sobretudo, das paredes. E um azul vindo da luz que os ilumina.



Figura 1 - Prisão norueguesa.

A onipresença do branco em *Lilyhammer* (e do cinza-claro, vide a figura 2 abaixo), construída a partir de sua insistente colocação em quadro, não parece apontar para um significado de pureza ou promessa. Indiferentes à classificação da Noruega como “melhor país do mundo”<sup>7</sup>, os criadores da série se dedicam a inverter essa ideia que os estrangeiros tem de seu país. O branco, aqui, por seu excesso, funciona como elemento sufocante. É similar ao branco empregado pelos irmãos Coen em *Fargo* (1996), de uma Minesota completamente enevoadada donde nada se dá a ver no campo de visão – é um horizonte cheio do desconhecido, do medo, do pavor.



Figura 2 - Rua norueguesa

<sup>7</sup> Em 2011, ano em que a série estava em produção, a Noruega se encontrava na liderança da lista do IDH (índice de desenvolvimento humano) mundial. Disponível em < <http://goo.gl/iq3nxw> >. Acesso em 03 de Junho de 2015.

Paradoxalmente, com seu alto grau de desenvolvimento social, a Noruega do seriado parece não ter mais para onde ir ou mirar. As cores frias de sua paleta – branco, cinza e azul – atribuem a narrativa uma atmosfera de paralisação, de lentidão. Quando Frank se instala no local, não traz consigo uma impureza moral que contamina outros personagens. Ele meramente ativa vontades que já estavam lá: desejos latentes de personagens que se sentem injustiçados por seu país ‘perfeito’. Desejos de se lançar para fora da lei, para fora daquela sociedade que lhes concedeu, em sua visão, um tratamento repleto de indiferença: “Determinadas cores dão sensação de proximidade, outras de distância, da mesma forma que uma pessoa comunicativa, vibrante, mais facilmente se aproxima de nós, enquanto outra parece manter-se à distância por ser de poucas palavras ou sem um sorriso” (FARINA et al, 2006, p. 86). Dessa forma, o esquema de cores *personifica* a Noruega como se o país inteiro fosse uma autoridade, digamos um político, indiferente com seu eleitorado. Não sem razão, a figura 3 apresenta Frank Tagliano e Torgeir Lien após uma sessão com o ministro norueguês das Relações Exteriores. O ministro escuta, impassível, os apelos de Frank para interferir com a situação de Roar Lien no Brasil. Ao saírem do ministério, ambos se deparam com uma equipe da NRK num *link* ao vivo (irônica referência à emissora que produz *Lilyhammer*). Frank se aproveita da situação: pede a Torgeir que dissimule um choro exagerado e reclama, em rede nacional, da apatia norueguesa para com seus cidadãos. O artifício funciona e, assim, os personagens vêm ao Rio (Frank, Torgeir, o ministro).



Figura 3 - Frank Tagliano e Torgeir Lien na TV da Noruega

Nesse enquadramento específico, o azul reina quase absoluto: da cor da logo e do microfone, da camisa de Torgeir, da luz sempre registrada com uma tônica azul. Como

explica o fotógrafo de cinema e televisão, Edgar Moura, essa insistência em retratar a Noruega azulada não é devida à luz natural do lugar, pelo contrário, é uma *escolha*:

O azul, que é a cor que corresponde à radiação mais forte, impressiona o filme mais do que as outras. [...] O que o fotógrafo precisa saber é que o filme fotográfico é naturalmente mais sensível à luz azul. Para contrabalançar esta tendência, filtram-se os filmes. Isso se faz na hora da fabricação e não na câmera. Um filme<sup>8</sup> *daylight* já sai da fábrica pronto para ser usado onde existe um excesso de luz azul (2001, p. 151).

A transcrição da sensação de frio corporal (que gradualmente se transforma na noção de frio como impessoal) em tons azulados tampouco é natural ou automática.

Ambientes nos quais o frio causa sensação similar ou indistinguível podem diferir consideravelmente de temperatura, na umidade e no grau de ventania. Pode-se pensar que isso significa que a correlação entre como as coisas nos afetam perceptivamente e como as coisas são elas mesmas é razoavelmente falha. Ou pode-se reconhecer propriedades – cores visíveis e frio percebido – que são distintas dos comprimentos de onda refletidos pelas luzes [...] (WALTON, 2008, p. 46-7).

A vinda da trupe para o Rio de Janeiro instaura uma das imagens mais interessantes de todo o seriado, aquela que se contrapõe à cadeia da Noruega (figura 1). Um local cheio de cores, vívido – ao mesmo tempo ostentando suas sujidades e arranhões.



Figura 4 – Roar Lien (de branco) na cadeia brasileira

<sup>8</sup> A explanação de Moura também é válida para câmeras digitais, visto que ambos os sistemas seguem os mesmos padrões de registro das cores. *Daylight* é o registro da luz a 5500K de temperatura seja na película ou no sensor. Cf. HICKS (2005).

A rápida comparação entre as figuras 1 e 4 permite comentar, para além da questão evidente entre frio e calor físicos, como a Noruega é descolorida em relação ao Brasil – não só nas roupas ou paredes, também nos tons de pele mais variados que aqui se encontram. Numa entrevista Van Zandt comenta que a produção decidiu não focalizar o Rio através de seus clichês visuais: "Algumas dessas coisas, como samba, mulher e futebol, podem estar no plano de fundo - porque eles são o plano de fundo. A praia é bem importante aqui, mas não vamos exagerar ou sugerir que essas são as únicas coisas que existem aqui"<sup>9</sup>. De fato, as imagens do Cristo Redentor e da mureta da Urca (abaixo), da favela, etc. aparecem de forma fugaz numa montagem embalada pela música *Mais que Nada* de Jorge Ben Jor. É o único momento propriamente turístico dentro da narrativa. Um Rio de Janeiro de cores fortemente filtradas.



Figura 5 - Cristo Redentor e Mureta da Urca em *Lilyhammer*

Interessante é a escolha do verde para caracterizar o Cristo Redentor, por sua vez um símbolo metonímico para toda a cidade, uma vez que o verde é “a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo” (KANDINSKY apud PEDROSA, 2009, p. 124). Posto de outra forma, o verde é considerado um legisigno da passividade. Em *Lilyhammer*, todavia, toda a colorização do Rio aponta para uma ideia de movimentação intensa. Para uma cidade viva, pulsante, luxuriosa. Por ironia, ideias-clichês sobre os locais que vivem abaixo da linha do equador.

A sutileza narrativa do seriado não deixa de surpreender, contudo. O Rio é vivo e bonito – sua prisão é viva e bonita do mesmo modo. Ainda é um local terrível, cheio de criminosos, de morte, de dor. Tudo na Cidade Maravilhosa é coberto de cores quentes, dos

<sup>9</sup> <http://goo.gl/H223EI>. Acesso em 14.06.15.



cartões postais ao subúrbio. Como se tudo fosse, ao menos para o olhar dos estrangeiros, homogeneamente lindo. Essa é a chave para o entendimento da fina ironia sobre o Rio de Janeiro, posto que todas as tensões da cidade ficam como encobertas por suas cores maravilhosas. Outrossim como o branco e o azul cobrem a Noruega e a paralisam numa sensação de frio, o laranja forte (e os ocasionais verdes) agitam o Brasil numa sensação de beleza. Ademais da “prisão bela”, Frank Tagliano e Torgeir acabam também por se envolver com a classe política brasileira, na tentativa desesperada de liberar Roar. Em outras belas locações, fotografadas com todo esmero, Tagliano continua a chantagear, ameaçar, corromper todos à sua volta. A cidade é, portanto, deslumbrante e corrupta.



Figura 6 - Frank Tagliano (Steve van Zandt) em Santa Teresa

Note-se que a figura 6 e a figura 3 apresentam a mesma pessoa com tom de pele totalmente diferente. Se na Noruega Tagliano aparece mais ‘claro’, em Santa Teresa ele foi fotografado quase moreno. Interessante também a presença das frutas tropicais no quadro, das flores coloridas na garrafa e da tonalidade alaranjada (com toques de verde das árvores desfocadas) que permeia toda a visita ao país.

Raramente se vê na Noruega de *Lilyhammer* qualquer contraste forte de cor. No Brasil, ao contrário, o contraste é elemento constante. O que denota questões já comentadas: se o país nórdico é sereno (demais), o país tropical é inquieto (demais).

### **Reflexões sobre cor, considerações finais**

Gilles Deleuze escreveu que a cor possui um caráter *absorvente*, descrita nos seguintes termos

[...] a imagem-cor não se reporta a este ou àquele objeto, mas absorve tudo que pode: *é a potência que se apossa de tudo que passa a seu alcance*, ou a qualidade comum a objetos inteiramente diferentes. Há efetivamente um simbolismo das cores, mas este não consiste numa correspondência entre uma cor e um afeto (o verde e a esperança...). Ao contrário, a cor é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta (1985, p. 137, grifo nosso).

Assim, para o filósofo francês, a cor absorveria todos os significados virtuais que ela possa carregar de uma vez, em todas as situações. Em outras palavras: todos os sentidos do laranja apontados pela tabela (quadro 1) estariam sempre em jogo toda vez que alguém seja exposto ao laranja. Assim, o laranja e todas as outras cores absorveriam consigo todos os sentidos e não permitiriam uma conexão específica – que limite o laranja a significar algo exclusivo – com qualquer objeto ou narrativa.

Carlos Azambuja comenta que a classificação peirceana executa um movimento que parte, na verdade, da experiência mais profunda e subjetiva do qualisigno (sensação pura) em direção ao legisigno (portador de sentido e significação), sendo este último passível de compartilhamento e interpretação por um conjunto de pessoas (2011, p. 527-8). A cor tem a potência de qualisigno sempre, como aponta Deleuze – porém pode ser apropriada como legisigno. E vice-versa. O branco é a cor que representa a pureza para diversas sociedades, porém em *Lilyhammer* ela é uma pureza *inconveniente*.

Gilles Deleuze elenca uma questão poderosa sobre a cor: sua capacidade de chamar atenção para si própria. Essa crença – que não é nem inteiramente compreendida nem refutada com efusão – é parte do motivo pelo qual Hollywood demorou tanto tempo para completar sua transição entre o preto-e-branco e a cor<sup>10</sup>. O mesmo raciocínio também permeia discussões sobre a imagem fotográfica. Em recente entrevista Sebastião Salgado explica que iniciou sua carreira com fotografias coloridas e logo preferiu a “abstração” do preto-e-branco, pois a cor era para ele uma “fonte de desconcentração profunda”<sup>11</sup>.

Pois para manter a cor, ao contrário, *absorvida pela função narrativa*, os realizadores audiovisuais trabalham o ferramental de cores com sutileza: embelezando suas

<sup>10</sup> O ator e cineasta Douglas Fairbanks comentou que a cor poderia “cansar e distrair o olho, tomar a atenção da atuação e da expressão facial, borrar e confundir a ação. Em suma [...] que a cor militaria contra a simplicidade e franqueza que derivam dos filmes em preto e branco” (apud BUSCOMBE, 1978).

<sup>11</sup> Em entrevista concedida a Sérgio Groisman. <http://goo.gl/R9XmJw>. Acesso em 21.06.15.

narrativas e construindo sentidos de forma arguta, a exemplo da argumentação aqui realizada na seção de análise fílmica. Laure Brost propõe que as cores na tela possam funcionar de forma análoga às figuras de linguagem na literatura. E que “a expressão da cor é completamente inseparável do nexos emocional descrito pela situação” (2007, p. 131-2). Ainda que a cor na tela também está em movimento e que “observar a função figurativa da cor auxilia na compreensão das várias maneiras pelas quais a cor ‘significa’ e se move entre significados” (ibid., p. 137). Aqui é possível recuperar Azambuja, quando comenta que os “significados das coisas se movem tanto quanto elas próprias, sem parar, mas se não é propriamente o seu movimento que dá e provoca o significado as coisas, talvez a significação nasça justamente desta nossa própria disposição permanente em acompanhá-las” (ibid., p. 530). Ou seja, acompanhar seu movimento semiótico entre quali e legisigno.

Pela função de beleza que a cor possui, seria possível se apropriar da discussão elencada por Muniz Sodré. O professor comenta que a dimensão estética (da qual a cor é participante) seria instrumento de distração do pensamento, que não aprofundado, estaria aberto ao controle externo em direção ao consumo. Sodré chama de *bios virtual* “um imaginário controlado e sistemático, sem potência imaginativa ou metafórica, mas com uma notável capacidade ilocutória (portanto, um imaginário adaptável à produção)” (2006, p. 122). Nesse sentido, a cor funcionaria como uma presença sensual (que ativa sensações) acoplada ao sentido do texto que visa aumentar o desejo do consumo de produtos e ideias. Entretanto, a cor não está restrita a função de beleza. Ela é aliada da narrativa, dando-lhe ênfase e volume. Agindo com e sobre seu significado. Pois contrariando expectativas, o Rio não é turístico em *Lilyhammer*. Sua beleza cromática não encobre seus defeitos. Ao revés, lhes imputa de ironia. Igualmente, a Noruega é perfeita e chata.

Assim, Benjamim Picado assinala que

No lugar de uma *axiologia*, tomada como *parti pris* estético, trata-se de nos restituirmos à conexão entre a estrutura *semiosicamente* constituída destes produtos (não apenas seus “programas de efeito”, mas também os “sistemas de significação” que lhe são subjacentes) e sua dimensão de vínculo perceptivo e originário de sua manifestação expressiva. É necessário, portanto, destituir de uma possível “estética da Comunicação” as relações históricas que nosso campo de pesquisas manteve com o caráter puramente judicativo da análise e crítica do universo cultural contemporâneo: em seu lugar, devemos introduzir neste contexto os fundamentos emocionais e sensoriais sobre os quais se erige o sentido partilhado dos juízos de gosto acerca destas manifestações (2015, p. 160).

O estudo de Picado aponta um caminho para que a Comunicação Social possa interpretar os elementos estéticos (entre eles, a cor) através da compreensão das impressões sensoriais, dos efeitos emotivos e, por conseguinte, dos significados adquiridos e compartilhados entre os sujeitos. Nesta mesma regência estão os escritos de Deleuze sobre a cor-movimento, por exemplo. Assim a cor seria geradora (ou, quiçá, coparticipante) de uma riquíssima gama de significados ao invés de elemento distrativo ou empobrecedor.

### **Referências bibliográficas**

AZAMBUJA, C. R. As três dimensões das imagens. In: **Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Publicado em 2011. Disponível em < <http://goo.gl/YRfFDL> >. Acesso em 05.05.15.

BELLANTONI, P. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling for film**. Waltham: Focal Press, 2005.

BLEICHER, S. **Contemporary Color: Theory & Use**. Condado de Saratoga: Delmar, 2012.

BROST, L. On Seeing Red: The Figurative Movement of Film Colour. In: EVERETT, Wendy (org). **Questions of colour in cinema – from paintbrush to pixel**. Berna: Peter Lang Publishing, 2007.

BUSCOMBE, E. Sound and Color. In: **Jump Cut, n.17**. Publicado em 1978. Disponível em: < <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/SoundAndColor.html> >. Acesso em 10.11.13.

DELEUZE, G. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. São Paulo: Blucher, 2006.

HANSSSEN, E. **Early Discourses on Colour and Cinema – Origins, Functions, Meanings**. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 2006.

HELLER, E. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: GG Brasil, 2014.

HICKS, N. **The Photographer's Guide to Light**. Grã-Bretanha: David & Charles, 2005.

MISEK, R. The invisible ideology of white light. In: **New Review of Film and Television Studies**, vol. 8, n. 2, págs. 125-143. Disponível em < <http://goo.gl/0RmULK> >. Acesso em 02.04.14.

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

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

PICADO, B. Dos objetos da Comunicação à comunicabilidade sensível: experiência estética e epistemologia da Comunicação. In: **Intercom – RBCC**, v. 38, n. 1, p. 151-168. Publicado em 2015. Disponível em < <http://goo.gl/LHVT60> >. Acesso em 20.06.15.

QUEIROZ, J. Classificações de signos de C.S. Peirce – De ‘On The Logic Of Science’ ao ‘Syllabus Of Certain Topics Of Logic’. In: **Trans/Form/Ação**, v. 30, n. 2, págs. 179-195. Publicado em 2007. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732007000200012> >. Acesso em 02.04.15.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

WALTON, K. L. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In: WALDEN, S. (org). **Photography and Philosophy**. Malden: Blackwell, 2008.