



A manipulação das cores no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*¹

Ayla Yumi HIGA²

Clayton de Souza RODRIGUES³

Centro Universitário do Norte – UNINORTE/LAUREATE

RESUMO

A pesquisa teve como principal objetivo estudar como se deu, esteticamente, a manipulação das cores no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. A partir de discussões no Grupo de Estudos e Pesquisas em Estética da Comunicação (GEPEC) em 2013, no curso de Comunicação Social, originou-se o interesse em pesquisar sobre teoria das cores e sua manipulação no cinema. A investigação apresenta então os resultados obtidos através de pesquisa bibliográfica qualitativa, confirmando a manipulação objetiva das cores neste filme podendo também ser entendido como instrumento estético utilizado na criação, buscando-se criar nos expectadores e crítica cinematográfica uma recepção diferenciada do material.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Manipulação das cores; Estética da Comunicação

APRESENTAÇÃO

As discussões iniciadas no Grupo de Estudo e Pesquisa em Estética da Comunicação – GEPEC propiciaram a construção dessa proposta de pesquisa no âmbito da iniciação científica.

Nesse sentido, a proposta é construída dentro de um contexto de discussão e reflexão acerca de termos relacionados à estética da comunicação como campo da Teoria da Comunicação (MARTINO, 2007).

A pesquisa intitulada *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* está inserida em uma discussão estética do ponto de vista da sensibilidade (*aisthesis*) assim como na esfera dos grandes meios de comunicação de massa (*mass media*). Martino (2007) apresenta reflexões que nortearão a presente pesquisa no sentido de entender o campo da estética da comunicação, como o ramo da comunicação social fundamentado na reflexão filosófica.

¹ Trabalho apresentado no Intercom Jr do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 28 a 30 de maio de 2015.

² Bacharel em Rádio e TV pelo Centro Universitário do Norte – UNINORTE/LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES.

³ Orientador do trabalho Docente dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda no Centro Universitário do Norte – UNINORTE/LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES.



Essa pesquisa representa para o grupo (GEPEC) a oportunidade de expressar suas potencialidades e atividades no campo da investigação científica. A pretensão dessa pesquisa é que possa servir como material de consulta para possíveis pesquisadores futuros, assim como contribuição acadêmica do ponto de vista acadêmico.

A temática da pesquisa apresenta interfaces em que a comunicação social se faz presente, como na psicologia e na própria estética filosófica.

O estudo da dinâmica das cores em um caso específico como o dessa proposta nos oferece a possibilidade de perceber a interdisciplinaridade envolvida. Psicologia, semiótica, estética da comunicação e cinema serão as áreas visitadas no decorrer do trabalho, sendo claro que a área privilegiada de reflexão é a da estética da comunicação.

A pesquisa visa colaborar com o conhecimento acerca da utilização das cores no cinema, objetivando a compreensão das percepções estéticas a partir da manipulação intencional das cores no contexto estético cinematográfico. Segundo Martino (2007), a estética da comunicação tem como objeto as relações e os atos de comunicação intersubjetiva subjacentes a toda existência humana em que os meios de comunicação de massa; e o cinema é um deles, atuam nessa relação amplificando o alcance dos significados e carregando-os de um aspecto político na medida em que fazem necessariamente uma seleção dos significados disponíveis em cada mensagem.

Nesta pesquisa procurou-se entender como funciona a dinâmica das cores dentro do cinema desde o momento em que o filme se torna colorido até a teoria das cores em si. Realizou-se um estudo do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, em que foi possível notar o uso da psicodinâmica das cores.

TEORIZANDO O CINEMA

Determinar o início, o nascimento do cinema, pode ser difícil, se não impossível. Mas devemos entender que o começo do cinema, o cinema em si, foi feito através de um longo processo em que muitos nomes e máquinas tiveram seu auge nessa história.

Os primeiros nomes que encontramos nessa trajetória são Thomas Edison e os irmãos Louis e Auguste Lumiere que estabeleceram e trouxeram as bases tecnológicas para o futuro da indústria cinematográfica.

Com o quinetoscópio, Edison criou filmes com temas de forma de diversão comercial popular de lutas a números circenses. E os irmãos Lumière com o cinematógrafo,



trouxeram os filmes de viagem reproduzindo cenas do cotidiano das pessoas ou situações reais.

No final do século XIX o cinema ganha um impulso com os progressos técnicos, passando para a próxima fase em que o cinema descobre que sua vocação é o entretenimento. Chegamos ao cinema dirigido à massa, que segundo Isídio (2007), “nas primeiras décadas do século XX, a indústria cinematográfica estava no contexto do capitalismo monopolista, os produtores que pertenciam a este período organizaram-se rapidamente na elaboração de filmes voltados para as massas”.

Durante todo esse processo o cinema atraiu muitas pessoas que segundo Machado (1997), “o poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso, da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas”.

O cinema se torna uma fuga, uma outra alternativa de diversão. Por possuir um alcance global, sem necessitar dos telespectadores alfabetização, esse meio de comunicação dominou o cotidiano de todos trazendo à maioria novas informações, experiências, ponto de vistas, abrindo novas fronteiras para se descobrir outras culturas.

Para melhor entendermos essa trajetória do cinema, procuramos trabalhar com autores que estudaram este tema. Começaremos com o texto de Márcio Souza, autor do livro “A substância das sombras”. No texto *O cinema como arte e indústria*, o autor Márcio Souza trabalha a época em que o cinema era voltado para filmes produzidos como produtos comerciais sem intenção artística. O autor destaca diversos realizadores como Griffith que produziu o filme *The musketeers of Pig Alley*, que hoje pode ser visto como prova das transformações que o cinema estava passando. O cinema estava começando a ser visto como uma arte nascida nos tempos modernos e que poderia atravessar facilmente as barreiras políticas, étnicas e culturais.

Nos primeiros anos existia o monopólio de Thomas Edson, seus filmes eram os centrais, mas com o tempo este monopólio foi enfraquecendo e se quebrando. Foi quando novos nomes surgiram, como Griffith, Edwin S. Porter, Mack Sennette, Charles Chaplin e Thomas Ince.

David Wark Griffith produziu 450 curtas no período de 1908 e 1913. Essa experiência resultou em tentativas com montagem paralela, movimentos de câmera, planos de detalhe e outros métodos de narrativa espacial e temporal. David fez apenas dois filmes, mas nenhum fez sucesso.



Edwin Stanton Porter foi um dos pioneiros do cinema. Ele conseguiu um emprego em uma empresa ambulante que utilizava o equipamento de Thomas Edson. O trabalho fez com que ele viajasse o mundo mostrando filmes em feiras e praças.

Em 1899 consegue um emprego na produtora de Edson e na década seguinte torna-se um diretor influente e realiza seu filme mais importante *The Great Train Robbery* em que foram usadas dez locações diferentes. Porter inaugura a montagem paralela que mais tarde seria aperfeiçoada por Griffith.

O filme foi sucesso mundial e é referência de linguagem cinematográfica.

Mack Sennett se tornou ator, cantor, dançarino, palhaço, cenógrafo e diretor para produtora *Biograph*. Em 1912, ele funda o *Keystone Studios* em Edendale na Califórnia. Sennett produzia comédias desvairadas que eram famosas pelas loucas corridas de carros, perseguições insanas e as batalhas de pastelão. Durante a década de 1920, seus filmes curtos estavam em grande demanda. Ele produziu vários filmes com a suas estrelas mais brilhantes como Ben Turpin e Mabel Normand.

Thomas Ince foi ator, diretor, roteirista e produtor de mais de cem filmes e criador do primeiro estúdio de cinema introduzindo na indústria o conceito de linha de montagem. Seu estúdio compreendia todas as fases de produção desde carpintaria até ateliê de costura. Em 1913 produziu cento e cinquenta filmes curtos, principalmente faroeste, inaugurando esse gênero.

Charles Chaplin foi convidado por Sennett para integrar o elenco da Keystone. Seu primeiro filme, *Making a live*, foi uma decepção para ele porque diferente de sua concepção de comédias herdada do teatro de revista inglês com Sennett o que prevalecia era o humor grotesco.

Chaplin ganha uma segunda chance e é dirigido por Mabel Normand o que gera conflitos, mas em 1914 o vagabundo aparece pela primeira vez e como Souza (2010, p. 48) o descreve:

A figura de Carlitos é uma criação com muitas fontes, a começar por sua infância miserável digna de um romance de Charles Dickens. A indumentária ele compôs usando a jaqueta apertada do comediante Fred Serling, as calças folgadas de seu amigo Fatty Arbuckle, um par de sapatos três números acima dos seus encontrados num depósito do estúdio e se inspirou no grande comediante francês Max Linder para o chapéu-coco e a bengala.



Em 1914 Chaplin deixa *Keystone* para trabalhar na produtora *Essanay*. Na nova casa ele pode escrever e dirigir seus próprios filmes e é onde Chaplin desenvolve seu personagem Carlitos, que se torna um vagabundo, desqualificado, um imigrante, um excluído do melhor da vida e que ofende a lei premiada pela necessidade. Mas, apesar de tudo, Carlitos quer uma outra vida, sonha com dinheiro, com amor e quer ser aceito. Após entendermos melhor essa época e os grandes nomes que a marcaram, passamos a estudar a obra *O olho interminável*, do autor Jacques Aumont (1995).

No capítulo *Luz e cor: o pictórico no fílmico* do livro o autor faz uma comparação entre a pintura e o cinema ilustrando que a pintura possui meios de ascender uma emoção mais direta, com o seu conjunto de cores, valores, contrastes e nuances e ele demonstra que o cinema sempre desejou alcançar essa característica.

Aumont (1995) discute a ideia do filme ser uma realidade organizada, uma realidade fílmica, não uma realidade concreta, pois o realizador pode organizar o material como quiser, podendo encurtar e alterar da maneira que desejar.

Segue trabalhando o conceito de luz dentro do filme e entra nas três funções da luz nesse ambiente: a primeira função é a simbólica e, como exemplo, ele liga a presença da luz na imagem com um sentido do sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência; sua segunda função é denominada de dramática; é ligada à organização do espaço, da estruturação desse espaço como cênico. O autor toma como exemplo quando a luz ao banhar o conjunto da cena indica sua profundidade, salienta e define o lugar das figuras, e por fim, sua terceira e última função: a atmosférica, que como Aumont (1989) define “não passa, talvez, de um longínquo bastardo da função simbólica”, dando o exemplo de quando a difusão da luz representa os momentos do dia e das estações. Essas três funções como o autor nos indica podem coexistir na mesma situação.

O autor então passa a trabalhar a cor dentro da discussão e chega à conclusão que há pelo menos três espécies de efeitos e de valores pensáveis: um efeito simbólico, um efeito fisiológico e um efeito psicológico. Um exemplo do efeito simbólico dado pelo autor seria a escolha de vestir a virgem com azul, que traz uma virtude de um simbolismo antigo. Aumont traz como exemplo do efeito psicológico e fisiológico ou puramente cultural, o azul que acalma ou o vermelho que irrita. O autor finaliza o capítulo trazendo a ideia de que se a cor no cinema funciona, se ela tem uma função, é sempre da mesma maneira, ela funciona ou não na expressão.



Aumont nos mostrou a possibilidade das cores trazerem um sentido psicológico e fisiológico e para melhor entendermos esse efeito procuramos na obra *A linguagem cinematográfica* do autor Marcel Martin (1990) para entender se existe ou não essa possibilidade. No capítulo *A cor*, do livro *A linguagem cinematográfica*, Martin trabalha a questão do uso das cores no cinema. Ele demonstra que não podemos observar a cor apenas como um elemento que aumenta o realismo da imagem, apesar de ter essa característica no início do cinema em que muitos realizadores coloriam as películas.

Martin acredita que a verdadeira invenção da cor no cinema se deu quando os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista e que possuíam implicações psicológicas e dramáticas. Mas, sua utilização acarretava em dois problemas: o técnico e o psicológico, em que as técnicas representavam falhas e a conservação das películas se tornavam um problema. Martin (1990, p. 71) nos explica o possível uso das cores:

Sem cair num simbolismo elementar, a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica; da mesma forma que o preto-e-branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz.

A utilização das cores pode não estar apenas relacionada com a representação do real, mas como uma ferramenta para transmitir ao telespectador uma determinada reação. A partir dos estudos de Martin passamos a observar o texto de Aumont em que analisamos e pensamos se existe realmente uma forma de linguagem do cinema. No capítulo 1 *O filme como representação visual e sonora* do livro *A estética do filme* o autor trabalha diversos tópicos do filme. Iniciando com a ideia do espaço fílmico onde são discutidas ideias como os quadros, as proporções dos espaços, o campo, o conceito dos filmes “representativos” que tiveram grande produção mundial, mas que muitos críticos reprovaram essa ideia e que muitas vezes eram confundidos fatos do universo fictício como real.

Outro ponto abordado é a perspectiva, por exemplo, as artes como o cinema que é representativo permite ao espectador aceitar a diferença entre a visão do real e de sua representação. Pontos como profundidade de campo, noção de plano e representação sonora são abordados pelo autor como tópicos importantes dentro de um filme. No capítulo 4 *cinema e linguagem*, o autor trabalha a ideia de *linguagem cinematográfica* e



que esta possui uma característica essencial como o fato de ela ser universal, de contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais. Ela permite como Aumont (1994) expõe “permite para os povos dialogarem”.

Aumont expõe sua ideia sobre o que seriam as *gramáticas* do cinema, estas sendo as regras imutáveis que regem a construção de um filme, mas que foi rejeitada por muitos. Outro fato abordado por Aumont é que por a língua ser algo múltiplo, existe um grande número de línguas diferentes, por isso os filmes podem variar de um país para outro em razão das diferenças socioculturais de representação, chegando à conclusão de que não existe uma linguagem cinematográfica própria a uma comunidade.

É possível perceber que o cinema tem passado por grandes mudanças e que seu futuro é sempre continuar se transformando e se refazendo. Muitas técnicas que um dia foram como regras para se fazer um filme, hoje são consideradas obsoletas e ao mesmo que isso vem acontecendo, novas descobertas são feitas acompanhando a tecnologia hoje disponível. Podemos então concluir que as novas e as antigas técnicas podem ser utilizadas, mas quem as decide ser melhor para o filme é o diretor, quem carrega a visão da mensagem e visão que deseja passar para os telespectadores, e escolhas como a cor, o enquadramento ou planos, todas têm um sentido e uma razão para fazer parte do filme.

ESTUDO DAS CORES NO CINEMA

Buscando entender qual o sentido das cores no cinema e se existe a manipulação no mundo cinematográfico iniciou-se uma pesquisa desde o significado da cor em língua portuguesa até estudos acadêmicos sobre o tema.

A cor, segundo o dicionário Michaelis é a “impressão variável que a luz refletida pelos corpos produz no órgão da vista”. Esteve presente no cinema desde seus primórdios e consistia em seu início nos *banhos* em que as películas dos filmes eram tingidas que de acordo com Martin (1990, p.68): “[...] com uma função em parte realista, em parte simbólica: azul para noite, amarelo para os interiores à noite, verde para as paisagens. Vermelho para os incêndios e as revoluções”.

É possível perceber que a utilização das cores além de ter caráter estético possuía característica simbólica. Martin (1990, p.68) afirma que:



A verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista (isto é, conforme à realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores (como o preto-e-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores *quentes* e cores *frias*).

E de acordo com Goethe (Apud Martin, 1990, p. 154) grande teórico e estudioso sobre as cores: “[...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se, daí, que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos”.

Dentro da teoria das cores é demonstrado que cada cor transmite um sentimento diferente e conforme Lilian Barros (2006):

A cor, para Kandinsky, pode ser basicamente quente ou fria. Uma cor quente é aquela que tende para o amarelo. Veremos adiante que, na sua interpretação, toda cor quente, por receber a influência do amarelo, possui uma característica material, e que, no seu movimento, se aproxima, do espectador. Por outro lado, a cor fria tende para o azul, possuindo uma característica imaterial, cujo movimento se distancia do espectador.

Luciano Guimarães(2000) autor do livro *A cor como informação* em que no capítulo *Violeta*, apresenta a ideia da cor como nós seres humanos as entendemos, passando por várias teorias que surgiram dentro da história.

A primeira teoria que nos deparamos é que a cor é vista como propriedade ou qualidade de determinado objeto. Depois o autor nos leva a teoria da origem das cores criada por Aristóteles. Ele acreditava que a origem da cor se dava com o enfraquecimento da luz branca e todas as cores seriam resultado da interação da luz com a obscuridade, tendo assim sete cores primordiais, contando com o preto e o branco e as demais derivam das sete.

Ao surgir um novo conceito em que muitos teóricos e pesquisadores estudam os efeitos das luzes coloridas e da refração da luz, há uma contribuição para diferentes estudos sobre as descobertas da luz, as leis de refração, a formação do arco-íris, entre outras que formaram a base para a concepção de luz de Newton por exemplo.

O autor entra no universo das funções da cor apresentado a ideia de que a cor é a mais eficiente dimensão de discriminação, citando o exemplo de ao perdermos uma bola em um grande quintal de grama, a melhor forma de encontrá-la é descrevê-la como uma



bola *vermelha*, não por sua textura ou configuração. Outra teoria apresentada é a do poder de expressão que Kandinsky acredita que a cor provocava uma vibração psíquica e uma terceira função sugerida seria capacidade de expressar em que o autor vai trabalhar melhor sua teoria. É exposto no texto que a aplicação intencional da cor pode possibilitar ao objeto passar algum sentimento ou um novo sentido e assim se tornar um signo. Nesse sentido, a cor passa a se tornar um elemento da linguagem visual, podendo tornar uma informação cultural.

No capítulo amarelo em que o autor trabalha a cor no aspecto cultural Guimarães (2000) traz o conceito de Baitello Junior sobre a semiótica da cultura. Essa disciplina “se especializa na investigação dos fenômenos produzidos com os signos, as unidades maiores chamadas textos” dentro de um processo comunicativo da cultura.

Sabemos que a cor por trazer uma informação torna-se um signo, traz consigo uma informação cultural e assim assume a função de texto no sentido carregado de simbolismo. São expostos também diferentes exemplos onde podemos notar que dentro de uma sociedade, de uma cultura, a cor pode apresentar um determinado sentimento, como por exemplo, a cor preta que dentro de um contexto simbolizava as trevas e dentro de outro contexto poderia simbolizar o luto.

Guimarães (2000) demonstra o conceito de binaridade e polaridade. A binaridade cromática pode ser vista como vida-morte que é expressada com as cores branco-preto. Essa oposição é vista como uma polaridade assimétrica, pois possui valor positivo e negativo. O autor expõe a ideia que os códigos culturais são caracterizados pela polaridade dando o exemplo do sinal de trânsito em que o verde se opõe ao vermelho. Ele procura tratar da cor como um processo comunicativo como a diversidade cultural através de uma organização armazenamento e transmissão das informações cromáticas.

Após concluirmos a pesquisa de Guimarães, passamos para um grande teórico, Sergei Eisenstein, que trabalhou o conceito das cores no contexto do cinema, dentro do seu livro *O sentido do filme*, vamos discutir o capítulo 3 *Cor e significado* que trabalha a relação entre emoções particulares e cores particulares em que o autor acredita que a cor traz consigo um significado de um sentimento interno. Eisenstein traz uma análise em que compara a pintura, a música com a cor, através da observação de uma peça. O autor brinca com seus sentimentos com um jogo de cores e músicas e cujas cores como o amarelo representam tanto a união de amor como o adultério.



E para concluirmos nosso estudo utilizamos o livro “*A cor no processo criativo* de Lilian Ried Miller Barros. Ela trabalha as grandes teorias das cores. Dentro do livro, analisamos dois capítulos, no capítulo *Wassily Kandinsky* inicialmente é exposto a vida de Wassily, grande pintor que contribuiu para a teoria das cores. Desde pequeno o pintor teve influências da arte sobre sua vida. Antes de escolher seguir carreira de pintor Kandinsky se formou em direito e economia. Durante muitos anos ele estudou artes e na Rússia começou a desenvolver sua contribuição para a teoria das cores, mas é na escola de Bauhauss em que manteve intensa atividade intelectual é que Kandinsky criou sua obra *Ponto, linha, plano* que mais tarde o levaria a aprimorar sua pesquisa na teoria da cor.

No desenvolvimento de sua teoria, ele encontrou grande influencia na obra de Goethe, *a Doutrina das cores*. Kandinsky acreditava que a cor “é um meio de exercer influencia direta sobre a alma”. Ele se preocupava com o efeito psicológico das cores, não nas formas físicas. Ele divide as cores em frias ou quentes como o mesmo demonstra

uma cor quente é aquela que tende para o amarelo. Veremos adiante que, na sua interpretação, toda cor quente, por receber a influencia do amarelo, possui uma característica material, e que, no seu movimento, se aproxima do espectador. Por outro lado, a cor fria tende para o azul, possuindo uma característica imaterial, cujo movimento se distancia do espectador (KANDINSKY, Apud MARTIN, 2006, p.173)

Kandinsky em sua obra *Do espiritual na arte* aborda as principais cores isoladamente interpretando suas forças, temperatura, conceitos de movimento e sons musicais em função de seu simbolismo e sensações. No capítulo *Wolfgang Von Goethe*, é trabalhado a vida e a contribuição de Goethe para a teoria das cores.

Goethe nasce em Frankfurt e sua investigação da cor começa quando, aos 41 anos, ele desafia as ideias de Newton em relação das condições ideais para observar a refração das cores. Na época de Goethe os estudos sobre as cores eram voltados para a física, mas sua investigação demonstrou um conhecimento mais amplo que o ligava a outras áreas.

Sua pesquisa foi por muitos anos rejeitada pois no momento em que estava vivendo existia a ideia de que o pensamento Newtoniano era verdade absoluta. O estudo de Goethe tem seu início em 1790 e vai até 1832 passando por diversas fases, começando como as cores se revelam nos meios translúcidos, depois reconhece o olho como fonte



de informação para o entendimento do fenômeno cromático, passando para o ponto onde distingue a manifestação da cor em três formas: fisiológicas, físicas e químicas. Mais tarde descreve as características das cores: polaridade, intensificação, totalidade e harmonia, chegando à fase em que Goethe associa o estudo das cores com diversas disciplinas. E uma das suas últimas descobertas e estudos ele aborda o efeito sensível-moral da cor descrevendo os estados de ânimo e sensações específicas das cores e também trabalha a harmonia e combinações. Seu último estudo é a continuação da pesquisa dos fenômenos fisiológicos das cores.

Anos depois é possível encontrar algumas falhas na teoria de Goethe, mas seu estudo trouxe uma grande contribuição ao desenvolvimento dos estudos psicológicos da cor e constitui a base da nova simbologia cromática espiritualista. Concluímos que o resultado da escolha das cores, em determinadas cenas, pode trazer a tona nos espectadores um estado psicológico, desejado pelo diretor.

INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

O seguinte trabalho procurou fazer uma pesquisa, que segundo Wladimir Kourganoff (1990): “é o conjunto de investigações, operações e trabalhos intelectuais ou práticos que tenham como objetivo a descoberta de novos conhecimentos, a invenção de novas técnicas e a exploração ou a criação de novas realidades”. Este estudo é baseado em fontes de dados secundários, realizado através de pesquisa bibliográfica, em que buscamos trabalhar com autores que dialogassem com ou sobre a história do cinema, a teoria das cores e a linguagem cinematográfica. Pádua nos explica o que é a pesquisa bibliográfica:

A pesquisa bibliográfica é fundamentada nos conhecimentos da biblioteconomia, documentação e bibliografia; sua finalidade é colocar o pesquisador em contato com o que já se produziu a respeito do seu tema e pesquisa. (PÁDUA, 2007)

Após a pesquisa bibliográfica, partimos para a segunda fase do trabalho, feita através da pesquisa qualitativa, que segundo Maane (1979) Apud MORGAN 1996, p. 79):

A expressão pesquisa qualitativa assume diferentes significados no campo das ciências sociais. Compreende um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que visam a



descrever e a decodificar os componentes de um sistema complexo de significados. Tem por objetivo traduzir e expressa o sentido dos fenômenos do mundo social; trata-se de reduzir a distância entre indicador e indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação.

Esta pesquisa foi feita por meio de análise superficial do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, em que vamos encontrar traços do uso da cor e características da linguagem cinematográfica.

APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

A partir da observação do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, filme de produção francesa, foi possível compreender de maneira mais sistematizada processos como o que significou a mudança do cinema preto e branco para o cinema colorido, isso através de várias leituras sobre a história do cinema principalmente na Europa e nos Estados Unidos.

Entendemos que se tratou de um processo artístico e técnico pois dependia além da criação dos artistas da época e do desenvolvimento tecnológico (máquinas e equipamentos de produção cinematográfica). Foi possível entender esse processo como um fenômeno técnico-histórico-cultural. Foi também possível expor algumas ideias, ainda que superficiais, a partir da teoria das cores, que nos mostra uma infinidade de possibilidades acerca da psicodinâmica (psicologia das cores) do uso das cores no cinema ou em qualquer outro produto áudio ou visual.

Realizou-se uma análise do uso das cores no filme, buscando entender a dinâmica das cores na estética da comunicação. Como citado em algumas críticas ao longa, percebe-se o uso preferencial de três cores ao longo do filme: vermelho, verde e amarelo. De acordo com críticos, esse uso intencional de cores quentes e uma cor secundária tem a ver com influências no campo das artes plásticas, pois comentou-se em vários momentos que o uso dessas cores fazia referência às pinturas do artista plástico brasileiro Juarez Machado. Esse filme é considerado um clássico dos anos 2000 e apresenta segunda a crítica características bastante peculiares de produção de arte e também uma trilha sonora encantadora.

É possível que ao assistirmos ao longa nos sintamos envolvidos em uma atmosfera diferente, causada pelos efeitos de luz e pelas cores utilizadas. Há sensivelmente a



predominância das cores vermelha e verde, além de parecer ser filmado com um filtro alaranjado, podendo-se perceber uma intencionalidade estética, a causa de determinadas sensações inspiradas por tais cores, a criação de um cenário particular, manipulado tecnicamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques *et al.* “O filme como representação visual e sonora” In: *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 19-51.

COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema” In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

GUIMARÃES, Luciano. “Apresentação. A cor e o sequestro do olhar”; “Introdução: preto no branco”; “capítulo violeta: a cor para todos os olhares”; “capítulo amarelo: tesouros do arco-da-velha” In: *A Cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Editora Annablume, 2000, p. 1-18; 85-104.

KOURGANOFF, Wladimir. *A face oculta da universidade*. Tradução Cláudia Schilling; Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade Estadual paulista, 1990

MAANEN, John Van. “Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface” In: *Administrative Science Quarterly*, v.24, n.4, Dec. 1979a, p.520-526 apud. MORGAN, Gareth. *Imagens da organização*. São Paulo: Atlas, 1996.

MARTIN, Marcel. O papel criador da câmera. In: _____. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003. p. 30-55.

MARTINO, Luís Mauro Sá. “Introdução: As linhas da textura” In: *Estética da Comunicação. Da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 9-18.

PEREIRA, Inajá Bonnig & FERREIRA, Arnaldo Telles. *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica*. Unoesc & Ciência – ACHS, Joaçaba, v. 2, n. 1, p. 17-28, jan./jun. 2011.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marshesini. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico - prática*. 13. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

SOUZA, Márcio. “O cinema como arte e indústria” In: *A substância das sombras. Cinema arte do nosso tempo*. Manaus: Valer, 2010, p. 37-56.

THOMPSON, John B. “Introdução”; “Comunicação e contexto social”; “A mídia e o desenvolvimento das sociedades modernas” In: *A mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia*. 2ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 11-77.