

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MAÍRA MORAES MESQUITA

Percurso em degradê:
as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte

São Paulo
2023

MAÍRA MORAES MESQUITA

Percurso em degradê:
as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

MESQUITA, Máira Moraes. **Percorso em degradê**: as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte. 2023. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Versão Corrigida.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Para Rita, Theo, Marcus e todos aqueles que virão.

AGRADECIMENTOS

À todos os professores que tive, pela fabricação e fabulação de meu mundo.

À minha mãe, Eliane Robert Moraes, por me ensinar a desconfiar das ideias prontas e a amar aquelas que construímos.

A meu pai, Humberto Navarro de Mesquita, pelo entusiasmo pela vida em cada gesto.

A meu outro pai, Fernando Paixão, pelo precioso e quieto juízo dos poetas.

À Patrícia Moran, que conduziu com paciência e bom humor os labirintos retalhados de meu percurso.

À Fernanda Peixoto e Fernando Scavonne, por terem me apresentado materiais decisivos para esta pesquisa

A todos os técnicos do cinema, pela história em que se inscrevem.

À BRADA, pela irmandade, e às diretoras de arte entrevistadas: Adriana Borba, Ana Mara Abreu, Ana Paula Cardoso, Carla Caffé, Juliana Lobo, Tainá Xavier, Vera Hamburger, Marinês Mencio, Fabiana Egrejas e Monica Palazzo.

À minha família e aos meus amigos, por tudo, sempre.

À Marina, pelo amor que inunda meus dias.

RESUMO

MESQUITA, Maíra Moraes. **Percurso em degradê**: as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte. 2023. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Com base na experiência profissional da autora em comparação com depoimentos de outras dez diretoras de arte brasileiras sobre seus processos, esta dissertação investiga de que maneira a paleta de cores opera na formação das características cromáticas apresentadas no *set*, em relação com outras contingências materiais que, por sua vez, também alteram esse aspecto cromático. Levando em consideração questões de fundo do *métier* da direção de arte, interroga-se de que modo as cores de um filme emergem de seu processo criativo, sem perder o foco no ponto de vista da direção de arte sobre tal processo. O pensamento do antropólogo inglês Tim Ingold embasa as indagações sobre o papel dos materiais e dos técnicos no processo de crescimento da forma do filme.

Palavras-chave: Direção de arte. Paleta de cores. Cinema. Processo criativo. Cores.

ABSTRACT

MESQUITA, Máira Moraes. **Percorso em degradê**: as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte. 2023. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Based on the author's professional experience in comparison with the testimony of ten other female Brazilian production designers about their processes, this dissertation investigates how the color palette operates in the formation of the chromatic characteristics presented on the set, in relation with other material contingencies which, in turn, also alter this chromatic aspect. Taking into account fundamental issues of the production design *métier*, it questions how the colors of a film emerge from its creative process, focusing on the production designer's point of view on this process. English anthropologist Tim Ingold's thoughts support the questions about the role of materials and technicians in the growth process of film form.

Keywords: Production design. Color palette. Cinema. Creative process. Color.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
I DISPOSIÇÕES GERAIS	17
2 O cinema feito à mão	18
3 Topografia e perfumaria	28
II ENTRE AS CORES.....	35
4 A cor em fuga	36
5 A fuga da cor	42
6 Das diferentes paletas	44
7 Direção de arte sem paleta de cores	46
8 Direção de arte com paleta de cores.....	91
9 Luz e superfície	116
10 Conclusão: cor como corpo	126
REFERÊNCIAS.....	130
ANEXOS.....	133
Anexo A – Entrevista com Adriana Borba	133
Anexo B – Entrevista com Ana Mara Abreu	145
Anexo C – Entrevista com Ana Paula Cardoso	154
Anexo D – Entrevista com Carla Caffè.....	161
Anexo E – Entrevista com Juliana Lobo	165
Anexo F – Entrevista com Tainá Xavier	177
Anexo G – Entrevista com Vera Hamburger	185
Anexo H – Entrevista com Marines Mencio.....	189
Anexo I – Entrevista com Fabiana Egrejas.....	194
Anexo J – Entrevista com Monica Palazzo.....	198

1 INTRODUÇÃO

Cores primárias ou complementares, cores quentes ou frias, cores pastel ou vibrantes. O léxico das cores é extenso. Luminância, contraste, saturação, cromaticidade. Palavras que decompõem as cores, tal qual um prisma. Azul-bebê, azul-celeste, azul-turquesa, azul-royal, azul-ciano, azul-petróleo, azul-marinho, azul-ultramarino. As palavras proliferam na tentativa de abarcar as cores. Estampa, velatura, degradê.

O *degradê* é uma variação gradativa de cor: duas cores diferentes, lado a lado, borrando seus limites uma em direção à outra, de maneira progressiva. A palavra deriva do francês *dégradé*, que significa “degradado”, “rebaixado”. Embora o termo em português se refira apenas ao rebaixamento das cores, guarda algo de seu sentido original, na medida em que cada cor vai se perdendo para a outra, vai sendo rebaixada do cem ao zero, vai se degradando...

Percurso em degradê, portanto, além de carregar no título um termo que indica certa cromaticidade, evoca o processo de algo que se deteriora, que se perde aos poucos. Assim como acontece com o degradê das cores, em que uma cor se esvai para dar espaço à outra, aquilo que se degrada no percurso deixa outra coisa se expressar no lugar e, finalmente, revela algo.

O que se pretende aqui revelar, numa série de gradações – ou degradações –, é como as paletas de cores da direção de arte de cinema nascem do processo criativo. Dito de outro modo, interroga-se: em que medida as cores que a direção de arte leva para o *set* de filmagem são fruto de um projeto cromático representado por essa paleta e em que medida outras contingências determinam tais cores? Ampliando-se o escopo, é possível pensar se os projetos criados numa produção audiovisual, incluindo o roteiro, contêm a forma do filme em sua totalidade?

*

Antes de apresentar o tema desta pesquisa em si e pensar no que se degrada no processo de criação de uma paleta de cores, gostaria de perfazer outras degradações: o percurso dinâmico e cheio de transformações que me fez chegar até esta dissertação, iniciado por uma inquietação que me acompanhou por várias experiências profissionais.

No trabalho como diretora de arte de cinema, sistematicamente, vejo objetos e materiais transformarem-se em imagem. Em dado momento, percebi uma cor com tendência a

ser mais afetada do que as outras na passagem do analógico para o digital e à qual eu não conseguia chegar por tratamento de imagem: ela era impossível na tela. Ao observar as consequências dessa limitação, notei como os bens de consumo, que eu tinha a oportunidade de ver em variedade durante as pré-produções dos filmes, frequentemente não tinham tal cor entre suas inumeráveis opções. A cor impossível na tela tampouco era possível fora dela, ao menos em boa parte daquilo que se vale de uma tela como interface de projeção. A vontade de compreender por que essa cor morria – e o que morria com ela – fez com que eu iniciasse esta pesquisa, cujo projeto foi inscrito no processo seletivo para o curso de mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) no fim de 2019.

Era um projeto que só se relacionava com a direção de arte em seu motivo, e talvez em algumas ferramentas de busca de materiais. Meu desejo era fazer um trabalho mais acadêmico, menos ligado à minha prática. Era como se, ao me propor uma pesquisa acadêmica, eu não devesse me contentar com um “assunto menor”. Durante o processo de pesquisa, no entanto, uma primeira degradação entrou em curso. Meu tema foi se tornando complexo e amplo demais, a ponto de se perder de si, num caminho lento, mas evidente. O que essa dissolução revelava, contudo, era aquilo que ocupava minha mente, meu corpo e minha alma há aproximadamente 20 anos: a direção de arte de cinema. De um lado, discorrer sobre aquilo que faço, além de ser uma oportunidade de digerir processos que muitas vezes atravessei com pressa, colocava-me muito próxima do objeto: todo o meu percurso era em si matéria para a pesquisa. De outro, falar sobre direção de arte faria eco a outros acontecimentos de minha vida paralelos ao mestrado, que exponho a seguir.

Na esteira das agregações proporcionadas pela pandemia de covid-19, um grupo de diretoras de arte do Brasil aproveitou o tempo livre para criar, em meados de 2020, a BRADA,¹ um coletivo que reúne as profissionais da área brasileiras. Além da rede de trocas, o grupo elaborou uma estrutura de trabalho que gerou de *posts* a *lives*, além de uma pesquisa sobre a visibilidade das mulheres na direção de arte em longas-metragens brasileiros.²

A BRADA foi de extrema importância para minha trajetória, e para a degradação de preconceitos antigos e difusos. Com suas ações afirmativas, o coletivo valoriza o trabalho da direção de arte, seja por divulgar conteúdos sobre o departamento, seja por reivindicar o crédito para a área em catálogos de festivais e outras peças de divulgação, seja por propor uma premiação para os profissionais de arte em festivais, entre tantas outras ações. Mas o

¹ BRADA: Diretoras de Arte do Brasil. Disponível em: <https://bradacoletivo.com>. Acesso em: 18 mar. 2023.

² A pesquisa *Análise da visibilidade feminina na direção de arte em longas-metragens brasileiros* (2020) divide-se em duas categorias: *Filmes lançados nas salas de cinema entre 2009-2018* e *Festivais e prêmios*. Disponível em: <https://bradacoletivo.com/pesquisa>. Acesso em: 18 mar. 2023.

mais importante é que a BRADA coloca as diretoras de arte em contato. Perceber-me como uma entre várias, trocar vivências que muitas vezes pareciam solitárias, receber os relatos e experiências daquelas que abriram espaço para minha profissão e poder discutir as dificuldades e potências do meio são algumas conquistas que esse grupo proporciona.

Participar de um coletivo tão grande faz com que se perceba a dimensão política do trabalho,³ cuja valorização vai além de uma questão pessoal e integra uma movimentação coletiva que se expressa em outras associações, por exemplo, a Associação dos Diretores de Arte de São Paulo (ADASP), a Figurinistas Associados de São Paulo (FIGA) e a Associação de Produtores de Objetos e Decoradores de Cena (APODEC), e se reflete até numa entrada mais caudalosa de diretores de arte na Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). O campo se consolida também na academia. Por intermédio de integrantes da BRADA, conheci o seminário temático Estética e Teoria da Direção de Arte Audiovisual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), conquista recente e significativa.

A convite de Tainá Xavier, também da BRADA, participei de uma *live* da SOCINE em que pude pensar a direção de arte por meio dos processos que vivenciei. Essa *live* se chamava Enigmas da Direção de Arte: Direção de Arte é Coisa de Mulher? (2020), pergunta que carrega uma provocação, já que este é supostamente o mais feminino departamento do audiovisual brasileiro,⁴ carregando o estigma de perfumaria, “coisa de mulher”. Tainá trouxe uma fala relacionada às suas pesquisas, e um dos pontos que mais me tocaram foi a constatação dos discursos de invisibilização da direção de arte por parte, inclusive, daqueles que a coordenam. Ela apresentou o questionamento de Charles e Mirella Affron, ao falar sobre o que os diretores de arte norte-americanos consideram ser *the good set* – em nossos termos, uma boa direção de arte. A resposta mais comum apresenta uma direção de arte silenciosa, subliminar, circunscrita à narrativa – mesmo nos casos de grandes construções cenográficas, como musicais, o discurso se repetia. Lembrei-me de quantas vezes ouvi e repeti esse tipo de coisa no início de minha trajetória: “direção de arte é subliminar”, “não pode gritar”, “não pode pesar a mão”, “não pode se fazer mais presente do que o resto do filme” etc. Hoje penso quanto essas falas devem ter contribuído para que eu chegasse ao mestrado considerando a direção de arte um “assunto menor”.

³ Não entrarei aqui no fato de sermos um coletivo de mulheres, o que alargaria o escopo das afirmações. Somos conscientes de que um grupo de mulheres reivindica espaço também em oposição às dinâmicas sexistas no audiovisual, mas, neste momento da explanação, para falar daquela degradação específica, basta nos determos na união entre diretoras de arte e o que isso significa para a classe.

⁴ Embora tal porcentagem não se reflita quando analisamos os filmes de grande público ou premiações em festivais, como mostra a pesquisa da BRADA já citada.

Para acelerar a degradação desses preconceitos, foi essencial uma disciplina do programa de pós-graduação em antropologia social da universidade, intitulada Semânticas da Criação: Ars, Artesanias, ministrada pela professora Fernanda Arêas Peixoto na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). O curso lançava um olhar “sobre a noção de criação, afastando-a das trilhas correntes que tendem a associá-la ao engenho inventivo de um sujeito (individual ou coletivo), e à elaboração de coisas novas em função de projetos que incidem sobre o mundo ao redor”.⁵ Na bibliografia, muitos autores, em sua maioria da antropologia, apresentavam questionamentos no intuito de desfazer cisões ou partilhas arraigadas, sobretudo entre a etnografia e a antropologia, mas também, e ampliando o olhar, partilhas como trabalho intelectual e trabalho braçal ou, ainda, a suposta cisão entre academia e prática.

Na primeira aula, durante a apresentação de cada discente, muito intuitivamente disse que “penso com um martelo na mão”, justificando minha distância para com o léxico e os métodos acadêmicos, numa crença antiga de que quem não frequentava a academia não teria contribuição possível para as discussões engendradas nesse espaço. Felizmente, pude perceber como minha visão de academia estava ultrapassada, pois encontrei muitas ressonâncias de meu pensamento com martelo na obra de autores com que deparei e mesmo na prática interpretativa a que fui convidada a experimentar. Um desses autores que se dedicam a aprender com a prática é Tim Ingold (1948-), antropólogo inglês que trago para me ajudar a pensar com um martelo na mão.

As pesquisas de Ingold têm amplo escopo de temas: percepção ambiental, linguagem, tecnologia, prática etc. Em *Making: anthropology, archaeology, art and architecture* (2013), o autor propõe aprender pelo interior: *aprender com*, e não *aprender sobre*. Ele apresenta a *observação participante* e coloca-a como ponto de partida para adentrar seus campos de interesse: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Segundo o autor, a “observação participante é uma forma de conhecer pelo interior”,⁶ ou seja, confiando que a experiência prática em si articula conhecimento, que pode ser confrontada com a inteligência interpretativa ao longo de seu decorrer, fazendo-as crescerem juntas, desenvolverem-se não lado a lado, mas intrincadas a ponto de tornar impossível seu desmembramento.

Conhecer o pensamento de Ingold foi de suma importância para borrar qualquer limite entre prática e teoria, acabando com meus preconceitos cientificistas. Estava apta a olhar para aquilo que faço. Enfim, eu me autorizava a tomar a direção de arte como um grande assunto.

⁵ PEIXOTO, 2022.

⁶ INGOLD, 2013, p. 5, tradução nossa.

Nesse sentido, se quero falar do processo criativo da direção de arte no cinema, se quero aprender através desse processo, e não tanto por meio de análises das pontas roteiro-filme, não há outra maneira senão recorrer às experiências de diretoras de arte.

Todos esses acontecimentos que se sucederam desde minha entrada no mestrado contribuíram não só para a dissolução de uma ideia arcaica de academia como também para a degradação progressiva de certos conceitos equívocos sobre meu trabalho, sobre a direção de arte e, no limite, sobre todo trabalho construtivo que segue uma ordem externa. O diretor de arte é uma espécie de artesão, mas, em vez de ser guiado por uma tradição, é provocado criativamente por um roteiro, por uma ideia. É técnico e é artista. Outra partilha a ser degradada.

Dessa maneira, fui me imbuindo de segurança e desenvolvendo certo orgulho em ser uma diretora de arte, em ter feito os filmes que fiz, em estar entre outros diretores de arte que constroem a história do cinema brasileiro e gradativamente consolidam o *status* de nosso trabalho, tanto estética como politicamente. Aliás, mais uma partilha. De quanto degradê precisamos para sair de uma bicromia discursiva?

*

O capítulo “O cinema feito à mão” apresenta as ideias de Ingold que dão suporte para a discussão desta pesquisa, relacionando-as com o processo criativo no cinema, na tentativa de criar paralelos entre tal processo e aquilo que o antropólogo chamou de *materiais*, *fabricadores* e *projeto*. Dessa maneira, buscamos compreender o processo de um filme como resultado do encontro de várias forças, negando o modelo hilemórfico que vê a criação determinada única e exclusivamente por um projeto.

No capítulo “Topografia e perfumaria”, localizamos a direção de arte nessa dinâmica, afirmando seu lugar criativo na cinematografia, por meio da *topografia* do *set*, e confirmando a preocupação sinestésica do departamento contida na alcunha de *perfumaria*. A direção de arte coincide com a materialidade concreta do *set*, o que a coloca numa linha sucessória compartilhada com as ideias acerca do mundo material.

No capítulo “A cor em fuga”, chegamos à cor ainda naquilo que ela compartilha com a materialidade, seu caráter fugidio e desonesto, sua difícil expressão e categorização, seu escape de muitos conceitos e determinações. Já no capítulo “A fuga da cor” mostramos a história da degradação de certa rigidez para com o universo das cores. Assim, expomos a trajetória de abandono de uma “cromofobia estrutural” vivenciada por esta autora.

O capítulo “Das diferentes paletas” explica os tipos de paletas de cores envolvidos no processo de um filme, delimitando os termos que são usados dali em diante. Discorre sobre como as cores de um filme são determinadas por vários momentos e departamentos, e sobre como cada um deles têm a própria paleta. É da sobreposição de todas essas paletas que nascerá a paleta do filme.

No capítulo “Direção de arte sem paleta de cores”, enfim, apresentamos o depoimento sobre os trabalhos em que esta autora assinou a direção de arte, mostrando de que forma as cores foram se configurando por meio dos processos, e não por meio de uma paleta predeterminada. Discutimos também como o entorno e os acontecimentos aportavam características que construiriam as cores do filme.

No capítulo “Direção de arte com paleta de cores”, mostramos as experiências de outras profissionais que utilizam essa ferramenta em seus processos, identificando como, da mesma maneira, suas paletas são modificadas por eles. Esse material foi coletado em entrevistas realizadas com dez diretoras de arte com trajetórias sólidas e variadas no mercado de longas-metragens.⁷

O capítulo “Luz e superfície” discorre sobre a relação entre a direção de arte e a direção de fotografia, mostrando como trabalham a mesma matéria com camadas, métodos e ferramentas diferentes. Cada projeto pede um tipo de relação entre fotografia e arte, mas a dinâmica sempre pede algum tipo de tradução de cores-pigmento para cores-luz, e vice-versa.

Por fim, a conclusão intitulada “Cor como corpo” apresenta a ideia de cor como materialidade, e não apenas como camada abstrata. É compreendendo a cor como corpo que podemos estar porosos às suas sugestões, às sugestões da matéria.

*

O foco deste trabalho é a formação do aspecto cromático de um filme por meio do processo da direção de arte. Buscamos esclarecê-la não para chegar a qualquer tipo de generalização universal, mas para apresentar um panorama das diferentes maneiras de trabalhar e compreender as forças em ação ao longo do processo.

⁷ Cabe ressaltar que o gênero e/ou sexo não foi um dos critérios de escolha das pessoas entrevistadas, do ponto de vista da pesquisa, que se baseou mais na boa inserção profissional no mercado de longas-metragens. Ainda assim, tampouco foi um gesto inconsciente, visto que foi por meio da BRADA que convocamos as entrevistas, o que corrobora a afirmação de predominância feminina no departamento, já que um coletivo de diretoras de arte reúne tantas profissionais importantes para a história do cinema brasileiro.

Articulamos algumas camadas diferentes para alcançar o tema. Em primeiro lugar, apresentamos uma dimensão teórica, principalmente aportada pelas teorias de Ingold e seu antecessor Gilbert Simondon, no que concerne à participação das matérias e dos fabricantes no processo da *tomada de forma*, neste caso, de um filme. Também convocamos outros autores para engrossar discussões acerca do cinema ou da cor. Eventualmente, lançamos mão de dados históricos, já que a materialidade de um contexto sempre está relacionada com a linha sucessória que a formou. Não existe um código de cor que atravesse todos os tempos e todas as culturas. Toda compreensão da cor é social, seja simbólica, seja plástica.⁸

Outra camada, talvez a mais importante do trabalho, é aquela dos depoimentos de processos, sejam os desta autora, sejam os das diretoras de arte entrevistadas. Nossas trajetórias pessoal e profissional entram em correspondência com os conceitos apresentados, demonstram a maneira como a paleta emerge dos processos em nossos trabalhos e como vamos compreendendo o caminho das cores em nossas vivências. Entre descrições dos projetos e interpretação do percurso, os depoimentos vão engendrando as ideias apresentadas, construindo imagens explicativas e apontando os elementos decisivos para a explanação.

Nas declarações das dez diretoras de arte que trabalham no mercado de longas-metragens entrevistadas, mostram-se outras formas de trabalhar as cores, no testemunho de pequenos pedaços de processos que são muito mais complexos do que a porção apresentada. O conjunto dos depoimentos permite a apreensão do papel do processo criativo. São interpretações decorrentes de acontecimentos acumulados ao longo de diferentes trajetórias profissionais. Nas experiências concretas é que esses questionamentos efervescem, ali onde o corpo está implicado, onde mente faz parte do corpo, onde já não há partilha, onde mente e corpo estão em degradê.

⁸ Não apenas a simbólica de uma cor é relativa a seu contexto sociocultural mas também a forma como encaramos as cores, como as dividimos e as categorizamos.

I DISPOSIÇÕES GERAIS

Antes de apresentarmos as cores e as paletas da direção de arte, é preciso esclarecer alguns pontos de apoio. Não se trata apenas de compreender de que forma e com base em quais critérios os diretores de arte fazem suas escolhas cromáticas, mas é necessário observar todo o processo criativo de tal departamento, desde a primeira leitura do roteiro até as últimas opiniões dadas em sala de montagem ou de correção de cor, incluindo o trabalho de cada participante da equipe.

Compreender a forma do filme por meio da dinâmica do processo é pensar de que maneira o embate com a realidade material da produção – formada tanto por preferências estéticas como por possibilidades técnicas – acaba modificando as escolhas iniciais de projeto, não apenas pela via da limitação como também pela proposta de soluções. Ou seja, projeto e execução são duas forças de mesma magnitude na construção da forma de um filme, inclusive no que diz respeito às cores.

Dito de outro modo, compreender por meio do processo é, de certo modo, tentar borrar os limites entre prática e teoria, trabalho braçal e intelectual, na medida em que a criação não aparta uma da outra e em que cada lampejo da mente, cada gesto do corpo ou cada tendência da matéria-prima participam desse processo. Embora o projeto seja importante, ele não contém o filme.

2 O CINEMA FEITO À MÃO

Do roteiro ao filme: o projeto e a execução no processo criativo do cinema.

Ainda que o fazer cinematográfico seja muito diverso e que não haja regras fixas, sabe-se que certo modelo industrial formatou um jeito de operar mais ou menos parecido em grande parte das produções. São filmes com equipe especializada e com um fluxo de informações razoavelmente predeterminado.⁹ O cinema de ficção moldado por tal modelo talvez seja, entre as artes, aquela em que mais se fabrica projetos.

De maneira geral, um filme desse tipo se inicia com um roteiro: um encadeamento de palavras, organizadas segundo uma estrutura com regras bem definidas. O bom roteiro é seco, não traz imagens literárias, na tentativa de se apresentar como um registro escrito imparcial de imagens que ainda não existem. Nada deve conter que não se possa transformar em imagens. No máximo, um rápido adjetivo indica o tom com que um ator deve dizer uma fala ou completar certa ação. Segundo Andrei Tarkóvski, “quanto mais cinematográfico um roteiro, menos ele pode aspirar a um *status* literário autônomo, como acontece frequentemente com as peças de teatro. E sabemos que, na prática, nenhum roteiro cinematográfico jamais se elevou ao nível de uma obra literária”.¹⁰

Com o roteiro pronto e devidamente aprovado, diferentes pessoas com funções e aptidões variadas vão se debruçar sobre ele e dissecá-lo sob diversos prismas. O diretor está em todos esses processos, construindo *briefings*, buscando referências, aprovando, vetando e balizando as propostas do restante da equipe. O produtor de locação, com base nesses *briefings*, em referências e em conversas, vai buscar os espaços que podem compor a trama. Os assistentes de direção vão criar uma *análise técnica*¹¹ do roteiro, dissecando todos os elementos citados para distribuí-los ao restante da equipe, além de organizar os cronogramas de filmagem e as *ordens do dia*.¹²

A direção de fotografia vai propor um conceito, decidir de que forma os ambientes serão iluminados segundo esse conceito e, com o diretor, vai construir a decupagem. Desse

⁹ Ainda que haja especificidades no processo de cada filme, é comum que as informações e a produção se estruturam de forma parecida, usando, inclusive, o mesmo modelo de documento para organizar plano de filmagem, ordem do dia, análise técnica etc.

¹⁰ TARKÓVSKI, 1998, p. 150.

¹¹ A análise técnica é um documento que contém todos os elementos descritos no roteiro que devem ser distribuídos entre as equipes para que cada demanda seja pensada e produzida.

¹² A ordem do dia é o documento que contém todas as informações sobre uma diária de filmagem necessárias à equipe, especialmente que cenas serão filmadas e em que ordem.

processo, talvez seja gerado um *storyboard* e um mapa de câmera, além da lista de equipamentos. O som direto também vai criar seu conceito, conhecer as locações e suas acústicas, e criar sua lista de equipamentos com base em decisões conceituais e técnicas. A direção de arte vai, igualmente, elaborar um conceito discutido com direção e fotografia, e aprovar locações, criar um projeto com referências, visualizações de vários tipos (desenhos, esquemas, 3D, fotomontagens etc.), além de toda a sorte de documentos organizacionais: análise técnica da arte, executivo, orçamento, listas, cronogramas etc.

Por último, a produção, que do início ao fim está dando o suporte logístico e a gerência financeira de tudo que todos esses departamentos estão realizando, antes, durante e depois da filmagem, também cria uma infinidade de documentos organizacionais, tabelas, autorizações, contratos etc. A pós-produção segue o mesmo ritmo, na montagem, no desenho de som, na correção de cor, nos efeitos, na mixagem e até na distribuição. Tudo é feito com planejamento e previsão.

Em suma, costuma-se dizer que fazer um filme é como gerir uma empresa, dado o dinâmico fluxo de informações entre todas essas instâncias, além do encadeamento hierárquico das decisões, que devem ser aprovadas por um maior número de pessoas quanto mais da base dessa pirâmide surge a proposta. É uma linguagem construída coletivamente, mas com estrutura de realização hierarquizada no que diz respeito às decisões conceituais e criativas. Por isso, é costume no cinema que se gerem muitos projetos, de naturezas diversas, mas sempre tentando prever detalhes da construção, tanto para que possa ser aprovada por quem está hierarquicamente acima como para ser executada por quem ocupa uma posição mais baixa nessa mesma escala.

Diante de tal panorama, seria possível afirmar que todos os aspectos formais do filme estão previstos em seu projeto? Ou que esses aspectos estão integralmente contidos nos desenhos, nas listas e, em última instância, no roteiro? Acreditamos que não. Um filme se faz aos poucos, do escritório ao *set*, do *set* à ilha de edição. A forma se constrói na presença da materialidade dos corpos, das coisas, dos movimentos de câmera e na duração do tempo. A forma se faz à mão.

Evocar esse *fazer à mão* não significa dizer que o filme é essencialmente artesanal ou que emprega técnicas que contemplem fisicamente as mãos da equipe, com cenários reais e efeitos práticos. Dizer que um filme é feito à mão significa dizer que ele nasce do embate entre seu projeto e a matéria-prima que ele busca, sob a mediação dos técnicos que vão lidar com essa matéria, sejam objetos e materiais, no caso da equipe de arte, seja a duração de uma

cena, no caso do montador. Significa dizer que a forma não está contida no projeto, mas emerge de um processo entre tais instâncias.

Adotar essa perspectiva é mudar uma chave de compreensão do processo de criação. A equipe de um filme, com todas as diferenças de função, não é uma máquina executora de ideias.¹³ A execução coloca questões imprevisíveis para o projeto, este só responde até certo ponto, pois serão os técnicos que poderão escutar essas questões que emergem do trabalho e tentar resolvê-las com o projeto em mente. E, quando falamos de técnicos, não estamos evocando apenas os cabeças de equipe, mas todos os envolvidos.

Para compreender esse *processo* gradual de construção do filme, sobretudo do ponto de vista da direção de arte, foi necessário delimitar nosso campo na prática inscrita na materialidade física. Sabemos, no entanto, que palavras como materialidade, matéria e material são passíveis de muitas interpretações e desdobramentos. Vale lembrar que o ponto de vista do trabalho da direção de arte é nosso foco e que ela está na ponta da imagem que lida com espaços reais, artefatos tridimensionais e técnicas ligadas ao mundo concreto.

Não ignoramos outras ordens de materialidade existentes no cinema – da pictórica do quadro aos elétrons que caminham por ordem de um algoritmo –, mas elas não são exatamente o assunto desta pesquisa e, quando porventura aparecerem, serão especificadas. Dessa maneira, quando falamos de materialidade, referimo-nos, via de regra, à fisicalidade do mundo tangível ou, em outras palavras, ao que costumamos separar em duas partes: mundo natural e a dita cultura material.

*

Se há certo melindre em citar a *cultura material*, sobretudo em oposição à natureza, isso se deve à problematização feita por Tim Ingold, antropólogo inglês que dará aporte às nossas discussões. Em *Making: anthropology, archaeology, art and architecture* (2013), ele explica o que está implícito no termo:

[...] a phrase that perfectly captures this theory of making as the unification of stuff supplied by nature with the conceptual representations of a received cultural tradition. ‘Material culture’, as Julian Thomas (2007: 15) puts it, ‘represents at once ideas that have been made material, and natural substance that has been rendered cultural.’ In the literature, the theory is known as hylomorphism, from the Greek hyle (matter) and morphe (form). Whenever

¹³ E sabemos que mesmo as máquinas podem levar a erro e mutação.

we read that in the making of artefacts, practitioners impose forms internal to the mind upon a material world ‘out there’, hylomorphism is at work.¹⁴

Ingold faz uma crítica feroz ao hilemorfismo, perspectiva que vê a construção do objeto determinado unicamente por um *design* (projeto) exterior a ele, idealizado, abstrato, mental. Ele debruça-se sobre a relação entre *projeto* e execução, entre forma e matéria, entre imagem e objeto, convidando-nos, então, a pensar sobre o que são os *materiais*. Nota como tendemos a separar *materiais* e *objetos* em dois grupos categóricos. Os primeiros seriam “materialidade pura”, sem forma, sem história. Já os segundos seriam provenientes de um *design*: uma inscrição humana e decisiva em sua história – história, aliás, que terminaria ao sair da oficina. Desse modo, os materiais seriam fontes de recurso amorfas à espera de uma ideia que, exercendo uma força ativa à qual esses materiais não resistiriam, os transformaria em objetos.

O autor inglês sugere que pensemos objetos e materiais com o mesmo *status*: ambos têm uma história, ou seja, uma *cadeia de acontecimentos* que os transformaram continuamente por ação humana ou não. O objeto seria apenas um ponto na história de tal porção de material. No momento de sua construção, esse fluxo de transformações do material entra em correspondência com outra cadeia: o fluxo da consciência. Sempre em movimento, ele pode ser cristalizado numa imagem – um desenho, um *projeto* –, mas também continuará em movimento após essa inscrição. Ambos os pontos, imagem e objeto, cada qual em sua cadeia, entram em correspondência, criando uma escala comum. Contudo, ambas são forças de igual potência nesse processo, que é dinâmico e instável.

Pensemos num exemplo: uma parede de um cenário em estúdio de aproximadamente 3,5 por 5 metros, construída com tapadeiras de madeira. Ora, para que uma árvore cilíndrica, viva, com suas raízes fincadas na terra, se torne uma parede retangular, muita coisa tem de acontecer. Inicialmente, temos de especificar que tipo de madeira usar. Essa escolha não é livre, pois não é qualquer madeira que serve, mas aquela que vai com maior facilidade entrar em correspondência com o desenho da chapa de compensado, por meio das ferramentas técnicas. A madeira tem de ter predisposição à laminação, o que é regido por inumeráveis fatores, como o teor de umidade de 6% a 10% das fibras. Essa umidade garante que o cozimento da madeira chegue ao amolecimento artificial (plasticização) necessário ao descascamento e à laminação no torno. Alguns tipos de madeira têm tais características. Uma das mais utilizadas para a fabricação de compensados e sarrafos é o pínus, mas não é qualquer

¹⁴ INGOLD, 2013, p. 20-21.

tipo de pínus, e sim espécies específicas que terão essa adaptabilidade ao cozimento e ao torno, como a *Pinus oocarpa*. Outras espécies terão características mais proveitosas para outros usos. O cilindro da tora gira num torno acoplado a uma faca que retira uma lâmina contínua da tora, em espiral. Finalmente, o cilindro se planifica, numa espessura que deixa a lâmina, nesse primeiro estágio, ainda mole do cozimento, bastante flexível e sem resistência.

Figura 1 – Linha de torno laminador roleteiro 2800 *high speed*.



Fonte: VANTEC, 2019.

As lâminas, então, são cortadas e empilhadas: cada chapa é composta de várias camadas de lâminas, que se alternam no sentido do veio. Isso significa que as camadas com veios horizontais compensam as camadas com veios verticais, fazendo a chapa mais resistente ao empenamento, sendo por isso chamada de *chapa de compensado*. Essas camadas são coladas e prensadas, para depois serem refiladas (esquadrejamento) e lixadas. Finalmente está pronta a chapa de compensado.

Figura 2 – Chapa de compensado composta de lâminas com direção dos veios alternados perpendicularmente.



Fonte: ARTE MADEIRAS, [2023].

Na oficina do cenotécnico, elas serão cortadas e pregadas nos sarrafos. Talvez nesse momento seja necessária uma adaptação das medidas para o melhor aproveitamento do material e para a simplificação do trabalho. Respeitando a dimensão da chapa, é mais fácil estruturar os sarrafos, já que o esquadro da chapa de compensado, como vimos, resistente às empenas, é muito mais confiável do que o alinhamento do sarrafo que é cortado por outro processo e em sentido diverso da árvore, e frequentemente torce de acordo com seus veios naturais. Essa medida também garante que a estrutura de sarrafos seja mais firme.

Depois de prontas e instaladas, as paredes de tapadeira serão emassadas e pintadas. A parede está pronta, e sua forma continuará a se mutar. Objetos, móveis e equipamentos deixarão eventualmente marcas nessas paredes durante as filmagens. Depois da desprodução, desmontadas e talvez machucadas, essas madeiras irão para outro lugar, quem sabe destinadas a outro uso, ou para algum centro de descarte, e assim por diante, até sua decomposição final, num lixão, debaixo da terra ou onde quer que seja.

Ora, voltando aos termos de Ingold, tal cadeia de transformações da madeira entrou em correspondência com a forma da chapa, num processo em que tanto a matéria madeira teve de ser devidamente escolhida e preparada como a ideia de chapa retangular teve de entrar na escala material, inscrevendo-se na fisicalidade da madeira, por meio de gestos técnicos que conduziram a tal correspondência.

O funcionamento do torno nos dá pistas de como a estrutura dos anéis de crescimento do cerne da árvore – os aros circunscritos no interior de seu tronco –, junto com seu formato cilíndrico, podem ter sugerido a técnica de corte do tronco, já que, de alguma maneira, o sistema espiralado de laminação faz eco ao processo formativo da árvore. Essas características da madeira que correspondem à forma da chapa também serão determinantes para a delimitação das medidas das tapadeiras. O tamanho dos módulos e o local onde estarão as emendas vão influir no aspecto final dessa parede e, eventualmente, até terão mudado a disposição do mobiliário por causa de suas imperfeições.

Ingold sugere, portanto, que os materiais participam ativamente da tomada de forma do objeto. Isso quer dizer que tal matéria não apenas cria limitações ou resistências à execução imaginada como também ela própria as sugere, positivamente. Trazendo outro exemplo, não necessariamente o barro é o melhor material para se fazer tijolo, se não o tijolo é a melhor coisa para se fazer com o barro.¹⁵

¹⁵ *Melhor* aí não é absoluto, há muitas coisas para se fazer com o barro, e não parece inteligente compará-las, mas o gesto de usar o barro para fazer o tijolo é tão impulsionado pelo próprio barro como pela ideia de elaborar um módulo construtivo em paralelepípedo.

O antropólogo nos propõe olhar para o *fazer* como um *processo de crescimento*, em que o *fabricador*¹⁶ é participante e os *materiais*, ativos. Cada gesto dele é uma pergunta à qual o material responde, fazendo com que o fabricante readapte seu gesto de acordo com essa resposta, continuamente. O fabricante poderá, então, ser visto como quem “intervene in worldly processes that are already going on, and which give rise to the forms of the living world that we see all around us – in plants and animals, in waves of water, snow and sand, in rocks and clouds – adding his own impetus to the forces and energies in play”.¹⁷

Voltando ainda à nossa tapadeira, quando o cenotécnico vai, por exemplo, pregar os sarrafos nas chapas, além das medidas e do formato final que estão no projeto, ele tem de seguir o fluxo do material para conseguir um bom esquadro e firmeza na estrutura. Cada sarrafo tem um nível de torção que o cenotécnico vai tentar compensar ao pregá-lo na chapa de compensado; para isso, não adianta tentar resolver no olhar geral. É de perto, ponto a ponto, prego a prego, que ele vai compensando essas torções. É com sua percepção sensível que ele ouve o material, através da vibração do martelo e da pressão do sarrafo rumo à marcação. E cada novo prego mudará a direção do próximo. Nem a ideia de retângulo nem o projeto da tapadeira contêm tais informações e, embora torção de sarrafos não pareça ser algo tão decisivo para a construção, é ela que de fato possibilita que a tapadeira esteja de pé.

Qual seria, então, o papel do projeto nessa equação? Se ele não determina a criação do objeto, que função ele teria nessa dinâmica?

O projeto não é um guia prático para o fabricante, mas uma visão distanciada. O fabricante, em embate e cooperação com a matéria, enxerga em *close-up*. O projeto imagina a forma em plano aberto, numa visão totalizante que o fabricante não poderia ter no momento da execução, por causa da proximidade. O projeto é um olhar distanciado total, que não recorta. O projeto é da ordem do sonho e do vislumbre.

O projeto é também o rastro material do fluxo de consciência mencionado anteriormente. As ideias se transformam continuamente. Projetar é não perdê-las nesse fluxo, é inscrevê-las no gesto do desenho. Quem projeta também é um fabricante. Afinal, o desenho, e toda natureza de projeto também tem uma fisicalidade, não é algo abstrato feito apenas de pensamento, mas uma inscrição concreta e física, seja no papel, seja na tela do computador, seja em outro suporte, implicando suas questões materiais, seu processo de crescimento.

¹⁶ Ingold emprega o termo *maker* para se referir àqueles que estão na ponta construtiva de execução no processo de crescimento do objeto. Optamos por traduzir por *fabricador*, dado o sentido demasiado genérico e pouco adequado da palavra *fazedor*.

¹⁷ INGOLD, 2013, p. 31.

*

Voltando ao cinema para olhar seu processo com as lentes que nos empresta Ingold, faz-se necessário traduzir seu pensamento para o fazer cinematográfico e, sobretudo, situar o que seriam, em nosso caso, o projeto, os fabricantes e os materiais.

O que Ingold chama de projeto vai desde o argumento até todos os croquis ou documentos organizacionais que compõem o arsenal projetivo de um filme. De início, encaramos o roteiro não como um guia para toda execução setorizada do filme, mas como o início desse processo de crescimento. O roteiro materializa em palavras um momento específico de um fluxo de consciência que, não fosse a inscrição no texto, se perderia no próprio movimento. O roteiro propõe imagens textuais que, eventualmente, só funcionam como texto, fato confirmado pelas modificações que com frequência ele sofre durante a filmagem. O roteiro sonha um filme, antecipa seu futuro, mas não o constrói.

Os fabricantes de Ingold nada mais são do que toda a equipe técnica, do diretor aos carregadores, cada função com sua especificidade, mas todos lidando com o mesmo material ou partes dele. Claro, há diferenças cabais entre como cada função vivencia esse processo ou em que ponta da cadeia de proposições está cada indivíduo. O que importa por ora, porém, é compreender que cada gesto de cada pessoa da equipe tem participação na construção da forma. Como a maioria dos técnicos se dedica tanto a projetar como a executar, é um pouco mais difícil dividir a equipe entre fabricantes e projetadores, mas digamos que cada pessoa, em sua proporção, encarna esses papéis.

Por fim, como traduzir, em termos de cinema, os materiais citados por Ingold? Em outras palavras, qual a matéria-prima do cinema? Apenas um roteiro não faz o filme. E, no entanto, há inúmeros filmes que não tiveram um roteiro. Todavia, se a “história” que quer ser contada não é a matéria-prima do cinema, o que o seria?

Para responder a essas questões, vale a pena lançar mão, ainda que brevemente, de uma digressão em torno de alguns aspectos fundamentais da linguagem cinematográfica. Jean-Claude Carrière, por exemplo, afirma: “Todo filme é uma sucessão de reproduções fotográficas, e uma foto (não importa o que você faça com ela) é sempre algo que já existiu, que em certo momento específico, foi real. [...] Todo filme, a seu modo, trabalha com o passado”.¹⁸ Carrière lança o olhar para certo poder realista e quase hipnótico da fotografia que nasce dessa relação com o passado. Roland Barthes complementa:

¹⁸ CARRIÈRE, 1994, p. 57.

Por natureza, a Fotografia [...] tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...].¹⁹

Em contrapartida, Arlindo Machado coloca em xeque a “mística da homologia automática”, quando diz:

Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com referente, muito menos. Se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível. A ênfase no referente, a concepção de fotografia como reflexo bruto da ‘realidade’ só pode se justificar como postura estratégica, isto é, ideológica.²⁰

É ainda Carrière quem propõe pistas para resolver a questão, quando discorre sobre o poder quase alucinatório da fotografia. O autor sugere que todo tipo de ilusão é encarnado no cinema e que, como espectadores, tendemos a aceitar passivamente todo artifício que o cinema induz como realidade. “Uma vez que sua matéria bruta é a realidade, o cinema tem sido obrigado a ludibriar com maior frequência e mais habilidade do que outras formas de expressão. Diariamente exposto às tentações da insinceridade, ele inventou incontáveis formas de mentir”.²¹

Seguindo o fio desses argumentos, poderíamos tentar concluir que a matéria-prima no cinema é, de um lado, todo o aparato técnico e o próprio gesto de fazer o filme; de outro, esse referente mentiroso, insincero e ludibriador. Ora, é precisamente nessa mentira que mora a direção de arte. Uma mentira, não raro, calcada em realidades bastante concretas, mas mentirosa em sua organicidade, em sua capacidade de parecer.

Entendemos, assim, que tentar delimitar a matéria-prima do cinema é adentrar um solo arenoso. Sob diferentes prismas, ela pode ser a luz, ou o tempo, ou a técnica, ou a realidade

¹⁹ BARTHES, 1984, p. 15.

²⁰ MACHADO, 2015, p. 47.

²¹ CARRIÈRE, 1994, p. 87.

tangível, entre outros. São muitos fazeres agregados no audiovisual, e cada qual aporta uma fatia dessa matéria-prima.

Do ponto de vista da direção de arte, porém, fazer cinema é lidar com a realidade tangível, com nossa herança material, com a fisicalidade do mundo que nos ronda, enfim, com o referente e, ainda mais, onde ele é menos espontâneo e pronto, onde o artifício é necessário. Tomar o referente como matéria-prima não significa dizer que ele vem pronto para ser filmado, e sim que é matéria a ser trabalhada, da mesma maneira que o pínus da chapa de compensado deve ser cozido e laminado. A direção de arte prepara o referente na escala física para aproximá-lo da escala fílmica. Ao mesmo tempo, a equipe inteira reformula continuamente a escala fílmica para que se adapte também ao referente preparado pelos artifícios da direção de arte.

3 TOPOGRAFIA E PERFUMARIA

A participação da direção de arte na cinematografia e aquilo que compartilha com a matéria, sejam suas características construtivas, sejam os estigmas provenientes de visões hilemórficas do fazer cinematográfico.

Costumamos explicar a direção de arte para leigos dizendo que é “tudo aquilo que não é gente e que você vê na tela”. Obviamente, a frase peca em muitos aspectos, já que poderia ser a mesma definição dada à direção de fotografia ou à própria direção, e talvez para qualquer outro departamento de um filme. Mas, para interlocutores leigos, ela funciona bem para explicar o escopo amplo da direção de arte.

“Tudo aquilo que não é gente”, ou seja, que está para além da pele dos atores – maquiagem, figurinos, objetos e espaços –, é responsabilidade da direção de arte, tanto na concepção como na realização. Tudo que é epiderme da realidade²² capturada, até aquilo sobre o que não temos controle, como o céu, pode ser direção de arte. Afinal, se não controlamos o céu em sua materialidade, podemos propor interferência gráfica na pós-produção do filme.

Tudo aquilo “que você vê” na tela foi iluminado por um diretor de fotografia, mesmo que tenha sido uma iluminação natural dada sem controle pelo céu, mas ainda cuidadosamente – ou, propositivamente, sem cuidado – fotometrada. Tudo aquilo que você vê “na tela” é resultado da decupagem, que escolhe e recorta o espaço para mostrar apenas o que interessa na hora certa. A decupagem encerra o olhar, a cinematografia.

Tradicionalmente, vê-se a cinematografia como esse olhar, específico em cada diretor, construído pela sucessão de planos e operação de câmera: onde ela está, como se move, qual o campo de visão da lente. Acrescentamos na equação as relações topográficas que determinam e alimentam essas perspectivas. A direção de arte também constrói a cinematografia, na medida em que os espaços e a disposição de volumes determinam as possibilidades de pontos de vista e de movimento para a câmera e para atores.

Tal ponto de vista, ou *ângulo de tomada*, determina o grau de importância daquilo que é mostrado dentro do quadro:

²² Em *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière cita Antonin Artaud: “o cinema age, em primeiro lugar, na epiderme da realidade” (ARTAUD *apud* CARRIÈRE, 1994, p. 57).

Esse ponto privilegiado do espaço que define os valores na cena é uma decorrência lógica da construção perspectiva, já que esta é por natureza uma topografia organizada em função do ponto de vista do sujeito da representação [...]. A posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador por que ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia.²³

É o que aponta Arlindo Machado, que, mesmo se estivesse interessado em desvelar a ideologia da representação perspectiva – o que não estamos fazendo aqui –, nos entrega um *poderoso mecanismo gerador de sentido* intimamente ligado à direção de arte.

O que Machado chama de ângulo de tomada é, portanto, a maneira como um ponto de vista do espaço torna certos volumes grandes e outros pequenos no quadro, gerando escalas de importância. Isso é muito evidente no que diz respeito às personagens. Contudo, objetos ou espaços também entram na conta: a topografia do espaço não apenas desenha as escalas em relação ao ângulo de tomada, mas possibilita certas movimentações de personagens e da câmera, participando do movimento do quadro.

Ainda assim, é comum que a direção de arte pareça invisível nessa equação, na medida em que a materialidade do *set* é com frequência tomada como preexistente, disponível e a serviço de tal olhar. Trata-se de uma relação de mera funcionalidade, em que a matéria não seria vista como geradora de sentido.

Ora, a materialidade física da cena está a cargo da direção de arte, o *set* seria aquela matéria disponível e passiva que Tim Ingold mostra estar no cerne da perspectiva hilemórfica. Entenderíamos com base nessa visão que o mundo estaria sempre disponível e pronto para esse olhar que viria recortar e construir livremente a forma do filme. Nesse sentido, vale a pena atentar às palavras de Tainá Xavier:

Graças ao registro naturalista da maioria das narrativas situadas em épocas contemporâneas a suas realizações, as construções e intervenções realizadas no espaço cênico são recebidas como se fossem preexistentes. Sabemos, no entanto, que são resultado de um projeto com propósitos dramáticos, narrativos e estéticos próprios, desenvolvido especialmente por ocasião da obra audiovisual. Por utilizar-se das matérias do mundo como elementos de suas criações, não raramente o trabalho da direção de arte é invisibilizado como parte constituinte da “escrita” da imagem cinematográfica ou audiovisual.²⁴

²³ MACHADO, 2015, p. 117.

²⁴ ENIGMAS DA DIREÇÃO DE ARTE: DIREÇÃO DE ARTE É COISA DE MULHER?, 2020.

Todo diretor de arte sabe que não há espaço preexistente pronto. Lidamos com a escala humana e construímos possibilidades de topografia não só para que o olhar possa acontecer como também para que possa mostrar o que deve ser mostrado e criar as relações interessantes para aqueles planos ou cenas. E, possivelmente, esse olhar terá de se conformar a uma topografia diferente da planejada em mesa. Daí que os diretores de arte, que conhecem o espaço trabalhado, venham a ser peças-chave para a adaptação *in loco*. É, portanto, falaciosa a ideia de um olhar que sempre conforma o espaço, pois, muitas vezes, é o espaço que conforma o olhar, e a forma do filme é modificada pela materialidade do *set*. Espaço e olhar também entram em *correspondência*.

O modelo hilemórfico criticado por Ingold remonta à tradição que coloca uma hierarquia muito clara entre trabalho manual e trabalho intelectual. O hilemorfismo tem origem exatamente no ponto de vista de quem concebe e não constrói, daquele que ignora as inumeráveis questões que a construção física coloca no processo de crescimento da obra. Ou, como coloca Gilbert Simondon:

O esquema hilemórfico retém apenas as extremidades daquelas duas semicadeias que a operação técnica elabora; o esquematismo da própria operação é velado, ignorado. Há um buraco na representação hilemórfica, fazendo com que desapareça a verdadeira mediação, a própria operação, que atrela uma à outra as duas semicadeias, [...] O esquema hilemórfico corresponde ao conhecimento de um homem que permanece no exterior da oficina e só considera aquilo que entra e sai de lá [...].²⁵

Como dissemos, o modelo hilemórfico corresponde a um ponto de vista ideologicamente situado. Ainda que toda a equipe de um filme, nos termos de Simondon, esteja efetivamente presente *no interior da oficina*, vemos que o modelo hilemórfico ainda opera em seu sistema de valores quando, por exemplo, é dada mais importância artística ao projeto de arte e às decisões intelectuais do diretor de arte e menos aos gestos daqueles que estão nas pontas construtivas do trabalho como cenotécnicos, contrarregras, pintores etc.

Vale lembrar que Ingold é herdeiro de Simondon, filósofo do início do século XX que se ocupa da tomada de forma no processo de individuação,²⁶ que se aplica tanto a um fazer técnico como à constituição de seres vivos. O autor realiza uma crítica minuciosa ao modelo hilemórfico, lá onde esse modelo busca um *princípio de individuação* anterior ao indivíduo.

²⁵ SIMONDON, 2020a, p. 50.

²⁶ Para Simondon, o processo de individuação é a atualização das potencialidades pré-individuais por meio de um processo de tomada de forma que, ao criar um sistema de energia instável que é o próprio princípio de individuação, se recalcula continuamente.

Ele defende, em contrapartida, que o princípio de individuação esteja no próprio processo de individuação, no sistema energético criado entre duas semicadeias, formal e material, que se tornam compatíveis, ou, nas palavras de Ingold, que *entram em correspondência*.

Cabe aqui uma longa mas fundamental consideração de Simondon:

A operação técnica que impõe uma forma a uma matéria passiva e indeterminada não é apenas uma operação abstratamente considerada pelo espectador que está vendo o que entra na oficina e o que sai dela, sem conhecer a elaboração propriamente dita. É essencialmente a operação comandada pelo homem livre e executada pelo escravo; o homem livre escolhe a matéria, indeterminada porque basta designá-la genericamente pelo nome de substância, sem vê-la, sem manipulá-la, sem aprontá-la: o objeto será feito de madeira, ou de ferro, ou de terra. A verdadeira passividade da matéria é sua disponibilidade abstrata por trás da ordem dada, que outros executarão. A passividade é a da mediação humana que obterá a matéria. A forma corresponde àquilo que o homem que comanda pensou consigo mesmo e que ele deve exprimir de maneira positiva enquanto dá suas ordens: logo, a forma é da ordem do exprimível; ela é eminentemente ativa porque é aquilo que se impõe àqueles que manipularão a matéria; ela é o próprio conteúdo da ordem, pelo qual esta governa. O caráter ativo da forma, o caráter passivo da matéria, ambos respondem às condições da transmissão da ordem que supõe hierarquia social: é no conteúdo da ordem que a indicação da matéria é um indeterminado, enquanto a forma é determinação, exprimível e lógica. É também através do condicionamento social que a alma se opõe ao corpo; não é pelo corpo que o indivíduo é cidadão, que ele participa dos juízos coletivos, das crenças comuns, sobrevive na memória de seus concidadãos: a alma se distingue do corpo assim como o cidadão do ser vivo humano. A distinção entre a forma e a matéria, entre a alma e o corpo, reflete uma cidade que contém cidadãos por oposição aos escravos.²⁷

Nesse trecho, Simondon vai além na análise do modelo hilemórfico, ao afirmar que o que encerra a matéria na passividade é a *transmissão da ordem*, na medida em que a atividade da matéria é indeterminada, inexprimível. Já a forma – o projeto, a ideia, ou a ordem – é exprimível e determinada.

Isso nos obriga a voltar, uma vez mais, ao exemplo da parede cenográfica. O projeto da parede determina uma forma, um desenho idealizado feito de linhas retilíneas e medidas exatas. A maneira como as torções do sarrafo vão se comportar não está no projeto porque elas não são generalizáveis. Cada sarrafo apresenta uma torção diferente que tem a ver com a formação daquela árvore específica. As soluções do cenotécnico deverão ser calibradas caso a caso, levando em conta, perceptivelmente, diversas variáveis como umidade do ar, tipo de prego, natureza dos gestos, torção da madeira etc. São variáveis que fazem com que a

²⁷ SIMONDON, 2020a, p. 58-59.

operação seja específica, singular, portanto, não categorizável. O projeto da parede não inclui o processo formativo da árvore específica que será matéria-prima para aqueles sarrafos; afinal, o projeto toma o material indeterminadamente, não como indivíduos, ou seja, a madeira em vez de um pé específico de pínus. A matéria possui essa condição de indeterminação e, em oposição à ideia, emparelha-se a outras partilhas convencionais: alma × corpo, cidadãos × escravos. Poderíamos incluir na lista, entre outras, as oposições profundidade × superfície, verdade × artifício e narrativa × plasticidade.

A direção de arte trabalha sobre a superfície. Isso pode gerar uma espécie de juízo sobre a natureza de seu trabalho, juízo que é compartilhado com tudo que lida com aquilo que muitos chamam de *perfumaria*: aquilo que é supérfluo, menos essencial. Como se o que importasse fosse não essa camada primeira, mas alguma geometria interior velada. Como se uma espécie de essência da imagem pudesse ser separada da imagem em si, que nunca deixa de ser uma superfície: superfície na tela, no papel ou na retina. Tal superfície corresponde a uma instância material do fazer cinematográfico. Seja pensada plasticamente, a materialidade do quadro, seja pensada nas superfícies que compõem o *set* e que são o repertório para se construírem os quadros e as cenas. Ora, o que constrói essa pele, em primeira instância, são os materiais atribuídos à direção de arte.²⁸

O que está em jogo é, em outros termos, uma hierarquização entre narrativa e plasticidade, em que a segunda estaria subordinada – necessariamente e o tempo todo – à primeira. A ideia contida aí é que a direção de arte não carrega valores decisivos para a experiência do expectador. Ela não deveria “ser notada” ou “gritar”, mas manter-se silenciosa, subliminar, embora esteja tão manifestamente presente no quadro, como notado por Tainá Xavier ao apresentar o conceito de “paradigma da transparência”, em cuja acepção:

[...] o cenário adequado, identificado em muitos discursos de cenógrafos e diretores de arte como o “bom cenário/the good set”, seria aquele que não chama atenção para si, permanece inscrito, contido, a serviço de pressupostos narrativos operados pela direção e transformados em imagem pela fotografia.²⁹

A direção de arte, e por conseguinte o espaço e a materialidade em geral, teriam uma função determinada pela narrativa e pelo discurso textual. Tal funcionalidade se assemelharia

²⁸ Sabemos que a imagem é formada também por outras marcas gráficas que podem ter a ver com luz e movimento, ou até finalização. Contudo, entendemos que o espaço e seus elementos são a primeira base dessa construção.

²⁹ XAVIER *apud* TEDESCO (org.), p. 39.

³⁰ ENIGMAS DA DIREÇÃO DE ARTE: DIREÇÃO DE ARTE É COISA DE MULHER?, 2020.

à disponibilidade amorfa da matéria que está no seio da visão hilemórfica criticada por Ingold e Simondon. Essa relação extrativista com a matéria por certo tem origem nessa concepção de criação.

Tainá Xavier observa que:

Tal funcionalidade se justifica na medida em que o cinema narrativo industrial, que institucionalizou a divisão do trabalho na linha de produção do cinema (e com isso, inventou o trabalho especializado da direção de arte), institucionalizou também, tanto a ocultação dos seus meios de produção (que faz o mundo diegético parecer este espaço preexistente, apenas “captado” pela câmera) quanto a hierarquia da narrativa sobre os efeitos estéticos e sensoriais, que encarcera a direção de arte, reservando-a um papel de objeto-funcional “a serviço” da narrativa e da transparência.³⁰

Essa relação de funcionalidade opera uma captura e domesticação da matéria – e do corpo, do visível, da superfície –, visto que sua natureza indeterminada é perturbadora e foge às conceitualizações e às determinações. Massas de cores, variações de texturas, gradações de luminâncias não têm um sentido único e, embora estejamos sempre tentando enquadrá-las e modulá-las de acordo com nossos desejos compositivos e simbólicos, sempre haverá margem para outras leituras, outras associações. Trabalhar sobre essa superfície, sobre o corpo, sobre a pele, está longe de ser algo supérfluo ou dispensável. No caso da imagem, suporte sem tridimensionalidade, trabalhar a superfície é trabalhar a profundidade manifesta.

O que está em jogo, então, quando se usa a alcinha de perfumaria para algo? O olfato talvez seja, entre os sentidos, aquele que opera de forma mais inconsciente. Temos pouco vocabulário e nenhum controle dos odores que nos atravessam. O perfume é um odor fabricado que serve para se sobrepôr ao odor natural de alguém, escondendo o fedor e melhorando o cheiro. Invisível, tem algo de mentiroso no perfume. É uma camada extra, uma superfície invisível e ludibriadora, um filtro enganoso. A tal perfumaria carrega essas tintas e, em vez de defendermo-nos dela, podemos abraçar o título, reivindicando para a direção de arte os aromas irresistíveis da fabulação, do exagero, do excesso.

Nas palavras de Patrick Süskind, autor que dedicou um romance à perfumaria (aí o termo literal) :

Pois as pessoas podiam fechar os olhos diante da grandeza, do assustador, da beleza, e podiam tapar os ouvidos diante da melodia ou de palavras sedutoras. Mas não podiam escapar do aroma. Pois o aroma é um irmão da respiração. Com esta, ele penetra nas pessoas, elas não podem escapar-lhe

³⁰ ENIGMAS DA DIREÇÃO DE ARTE: DIREÇÃO DE ARTE É COISA DE MULHER?, 2020.

caso queiram viver. E bem para dentro delas é que vai o aroma, diretamente para o coração, distinguindo lá categoricamente entre atração e menosprezo, nojo e prazer, amor e ódio. Quem dominasse os odores dominaria o coração das pessoas.³¹

³¹ SÜSKIND, 1985, p. 158.

II ENTRE AS CORES

Para entrar de fato no campo das cores, é preciso primeiro delimitar o ponto de vista aqui adotado. Estamos interessados em compreender de que maneira o processo criativo da direção de arte molda uma paleta de cores. Já compreendemos que não é por meio do projeto que a forma do filme se constrói, pois o projeto apenas sonha esse filme. Já compreendemos também que, nessa construção, a direção de arte lida com a ponta mais física do trabalho visto no quadro, o qual acontece em consonância com o fluxo de transformações dos materiais e, ainda, que o *set* é o resultado desse processo.

Voltando às cores, seria, então, o caso de se perguntar: de que maneira elas também emergem do processo de embate com uma materialidade? As paletas de cor seriam decisivas para as cores que chegam ao *set* ou acaso elas se transformam ao longo da pré-produção?

Antes de enfrentar essas questões, voltemos algumas casas para retomar o fio do capítulo anterior a fim de entender que características a cor herda da materialidade, o que pode contribuir para nossa explanação. Dessa maneira, teremos uma base para entender as questões mais amplas que se colocam no trabalho com as cores.

4 A COR EM FUGA

De como a cor compartilha com a materialidade esse aspecto de difícil expressão e categorização. A cor conceitual e a cor material.

As cores, como componentes da forma e intrínsecas à matéria, são igualmente – ou ainda mais – arreadas à conceitualização. Definir a cor é uma tarefa que exige precisão sobre o ponto de vista, visto que a cor participa de uma de nossas experiências sensoriais mais básicas. Vários campos do conhecimento têm seus pareceres sobre a cor, desde as ciências naturais até a filosofia, passando pela engenharia, pela antropologia, pela história... A lista é vasta.

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* apresenta como primeira definição do verbete destinado à palavra *cor*³² uma explicação proveniente da óptica, que é a parte da física cujo objeto são as radiações luminosas e o fenômeno da visão. Ou seja, a cor é tão insubordinável às definições que foi preciso roubar à luz um parâmetro. A primeira definição possível para cor segundo o dicionário, ou seja, a mais geral, que mais contém seu sentido, é aquela que explica a cor como luz. Curioso perceber, portanto, que, no verbe *luz*³³ do

³² “**Cor** \d\vs.f **1** OPT propriedade de uma radiação eletromagnética, com comprimento de onda pertencente ao espectro visível, capaz de produzir no olho uma sensação característica **2** coloração predominante de um ser, de um conjunto etc., colorido <a cor violácea do entardecer> **3** cor ou conjunto de cores que constituem elementos distintivos ou simbólicos de alguma coisa (tb us. no pl.) <o negro é a cor do luto> <as cores de um clube, de um país etc.> **4** Coloração da pele em geral ou, particularmente do rosto <indivíduo de cor parda> <a doença o fez perder a cor> **5** qualquer substância corante para pintar ou tingir **6** FOT CIN TV a qualidade cromática de uma fotografia, de um trabalho gráfico, de uma imagem de televisão etc. <a cópia do filme tem a cor esmaecida> **7** PINT efeito produzido pela combinação de matizes num quadro **8** fig. Vitalidade de linguagem; realce, colorido **9** fig. modo de ser; natureza, caráter <a cor franca de um debate> **10** FIS.PART propriedade de quarks e glúons que, na cromodinâmica quântica, tem um papel análogo ao da carga elétrica (Enquanto a carga elétrica existe em dois estados, positivo e negativo, a cor apresenta três possibilidades designadas como vermelho, verde e azul) **11** fig MÚS sensação que certas qualidades do som despertam por sinestesia <a cor de uma composição no modo maior>” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 547).

³³ “**Luz** s.f. **1**. Capacidade de visão <perder a luz> **2** A iluminação que procede do Sol durante o dia; luz do dia; claridade **3** claridade que difundem os corpos celestes, própria (no caso das estrelas) ou refletida (No caso da Lua, planetas etc.) **4** claridade ou clarão que produz fonte luminosa de tipos diversos (fogueira, lâmpada etc.) **5** p.met. objeto próprio para iluminar <a luz do quarto queimou> **6** p.met. fonte de luz usada como sinal para a navegação, trânsito etc.; farol, semáforo. **7** fig. Ponto de vista <analisaram os fatos sob uma luz desfavorável> **8** fig. Ideia que ilumina a mente, esclarecimento, elucidação, informação **8.1** fig. Caráter de clareza, de evidência, de certeza, que alguma coisa oferece ao espírito <nada trará luz a esse impasse> **8.2** fig m.q. INSIGHT (‘clareza súbita’) **9** fig. Faculdade de perceber as coisas; inteligência (freq. us no pl.) **10** fig. Ilustração; saber (freq. usado no pl.) **11** fig. Conhecimento público <a imprensa trouxe à luz fatos escabrosos> **12** fig. Brilho, fulgor <vi em seus olhos a luz da cobiça> **13** fig. Pessoa eminente, luminar **14** fig REL iluminação espiritual que é atributo divino ou a incorporação da verdade divina; verdade suprema (esp. A doutrina cristã); a fé **15** ART.PLAST. qualquer área de um quadro, gravura ou desenho, representada como iluminada **16** ANAT espaço no interior de um órgão tubular, ger. A cavidade das artérias e dos intestinos; lume; lúmen **17** ARQ abertura por onde a luz exterior penetra um recinto fechado (janela, claraboia etc.) **18** ARQ ENG espaço entre colunas; vão livre **19** ENG MEC abertura ou espaço vazio; distância ou folga entre duas peças **20** OPT toda radiação eletromagnética

mesmo dicionário, a definição da física óptica aparece em vigésimo lugar. Ou seja, o campo do conhecimento destinado a estudar a luz é indispensável para compreender a cor, mas fica de escanteio no que concerne ao próprio objeto.³⁴

Os sentidos figurados de cor no dicionário são escassos. Aumentam quando incluímos *colorido* e *colorir*. Em geral, oscilam entre as ideias de ressaltar, realçar, adornar, avivar; mas também de disfarçar, camuflar, dissimular. Em ambos os casos está contida a sugestão de um excesso. Seja a cor que se usa para enfeitar, embelezar, seja a que se usa para enganar, trata-se de uma camada extra, superficial e, sobretudo, dispensável.

O dicionário também apresenta a cor como um modo de ser, no mesmo uso que se faz da palavra *tinta*, significando “traços, laivos (Havia tinta de malícia nas suas palavras)”.³⁵ Não é à toa que a palavra *tinta* apareça neste léxico, já que, em latim, *coloris* pode ser tanto “cor” como “tinta” e relaciona-se ao termo *celare*, que significa “esconder” ou “ocultar”. E *selar*, em português, pode ser usado para fechar (fechar com selo, fechar hermeticamente ou fechar um contrato) ou para sujar, manchar. O *selante* também é uma substância usada para impermeabilizar materiais; uma camada que fecha, que não permite penetração.

A *tinta* é essa camada superficial que, como o perfume, poderá esconder ou melhorar, é superfície, é cosmética. David Batchelor, em seu *Cromofobia* (2000), nos apresenta a visão da cor como maquiagem, uma ideia antiga que remonta ao interminável embate entre cor e linha, ou *colore* versus *disegno*, tema que ocupou tanto a filosofia grega como as academias de arte renascentistas e que, durante muito tempo, endossou a sugestão de que a cor é supérflua, superficial, frívola, vulgar, desonesta. Diz ele:

Western philosophy is used to dealing with ideas of depth and surface, essence and appearance, or basis and superstructure, and this just about always translates into a moral distinction between the profound and the superficial. So where does colour lie along this well-worn path? Well, if colour is make-up, then it is not really on this path at all, and perhaps this is a part of the colour problem. If surface veils depth, if appearance masks essence, then make-up masks a mask, veils a veil, disguises a disguise. It is not simply a deception; it is a double deception. It is a surface on a surface, and thus even farther from substance than ‘true’ appearance. How things appear is one thing; how things appear to appear is another. Colour is a

sensível a visão humana e cujos comprimentos de onda estão contidos na faixa entre 400 e 740 nanômetros aprox. (É comum utilizar o nome luz para regiões do espectro vizinhas mas não visíveis, como nos casos das regiões ultravioleta e infravermelha) (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1204).

³⁴ Outros dicionários dão panoramas diferentes sobre esses verbetes, mas, em geral, nota-se, por vias mais ou menos distintas, a escolha da luz como parâmetro para explicar a cor.

³⁵ HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1845.

double illusion, a double deception. It is not just that colour is at the wrong end of a moral opposition; it is, perhaps, just beyond the wrong end.³⁶

A desconfiança que recai sobre a cor talvez tenha a ver com o caráter fugidio dos conceitos cromáticos, aquela mesma indeterminação inexprimível dos materiais, segundo aponta Gilbert Simondon. Ainda que tenhamos uma série de nomes para exprimir cores, a linguagem dificilmente dá conta da experiência perceptiva.

Como definir a cor? Como explicar a cor sem mostrar uma cor ou sem recorrer à certeza de que o interlocutor já viu uma cor? Ludwig Wittgenstein responde: “Quando nos perguntam, ‘que significam as palavras ‘vermelho’, ‘azul’, ‘preto’, ‘branco’, podemos imediatamente apontar para coisas que têm essas cores, – mas a nossa capacidade para explicar o significado destas palavras não vai mais além!”³⁷

Em seu *Anotações sobre as cores* (1950), o filósofo explora o que ele próprio chama de *jogos de linguagem*. Por meio de silogismos, propõe relações hipotéticas entre materiais coloridos e analisa a diferença entre a experiência de ver as cores relacionadas entre si e a maneira como nomeamos e explicamos verbalmente essas mesmas relações. Observa que: “As proposições são frequentemente usadas na fronteira entre o lógico e o empírico. Por isso, o seu sentido desloca-se de um para o outro lado e surgem ora como expressões de normas, ora como expressões de experiência”³⁸.

Um dos exemplos dados por ele mostra a diferença de dois usos dos termos cromáticos em relação ao mesmo objeto. Tomemos uma mesa laqueada em vermelho. Poderíamos chamá-la de mesa vermelha, independentemente do tom que cada um possa imaginar. Mas, se um pintor retratasse nossa mesa vermelha num quadro, da forma mais fiel possível, ele não usaria tinta de apenas um tom de vermelho. Olhando atentamente, a mesa vermelha, inserida num ambiente específico e sob uma luz específica, tem pontos castanhos na penumbra, pontos pretos nas sombras, pontos mais alaranjados onde bate o sol, pontos brancos nas quinas brilhantes etc. A norma (ou convenção) do nome não contém a experiência empírica.

O que significa nomear uma cor? Qual é a latitude vibracional que um conceito de cor abarca, resolve? A palavra *vermelho* é usada para designar “a cor da radiação eletromagnética com os mais longos comprimentos de onda, situados, aproximadamente entre 620 e 790

³⁶ BATCHELOR, 2000, p. 54.

³⁷ WITTEGENSTEIN, 2018 [1950], p. 39.

³⁸ WITTEGENSTEIN, 2018 [1950], p. 25.

milimícrons”.³⁹ Provavelmente, a radiação com 615 milimícrons ainda se parece vermelha, mas a partir de quantos milimícrons passaremos a chamar de laranja? Não faz a mínima diferença que os sistemas de notação cromática possam delimitar essa fronteira com base em grandes amostragens perceptivas. A percepção subjetiva sempre reinará: quem vê vermelho assim o percebe e não há de encaixar um conceito que seja contraintuitivo.

É no aprendizado da linguagem, dia a dia, que formamos a relação entre os nomes das cores e as cores percebidas. E o aprendizado poderá ser moldado por uma série enorme de fatores, numa dinâmica entre valores culturais e vivências sensoriais. Por tal razão, as variações culturais e históricas são tão decisivas na delimitação de uma simbólica cromática. Cada época, cada contexto e cada técnica vai agrupar uma série de valores em relação a tal ou tal cor. Por isso, fica difícil dizer o que evoca uma cor em si, separada de qualquer outro traço visual que a acompanhe.

Cores não têm significados em si, mas carregam simbolismos em corpos específicos. O historiador das cores Michel Pastoureau nos mostra como as mesmas cores não apenas têm diferentes significados a depender da época como também são classificadas e compreendidas de maneiras diferentes. Ele diz sobre as cores que:

[...] não podem ser estudadas fora do tempo ou do espaço, nem fora de um contexto cultural determinado. Por isso mesmo, qualquer história das cores tem, antes de mais, de ser uma história social. Para o historiador, como para o sociólogo e o antropólogo, a cor define-se em primeiro lugar como um facto social. É a sociedade que “faz” a cor, que lhe dá as suas definições e seus significados, que constrói seus códigos e valores, que organiza suas práticas e determina as suas implicações. Não é o artista nem o académico, menos ainda o aparelho biológico ou o espetáculo da natureza. Os problemas da cor são sempre problemas sociais, porque o homem não vive sozinho, mas sim em sociedade. Não o admitindo, cairíamos num neurobiologismo redutor ou num cientismo perigoso, e qualquer esforço para construir uma história das cores seria vão.⁴⁰

Tendemos a concordar com Pastoureau na afirmação da polissemia das cores e da relação de seus sentidos com um contexto específico, acrescentando o fato de que certos simbolismos das cores necessitam de uma forma, um objeto, um corpo que o complete. Entendemos, assim, que o poder evocativo de uma paleta de cores não é pelas cores em si, mas pela completude dos elementos que trazem a paleta.

³⁹ FERREIRA, 1975, p. 1453.

⁴⁰ PASTOUREAU, 2014, p. 20.

Tomemos o exemplo do vermelho. Uma das cores mais importantes para a Antiguidade, das primeiras que o homem nomeou e utilizou para pintar ou tingir. Em certas línguas, existem palavras que designam tanto *vermelho* como *colorido*, por exemplo, *colorado* em castelhano. Outras línguas têm palavras que coincidem *vermelho* e *belo*. Em português, temos o *encarnado*, que é tanto *vermelho* como *vivo*, *em carne*.

Segundo Eva Heller, autora do livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (1989), o vermelho é a cor das paixões, do amor ao ódio. Ela explica que “o simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue”.⁴¹ O livro traz uma gama até razoável de diferentes significados do vermelho, como se fosse possível esgotá-los numa lista. O que parece mais duvidoso, no entanto, é a fórmula de que parte: cada significado do vermelho o associaria a uma ou a algumas outras cores, formando o que a autora chama de *acorde cromático*, e é nessa associação que a cor ganharia outros sentidos. “O amor é vermelho, em segundo lugar vem o gentil cor-de-rosa. O ódio é vermelho; em segundo lugar vem o preto, epítome do mal. Desse modo, o vermelho do amor se transforma, acompanhado de preto, em ódio”.⁴²

Pastoureau também cita o sangue e o fogo, mas em outra via, para mostrar como mesmo esses conceitos são ambivalentes. O sangue, por exemplo, pode ser o sangue vivo, que corre nas veias, como o sangue derramado, da morte. Vemos que não é a associação a outras cores que vai balizar a simbologia, mas ao corpo de que essa cor faz parte. O vermelho, na história ocidental analisada por Pastoureau, ganha diferentes valores a depender de onde e por que está sendo empregado, e essa relação com o fogo e o sangue ora se perde, ora reaparece com mais força e, mesmo assim, acentuando este ou aquele aspecto de ambos.

Será atrelada a alguma forma que a cor ganha seus significados, ainda que na mesma época e no mesmo contexto cultural. Para dar um exemplo, a partir do século V, os padres católicos se dedicaram a catalogar as cores citadas pela Bíblia. Esse catálogo foi aos poucos sendo aplicado na liturgia católica e nas práticas sociais. Dessa maneira, viam o vermelho com quatro atributos distintos, cada um fazendo eco às versões positivas e negativas do fogo e do sangue.

O vermelho do fogo em sua face negativa era o fogo do inferno, do diabo vermelho, do dragão de fogo do Apocalipse. Já em sua faceta positiva, o fogo era divino e purificador, em várias expressões de Deus através das chamas, evocando o calor e a luz. O vermelho-sangue negativo é o do pecado e da violência, é impuro e criminoso. É o vermelho das

⁴¹ HELLER, 2021 [1989], p. 53.

⁴² *Ibidem*, p. 54.

traições, da sexualidade, da menstruação. O vermelho-sangue positivo é o sangue de cristo, o sangue vertido na cruz, talvez o mais importante entre os vermelhos cristãos.

Assim, vemos como o mesmo vermelho para as mesmas pessoas terá conotações opostas de acordo com os contextos em que se insere, e que mesmo os elementos – fogo ou sangue – separados de seus contextos não adquirem valores simbólicos muito específicos. Atreladas ao restante dos atributos visuais é que essas ligações simbólicas se completam realmente.

A associação da cor com certos conteúdos precisa de um aporte formal que situe a cor num repertório. Assim, a cor prova ser o mais abstrato dos atributos materiais. Sendo a matéria indeterminada e inexprimível, a cor no projeto – ou a cor conceitual – é abstrata, fixa e perfeita, mas, como realidade, é fugidia e mutável.

5 A FUGA DA COR

Minha trajetória de abandono da cromofobia estrutural.

Esse caráter frívolo e fugidio da cor talvez tenha sido um dos aspectos que me afastaram dela no início de minha prática na direção de arte, por volta de 2006. De um lado, eu me esforçava em não corresponder a um estereótipo de diretora de arte mulher que trabalha com “perfumaria”. Era comum ver mulheres sendo convidadas a experimentar a direção de arte por ser, supostamente, um campo com “aptidões femininas”, numa visão conservadora e bastante ignorante tanto do que é fazer direção de arte como do que é ser mulher.

Recorrer à paleta de cores para mim soava como fazer decoração, que é um trabalho com os próprios saberes e ferramentas, mas que, na época, com meus preconceitos juvenis, eu considerava muito próximo ao “trabalho supérfluo da perfumaria”. Eu me importava em escrever conceitos de arte bem fundamentados e criar belos projetos gráficos que condissessem com esses conceitos. É claro que a imagem se forma por muitos caminhos e, enquanto minha intuição trabalhava com a tal perfumaria de que as cores fazem parte, eu acreditava estar criando conceitos estruturais sólidos.

Ao mesmo tempo, sempre fui mais adepta de uma construção caótica na composição do quadro, sobretudo nos filmes naturalistas, a maior parte dos casos nos anos iniciais. Então, era bom que houvesse uma grande variedade cromática, eu me aproveitava disso para construir cenários sujos, poluídos, cheios de vida. Assim, acabava por me interessar muito mais pela diferença de contraste e saturação entre os elementos do que pela escolha dos matizes propriamente ditos. Poucas vezes construí uma paleta de cores graficamente organizada num projeto. Não gostava de pensar as cores em si, separadas de qualquer materialidade. Acreditava que a direção de arte estava muito mais ligada ao desenho, enquanto a pintura ficaria a cargo da fotografia, já que uma emulsão, um filtro, uma gelatina ou uma correção de cor poderiam mudar drasticamente as cores de base da direção de arte. Quando num projeto me perguntavam sobre a paleta de cores, eu costumava responder: “Não trabalho com paleta de cores. Cor é coisa de fotógrafo”.

Aos poucos fui abandonando a iconoclastia e entendendo que existem vários jeitos de trabalhar com a cor, e que aquele que eu intuitivamente fui moldando também formava uma espécie de paleta, mas uma paleta que emerge de outras escolhas ou que se organiza com base em outros critérios que não apenas os puramente cromáticos. Também entendi que esses conceitos muito internos da direção de arte dificilmente imprimiam, pois o tempo de tela

estava sendo ocupado para outros fins e o que restava da direção de arte no quadro era, muitas vezes, aquela tal perfumaria da qual eu tentava fugir e que era composta de cores, unidas a outros aspectos plásticos e sinestésicos da imagem. Ainda que meus projetos não carreguem construções gráficas de paletas de cores, há cores no projeto, e fui percebendo que eu criava, sim, delimitações cromáticas, mas era por meio de escolhas de materiais guiadas pelo universo que o filme propunha. Em suma, aquele trabalho inconsciente e intuitivo que acontecia nos porões de minha mente saía, enfim, para tomar um ar.

6 DAS DIFERENTES PALETAS

Como as cores de um filme são determinadas por vários momentos e departamentos do filme, e como cada um deles tem a própria paleta.

É da sobreposição de todas essas paletas que nascerá a paleta do filme.

Mas o que é uma paleta de cores, afinal? Na origem, uma paleta é uma placa de madeira, normalmente oval ou redonda, com um furo para encaixar o dedo, onde os pintores dispõem e misturam porções de tintas usadas numa tela ou em parte dela. Uma paleta de cores, portanto, é uma delimitação de certos matizes e tons para um fim específico. Como derivação, podemos falar da paleta de cores de um artista, de uma escola artística, de uma época, de um projeto de *design*, de uma construção arquitetônica, de um catálogo de tintas de parede ou de uma marca de roupas, entre tantos outros usos.

No cinema, podemos nos referir à paleta de diversas formas diferentes, em referência a momentos distintos da construção do filme. Para evitarmos as confusões, vamos descrever cada uma dessas paletas e delimitar um termo que usaremos doravante.

A *paleta do filme* vai designar o aspecto cromático que um filme apresenta quando pronto. Um filme azulado, um filme com cores saturadas ou com tons pastel, um filme com uma paleta muito marcada ou com uma paleta muito livre, caótica etc. São inúmeras as possibilidades que um filme pronto pode apresentar como paleta, o que é resultado do trabalho de vários departamentos: arte, fotografia e finalização. Vamos ignorar as diferenças de calibragem de exibição que seriam muito difíceis de mensurar e que, acreditamos, na maior parte dos casos não geram uma diferença estética considerável.

A *paleta filmada* é o aspecto cromático do material bruto, resultado da união entre arte e fotografia. Esse material ainda passa pelo processo de finalização, sobretudo no que diz respeito à correção de cor, que ainda poderá manipular aqueles matizes. Hoje em dia, a correção de cor pode mudar quase tudo, mas em geral é um tratamento que é dado às imagens, respeitando mais ou menos as relações dessa *paleta filmada*, criadas pela arte e pela fotografia, mas transformando o tom das cores, manipulando algumas relações etc.

Já a *paleta do set* será usada para designar aquela paleta que é resultado do trabalho da direção de arte ou o aspecto das cores das superfícies que compõem o *set*. Essa paleta se aproxima daquela paleta dos pintores, aquelas porções de tinta que foram previamente escolhidas para uma composição. Seja uma paleta organizada e predeterminada, seja uma

paleta que emerge do trabalho por meio de outras escolhas, o conjunto de decisões cromáticas da direção de arte delimita as cores de base disponíveis no *set* para a composição dos quadros cinematográficos.

A *paleta de cores* é o nome que usaremos para o estudo cromático graficamente organizado no projeto de direção de arte: pequenos quadrados preenchidos pelas cores principais que deverão fazer parte daquele espaço, daquela cena, daquele filme. Outros modelos de paletas de cores também circulam, mas os quadrados dispostos lado a lado são os mais recorrentes. Essa *paleta de cores* é, portanto, uma representação gráfica das cores e dos tons mais importantes para a composição da visualidade do quadro, da cena ou do filme. Escolhem-se alguns matizes e tons principais que norteariam a busca de materiais, objetos, tintas, tecidos etc. Um guia cromático que serve de referência tanto para a direção e para a direção de fotografia como para a equipe de arte.

Sabemos que são muitas as instâncias que podem alterar a paleta do filme. O fotógrafo também terá a própria paleta, de temperaturas de luz e cores de gelatinas, filtros etc. Essa paleta vai se somar à paleta do *set* construída pela direção de arte e vai resultar na paleta filmada. Ainda contamos com as especificidades dos equipamentos de exibição. Trata-se de uma projeção em sala de cinema ou de uma tela de computador? Com que qualidade e com que tipo de calibragem? Todos esses meandros técnicos também alteram a paleta final. De toda forma, qualquer outra paleta que porventura surgir na explanação será especificada. Via de regra, essas quatro paletas – de cores, do *set*, filmada e do filme – são as principais para compreendermos de que forma a paleta de cores emerge do processo da direção de arte.

7 DIREÇÃO DE ARTE SEM PALETA DE CORES

Sobre como se formou minha forma de trabalhar as cores ao evitar uma paleta de cores.

Finalmente, chegamos ao momento de interrogar os processos de alguns filmes e tentar compreender como a paleta do *set*, em cada caso, nasceu de um processo. Como citado, no início de meu percurso eu rapidamente entendi que não gostava de usar paletas de cores; desta maneira, fui criando outros caminhos para projetar a paleta do *set*. Elas podem aparecer mais ou menos especificadas no projeto como um todo, mas dificilmente criei um sistema de representação apenas para as cores. Algum tipo de projeto para a paleta do *set* sempre esteve implícito nos desenhos.

Figura 3 – Desenho de estudo de cenário para o curta-metragem *Sobre a maré* (2005), de Guile Martins.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 – Desenho de estudo de universo para o curta-metragem *Ocre* (2005), de Teo Poppovic.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 – Estudo de personagens para o curta-metragem *Os sapatos de Aristeu* (2008), de René Guerra.



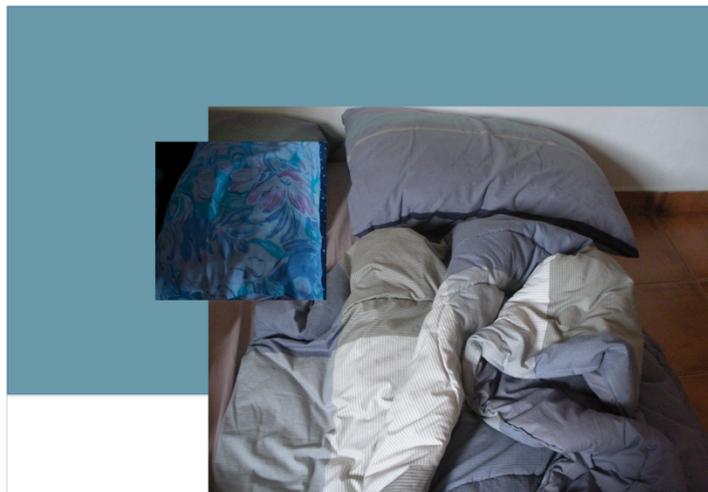
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6 – Estudo cromático para o curta-metragem *O pão dos anjos* (2009), de Daniel Tonacci.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7 – Estudo cromático do curta-metragem *Na sua companhia* (2011), de Marcelo Caetano.



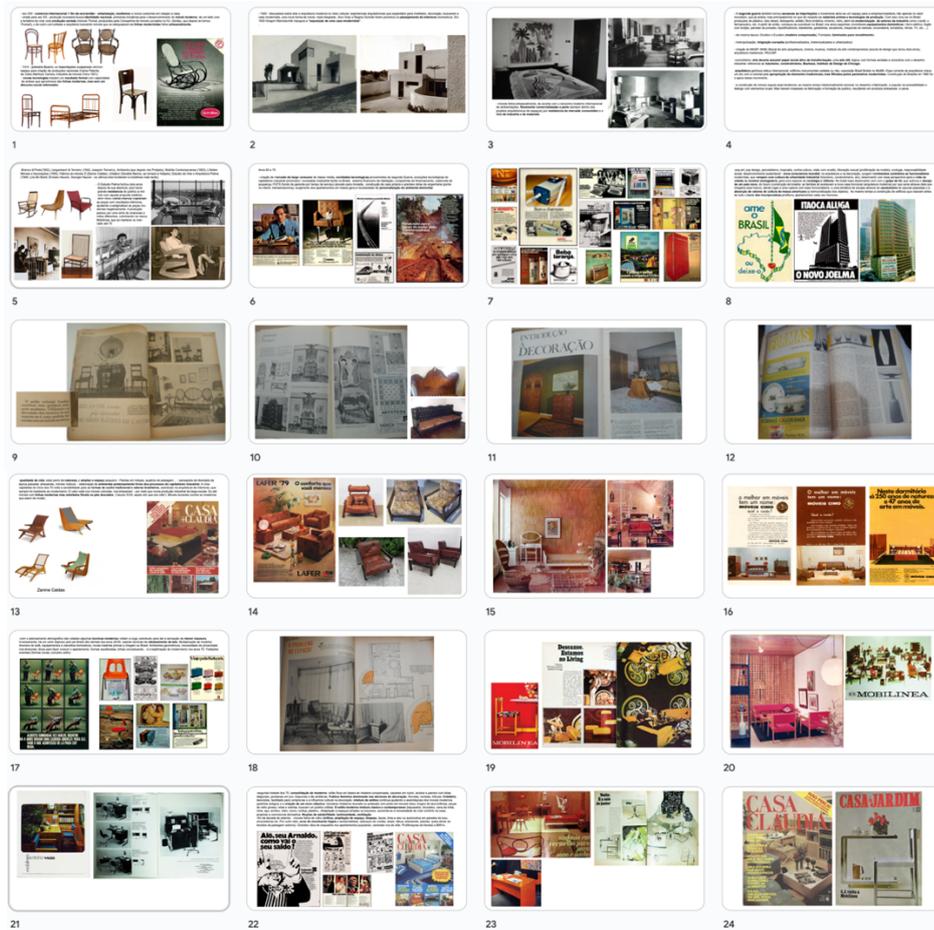
Fonte: Acervo pessoal.

Para boa parte dos projetos que desenvolvi, o que importa é demonstrar um tipo de cromaticidade que se alia a tal ou tal materialidade, intrincadamente. Em muitos casos, interessa menos o matiz em si e mais outros aspectos como saturação, brilho e cobertura. São aspectos bastante ligados à composição física do objeto que carrega a cor: de que materiais é feito, como reflete ou refrata a luz, se tem camada de pintura, se é uma tinta com alta ou baixa cobertura, se a pintura foi feita à mão ou com algum tipo de instrumento, quais as cores originais dos materiais e como suas coberturas modificam e se unem a essas cores etc. De certa maneira, no projeto, uso as cores ao falar da materialidade.

*

Vejamos um exemplo concreto das pistas cromáticas de um projeto: a série *Hit parade*, dirigida por Marcelo Caetano e produzida pela Kuarup em 2019, e veiculada pelo Canal Brasil em 2021. A série era ambientada nos meios da indústria fonográfica no Brasil dos anos 1980. De início, fiz uma minuciosa pesquisa sobre as tendências de decoração desse período, seja em revistas especializadas da época (inclusive na área dos anunciantes), seja em fotos domésticas de acervos pessoais, seja em material audiovisual ou dissertações acadêmicas.

Figura 8 – Mosaico de pranchas de pesquisa de época para a série *Hit parade* (2021), de Marcelo Caetano.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9 – Prancha de referências de fotos domésticas.

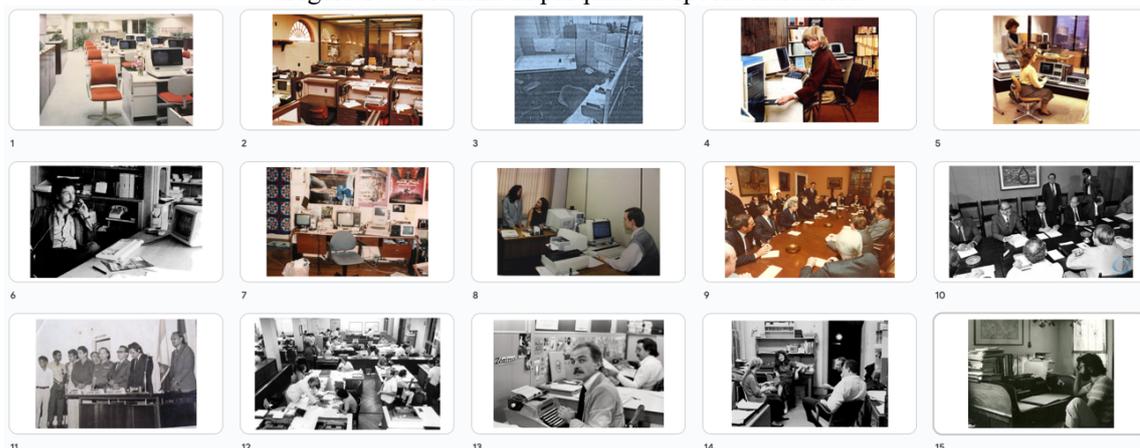


Fonte: Acervo pessoal.

Eu e a equipe de arte nos contaminamos pelas formas, matérias e cores daquela época e, embora essa pesquisa não fosse ainda o projeto dos espaços em si, já era possível sentir uma paleta cromática se formando. A presença de ocre, bege e marrons se deve tanto aos materiais orgânicos – por exemplo, juta, sisal, madeira, vime, tijolo, cortiça – como a certa textura da imagem. Cores saturadas como amarelo ou vermelho também são bem-vistas. Um laranja-terracota também se vê com frequência nos objetos cotidianos.

O repertório material de uma época também se expressa nas cores. Afinal, cada período histórico, em contextos específicos, contém sua paleta de cores, delimitada pelas possibilidades das indústrias de produção de bens, cujos materiais e técnicas disponíveis são específicos, além da subjetividade coletiva que demanda e consome esses bens.

Figura 10 – Prancha de pesquisa de época: escritórios.



Fonte: Acervo pessoal.

A própria pesquisa foi aos poucos se especializando, aumentando a lente no repertório determinado pela narrativa: estúdios de som e televisão, gravadoras, rádio, *backstages*, camarins e escritórios. Esse era o contexto principal.

Um de nossos cenários mais importantes era a Sensacional Discos, gravadora recém-formada pela personagem principal: Simão (Túlio Starling). A locação agrupava vários *sets*, diferentes espaços da gravadora: entrada, sala da diretoria, estúdio, sala de controle do estúdio e escritório administrativo. Boa parte das cenas se passava nesse escritório, e o víamos ao longo da temporada em estágios diferentes de desenvolvimento.

O projeto do escritório era simples, algumas fotos das locações, alguns desenhos digitais e algumas imagens de referência. Como muitas produções nacionais, tínhamos pouca equipe e pouco tempo para lidar com muitas demandas, e priorizamos a pesquisa inicial sobre a época como um todo, sacrificando a precisão dos projetos executivos dos cenários. Parecia-me mais importante que a equipe soubesse identificar bem contextos, objetos, materiais e cores de época do que seguir à risca um projeto muito detalhado, visto que não tínhamos muitos modelos dos objetos de época disponíveis em acervos e antiquários. No fim das contas, teríamos de nos adaptar ao que estava disponível; dessa maneira, o desenho só orientaria uma disposição dos volumes e alguns materiais para a cenografia. Formatos específicos e cores ficaram a cargo do mosaico de referências.

Figura 11 – Prancha de projeto 01: Sensacional Discos: escritório. Fotografias da locação crua. Decidimos assumir a cor da parede e usar a cortina da esquerda na janela da direita. O restante seria trocado. A primeira pista cromática do projeto era o verde das paredes. Em nossas pesquisas, vimos que era uma cor possível para uma casa cuja última pintura provavelmente teria ocorrido na década de 1970 e incorporamos.



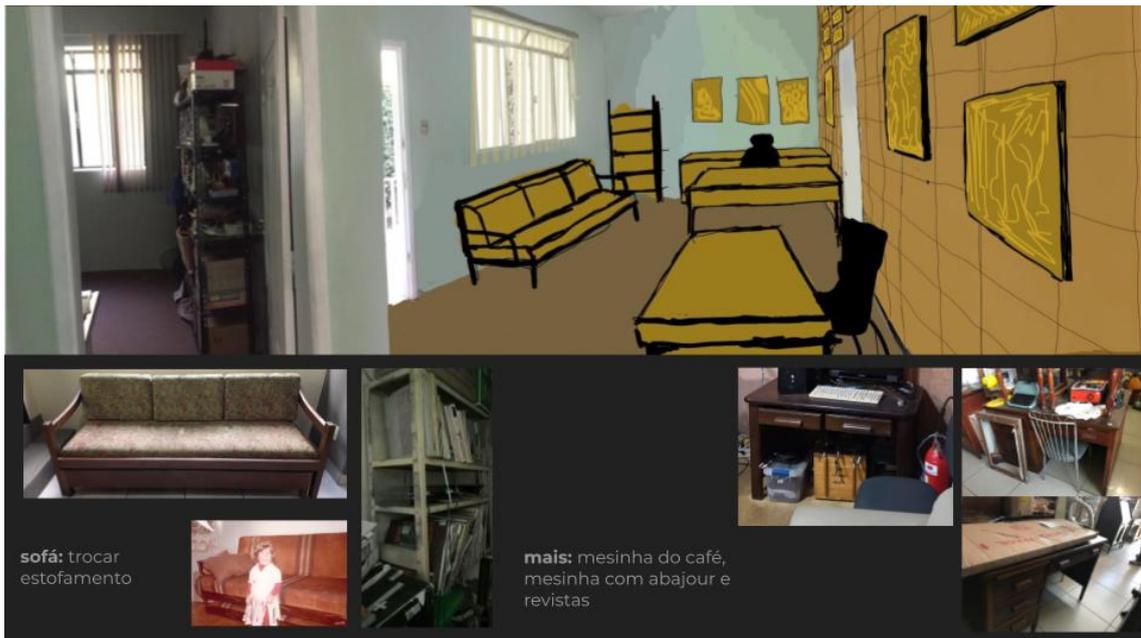
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12 – Prancha de projeto 02: Sensacional Discos: escritório. Desenho sobre fotografias e referências. Decidimos cobrir o chão com um tapete e revestir uma parede com cortiça. Segunda pista cromática do projeto: a cortiça é um material que foi largamente utilizado na decoração do fim dos anos 1970 até meados dos 1980, numa onda de uso de fibras naturais – o sisal e os tijolos também vinham na esteira. Não à toa a cortiça faz eco à paleta da época, trazendo uma cor importante por meio de sua constituição.



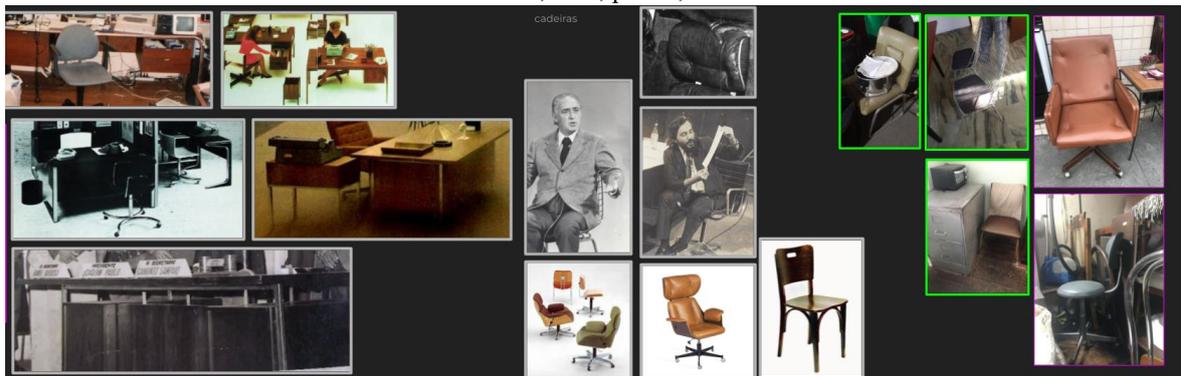
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 13 – Prancha de projeto 03: Sensacional Discos: escritório. Desenho sobre fotografias e referências. Disposição das mesas de trabalho no escritório, com referências de tipos de mobiliário.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 – Prancha de projeto 04: Sensacional Discos: escritório. Referências de mesas e cadeiras. Terceira pista cromática do projeto: mobiliário de madeira escura, aço, couro. Preferência por tons que seguissem esses materiais: marrons, ocre, pretos, cinza e metálicos.



Fonte: Acervo pessoal.

Assim, vemos como os desenhos desse projeto eram quase monocromáticos e sem grande definição das formas. Esses desenhos falam mais sobre a topografia do espaço, adiantando-se em questões como eixo de câmera e decupagem. Já os materiais, formatos e cores ficam a cargo das referências, muito mais abrangentes em variedade: enquanto o desenho apresenta duas cadeiras, as referências apresentam onze.

Uma direção de arte sem paleta de cores ainda constrói com as cores. Mas o que definiu essa paleta do set foi, na maior parte das vezes, escolhas de materiais e repertórios, e não escolhas cromáticas. Obviamente, não se trata de negar as últimas, que certamente acontecem. Entre dois telefones que tenho de escolher, conta a forma, conta a cor, conta a ergonomia, entre outros. Mas geralmente não existe um delimitador cromático categórico

anterior às materialidades e aos objetos que delimite a coloração que estes terão. A paleta de cores emerge do processo criativo-produtivo da direção de arte no embate com os repertórios e materiais do contexto em que se insere. Dessa maneira, quando vemos os *frames* de *Hit parade*, podemos ver que sua paleta é fiel àquele mosaico de referências do início da pesquisa, ou seja, as cores foram determinadas pela restrição material do contexto de época.

Figura 15 – *Frame* do episódio 6 da série *Hit parade* (2021), de Marcelo Caetano.



Fonte: Série.

Figura 16 – *Frame* do episódio 6 da série *Hit parade* (2021), de Marcelo Caetano.



Fonte: Série.

Figura 17 – *Frame* do episódio 6 da série *Hit parade* (2021), de Marcelo Caetano.



Fonte: Série.

Essa inserção num contexto não significa que temos, necessariamente, de seguir sua cartilha. A ficção é ponta de lança que se joga em rumos desconhecidos. Mas estar inserido num contexto – coincidente ou não com o das personagens do filme – significa que, não importa o delírio que projetemos, estaremos refêns – ou sócios – dos materiais e das técnicas disponíveis naquele contexto para a execução física de tais delírios. E materiais e técnicas sugerem formas. Um contexto pode ser tanto um provinciano bairro de uma cidade pequena como uma cidade globalizada como São Paulo, a depender de várias escolhas e condições da produção.

Tal contexto oferece um rol de materiais que vão entrar em embate com o projeto. Tanto desenho como matéria-prima têm de se adaptar, entrar em correspondência. Somos livres para utilizar os materiais e os objetos encontrados, mas não sem deixá-los imprimir alguma coisa de suas histórias, daquilo que representam para o coletivo, daquilo que os fizeram chegar ali, desde sua matéria bruta até a construção do objeto, e de todos os usos que tiveram até aportarem no *set* e emprestarem suas cicatrizes ao filme. A paleta do set emerge exatamente desse processo de adaptação mútua de projeto e matéria-prima.

Tomemos o exemplo de *Boi Neon*, longa-metragem em que assinei a arte, dirigido por Gabriel Mascaro e produzido pela Desvia Filmes, rodado em 2014 e lançado em 2015. Fizemos a maior parte da pré-produção em Caruaru, Pernambuco, e filmamos em várias cidades do interior pernambucano e paraibano, num polo comercial importante do agreste nordestino. Caruaru é conhecida por sua feira que, mais do que artesanatos folclóricos, é distribuidora de bens utilitários para pessoas de muitas cidades dos arredores que a frequentam para abastecerem-se de toda a sorte de artefatos: roupas, utilidades domésticas, objetos usados etc. Muita coisa que o filme usou, direta ou indiretamente, saiu dali, pois fazíamos grandes compras no mercado para trocar por objetos velhos das pessoas.

Boi Neon foi filmado em 2014, durante o governo Dilma Roussef, num Brasil em que o poder aquisitivo das classes baixas continuava o crescimento iniciado no governo Lula, assim como os polos produtivos brasileiros, o que era pano de fundo da narrativa. O polo têxtil que a trupe da vaquejada atravessa e de que Iremar tanto sonha em fazer parte é fruto desse tempo. Gabriel desejava que a direção de arte mostrasse esse crescimento rápido e vertiginoso da região por meio do contraste entre uma imagem mais estereotipada de sertão – objetos e roupas puídos, velhos, enferrujados, secos, sujos de terra – e a nova imagem dos bens de consumo e da cultura de massa que avançavam nos comércios locais: produtos chineses, luzes fluorescentes, cores vibrantes e sintéticas, eletrônicos etc. Havia um desejo

cromático dessa demanda do diretor, mas não se construímos exatamente de uma paleta de cores, já que não se estavam escolhendo certos matizes predeterminados para a busca de materiais e objetos, senão buscando um aspecto material que poderia ser encarnado por objetos de qualquer cor, ainda que esse aspecto puxasse as cores finais para tons terrosos ou saturados.

Figura 18 – *Frame* do longa-metragem *Boi Neon* (2021), de Gabriel Mascaro.



Fonte: Filme.

Por isso, além de comprar objetos novos no mercado de Caruaru e no comércio local, buscávamos casas de moradores da cidade e da região rural nos arredores, fosse para comprar seus velhos objetos, fosse para trocar novos por velhos. No entanto, descobríamos aos poucos que a tarefa era bem mais difícil do que imaginávamos, pois, com o já citado crescente poder aquisitivo das pessoas e com a chegada de grandes quantidades de produtos industrializados, deparávamos com casas todas equipadas com objetos novos e recém-comprados, e com um guarda-roupa totalmente novo, brilhante. Conseguimos angariar algum volume com certa insistência, mas boa parte de nosso acervo era novo ou usado há pouco tempo.

Figuras 19 e 20– Imagens de pesquisa de objetos na região rural de Caruaru (PE).



Fonte: Acervo pessoal.

A paleta desejada inicialmente para o filme, aquela que remetia a uma representação mais tradicional da região – tons terrosos, objetos puídos –, tinha de se adaptar a uma nova realidade encontrada, ganhando mais matizes e saturação, em virtude da idade dos objetos ou mesmo da predominância do plástico e de tecidos sintéticos que ainda não tinham tanta força naquelas imagens antigas. Mas, da mesma maneira que a paleta desejada – o projeto – se adaptava aos objetos encontrados – materiais –, estes seriam transformados para entrar em correspondência com essa paleta. É como se ambos, projeto e materiais, fossem conduzidos, pela direção de arte, a entrar numa mesma escala, a escala do filme, num processo em que os técnicos têm de mediar essa transformação paralela, avançando sobre a matéria e recebendo seus *feedbacks* para reatualizar a forma, continuamente.

Assim, ao buscar essa paleta terrosa, recebi um *feedback* do entorno com cores bem mais saturadas e variadas. Para suavizá-las e aproximá-las do projeto, decidimos fazer um grande processo de envelhecimento em número razoável de objetos e materiais. Para isso, inicialmente buscamos materiais como extrato de noqueira ou goma-laca, geralmente usada por pintores de arte para fazer envelhecimento. Mas o que conseguíamos na região, escassa de fornecedores especializados, eram tinturas muito fracas que não tinham a potência necessária para chegar ao estado que queríamos, para realmente aproximar a cor dos objetos aos tons terrosos, de forma permanente. Além disso, dada sua superfície lisa, o plástico é um material bem mais difícil de aceitar tingimentos. No entanto, envelhecer um objeto também conta com mudar sua textura, e certa aspereza no plástico ajudaria a manter a tintura no objeto. Lixar apenas com lixa em folha sempre dá um resultado muito uniforme.

Mais uma vez a matéria dava um *feedback*, uma informação sobre suas condições para entrar em correspondência com o projeto. Dessa forma, buscamos solução novamente no entorno. No fim das contas, a técnica que mais funcionou foi arrastar objetos, tecidos, roupas e materiais na terra mais pedregulhosa, com força e durante uma boa distância, além de eventualmente escolher um pouco de pedras nas mãos para pressionar com mais força e machucar alguns pontos com mais intensidade, de alguma forma simulando um gestual ligado àquele objeto. Por fim, um tanto de terra se incrustava nas ranhuras recém-feridas dos materiais, misturado talvez à goma-laca ou à noqueira. Essa terra sempre era repostada de tempos em tempos, já que ela se descolava ao longo de nossa jornada. A paleta, assim, ganhava os tons da terra que nos circundavam. Para tons terrosos, a terra resolveu.

Figuras 21 e 22 – Fotografias do teste de montagem feito na pré-produção do longa-metragem *Boi Neon* (2021), de Gabriel Mascaro. Vemos que o cenário tem bastante cor dos plásticos, mas ao mesmo tempo há um desgaste e uma poeira por tudo.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 23 – *Frame* do longa-metragem *Boi Neon* (2021), de Gabriel Mascaro.



Fonte: Filme.

Toda essa base terrosa era importante para realçar o contraste cromático e simbólico com o neon do filme: objetos importados, sintéticos, luminosos, produtos *made in China*, eletrônicos, bens de consumo que se difundiram no comércio popular dos anos anteriores à filmagem (2014). Esse neon, além de conter um desejo cromático – estamos falando das cores neon, mas também das cores saturadas desse repertório –, carrega a paisagem simbólica

desses produtos. O rápido crescimento econômico do Brasil, o aumento do poder aquisitivo da população, a formação de um mercado consumidor unido à adesão da cultura *pop* por meio da globalização e da disseminação de informações via celular são alguns dos temas que carregam esses materiais.

No entanto, o que não contávamos era que a potência de luminância de boa parte desses LEDs, acompanhando o baixo custo do objeto todo, era muito baixa. Segundo nossos testes, dificilmente conseguiríamos o contraste desejado usando aqueles objetos e materiais, que exigiam uma luz mais baixa do que a nossa nos *sets*. Dessa maneira, novamente a paleta vai se ajustando, trazendo também para a pós-produção e a correção de cores a necessidade de “puxar” esses tons e, em alguns casos – como o boi que aparece amarelo neon numa vaquejada noturna –, até uma pintura mais efetiva e mais artificial.

Figura 24 – *Frame* do longa-metragem *Boi Neon* (2021), de Gabriel Mascaro.



Fonte: Filme.

Uma das imagens mais bonitas do filme foi resultado de uma dessas ocorrências que atravessam o processo e vão transformando-o: a cena em que Cacá (Aline Santana) balança um cavalinho alado luminoso em cima dos bois. Ainda que as cores finais dessa cena sejam muito ligadas à iluminação dela, reflete bem essa dinâmica de contrastes cromáticos que o diretor desejava. Como vemos, a paleta final é o encontro da luz com as superfícies, e o que possibilitou o lusco-fusco azul formar uma massa homogênea foi a monocromia dos elementos físicos do quadro. Essa monocromia vinha dos elementos naturais: terra, árvores, madeira antiga do curral, pelagem branca e encardida dos bois. O ponto de contraste, solitário, é a luz rosa do cavalinho. Se o fundo fosse multicolorido, o impacto não seria tão grande. O único ponto não azulado do quadro reflete o contraste simbólico entre o brinquedo – cavalo

ideal, alado, objeto industrial, de plástico e LED, novo – e o curral – espaço dos bois, de muita terra e esterco, materiais orgânicos, empalidecidos etc..

Figura 25 – *Frame* do longa-metragem *Boi Neon* (2021), de Gabriel Mascaro.



Fonte: Filme.

Não existia a descrição dessa imagem no roteiro. Bem no início do processo, um pouco depois de chegar a Recife, fizemos uma visita a uma vaquejada, para conhecer, entender os espaços etc. Claro que eu estava muito atenta a tudo que eram bois e cavalos. Eu fizera para o filme uma pesquisa grande de representações de bois e cavalos ao longo da história e aquilo ainda estava latejando em minha cabeça. Numa barraquinha de souvenirs da vaquejada, encontro o tal cavalinho e decido comprar um para propor para o filme, sabendo que se não fizesse sentido o diretor, eu poderia facilmente levar o brinquedo para meu acervo. Gabriel não só adorou o cavalinho como acabou criando essa cena para ele, num fim de diária em que sobraram alguns minutos.

Figura 26 – Vaquejada visitada na pesquisa em Recife (PE): barraquinha de neons.



Fonte: Acervo pessoal.

Vemos, assim, como a materialidade do contexto não apenas limita nossas ações em direção à forma como também dá ideias, oferece caminhos, enfim, participa positivamente do *processo de crescimento* da forma do filme. No exemplo anterior, o cavalinho de plástico oferecia um poder de condensação simbólica da narrativa, tensionando as diferenças entre bois e cavalos ou entre curraleiros e fazendeiros, ainda mais em se tratando de um brinquedo – universo infantil – e artefato que seguia as premissas do contraste visual com o curral. Desse modo, o cavalinho sugeriu uma imagem para o filme.

*

Corpo elétrico (2017), de Marcelo Caetano, talvez tenha sido o primeiro filme com um pensamento de cores mais apurado. Embora a paleta do filme não seja tão restrita em sua unidade, a cor foi um dos assuntos que ocupou nossas discussões durante um tempo. Alguns meses antes de começarmos a pré-produção, o diretor apresentou para mim e para Andrea Capella, fotógrafa do filme, certas leituras que ele estava fazendo sobre cor, especificamente sobre cromofobia no Ocidente, e como a cor se expressava no cinema.

Suas descobertas nos falavam, por exemplo, de uma geração de cineastas que, ao passar tempo na ilha de edição com o material bruto em *raw*, acabam por tomar gosto por aquela imagem lavada, carregando tal aparência para paleta do filme. Essas referências nos mostravam a cor como elemento *queer*, desviante, numa sociedade – ocidental – muito cromofóbica, que se preocupava demais em determinar cores permitidas e proibidas, por meio de ações culturais. Ele notava como os ambientes mais coloridos pertenciam ora às classes sociais mais baixas, ora ao universo LGBTQIA+, ora a contextos orientais. Cabe aqui citar David Batchelor, apresentado pelo diretor do filme nessa pesquisa, quando observa que:

[...] in the West, since Antiquity, colour has been systematically marginalized, reviled, diminished and degraded. Generations of philosophers, artists, art historians and cultural theorists of one stripe or another have kept this prejudice alive, warm, fed and groomed. As with all prejudices, its manifest form, its loathing, masks a fear: a fear of contamination and corruption by something that is unknown or appears unknowable. This loathing of colour, this fear of corruption through colour, needs a name: chromophobia.⁴³

⁴³ BATCHELOR, 2000, p. 22.

Era, no entanto, uma conversa bastante teórica, meses antes de começarmos a pré-produção. Quando nos aproximamos do início da produção, a questão das cores voltou na forma de uma dúvida: como utilizar aquele conhecimento na prática? Em outras palavras, de que maneira queríamos trabalhar com as cores e nos afastarmos da tal cromofobia?

Nesse momento eu ainda era muito categórica em não criar uma paleta de cores e resistente até a pensar na paleta do set; por isso, o convite de Marcelo me desafiava: como ter um pensamento cromático sem ter uma paleta de cores? Entendemos que, antes de tudo, não poderíamos ter medo das cores, da saturação das cores, da variedade delas. Isso por si só já seria uma diretriz cromática sem que fosse necessária uma paleta.

Mas iríamos além disso. O filme, resumidamente, divide o tempo entre espaços de trabalho e de lazer, especificamente o trabalho numa confecção no bairro paulistano do Bom Retiro e o lazer que esses trabalhadores encontram pela cidade de São Paulo. Esse recorte, com as especificidades de cada contexto, aponta para certos repertórios e, com eles, para algum tipo de aspecto cromático. Ao mesmo tempo, as cores seriam aliadas para criar contrastes entre os diferentes espaços, como podemos ver no conceito cromático que escrevi para a pré-produção do filme:

As cores fortes usadas nos quadros expressionistas são, portanto, expressão de uma realidade interior, de um drama subjetivo, face a face com a realidade-matéria. Podemos daí tirar que quanto mais cor usarmos, menos impessoal, mais íntimo será o clima. Não é à toa que fábricas em geral – ambiente de alienação absoluta das singularidades – tendem às cores mais neutras.

Partindo dessa premissa, podemos pensar quais as cores que expressam a subjetividade de cada personagem. Para ser precisa, não as cores, mas a relação entre elas. Isso nos garante uma não paleta, já que qualquer tipo de cor é permitida, desde que respeitando uma regra de relação.

[...] A ideia é pensar como as cores se relacionam e que tipo de luminância proporcionam a cada ambiente, ou mesmo a momentos distintos de um mesmo ambiente. Essa relação produz uma espécie de ritmo visual, frequência. Um ambiente de cores muito claras tem um clima diferente de um de tons próximos ao cinza médio, assim como difere de um ambiente de cores saturadas. Não se trata de escolher azul ou verde, mas que azul e que verde (e qualquer outra cor, desde que na luminância desejada).⁴⁴

É verdade que havia uma resistência excessiva em adotar a ferramenta da paleta de cores, já que havia um pensamento cromático bastante direcionado, em que caberia a construção de um estudo gráfico, mesmo que suas diretrizes não fossem tão fixas nem tivessem de ser seguidas à risca. Mas às vezes certa insistência cega nos faz percorrer

⁴⁴ MESQUITA, 2016, p.5

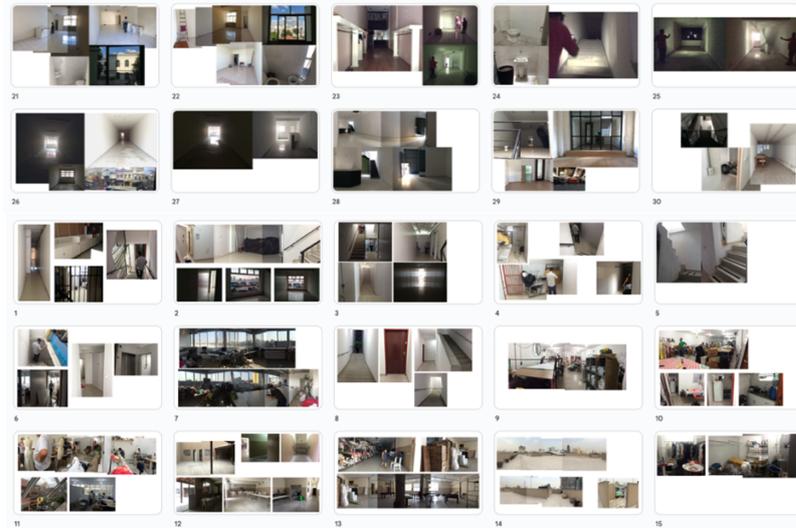
caminhos importantes para a constituição de pensamentos mais amadurecidos. O que eu tentava era garantir que nada engessasse nosso processo de busca de materiais e objetos. Eu apenas não sabia que isso não era uma garantia dada pela ausência de paleta, mas pela forma como estamos porosos aos atravessamentos, em relação à cor ou não. Mas talvez procurar formatar um pensamento cromático por outras vias é o que me permite hoje afirmar que a paleta do set é resultado do processo de crescimento gradual do filme, já que sempre tive de fazer certo esforço de pensar a cor por meio das materialidades que encontrávamos no processo, fazendo com que minhas antenas ficassem mais alertas para a composição cromática que poderia emergir das buscas, readaptando-se a cada novo elemento encontrado, mas cuidando para que não trouxesse uma informação visual destoante dos desejos compositivos.

Vemos, portanto, que em *Corpo elétrico* o que nos interessava eram tipos de relações entre cores mais do que as cores em si. E, para cada núcleo, criei um conceito para essa relação. Resumindo, na casa de Arthur, ex-namorado de Elias, buscávamos cores com uma luminância média, confortável, sem enormes contrastes, mas colorido. Já na casa de Elias, a ideia era trabalhar tons muito contrastados, para embalar certa confusão afoita que ele vivia. Para a casa das *drag queens*, eram cores saturadas de diferentes matizes, coexistindo. Na casa de praia, cores fechadas no fundo, cores vivas e saturadas nos elementos trazidos pelas personagens. Já na fábrica, a ideia seria trabalhar com tons mais dessaturados e neutros, trazendo uma impessoalidade e aridez.

Muitas dessas ideias foram gestadas durante a pesquisa de locação, que no caso desse filme também foi assinada pela equipe de arte. No momento em que escrevi o conceito cromático, eu já tinha entrado em dezenas de opções para cada locação. Já tinha um repertório que vinha não apenas de imagens de pesquisa como também de vivências.

Não foi difícil perceber, por exemplo, a tal cromofobia nos espaços de trabalho das confecções. Dispondo imagens dessa pesquisa lado a lado, é possível projetar, desse mosaico, uma paleta de cores. Ainda que as imagens a seguir não sejam legíveis pelo tamanho, é possível ver que cores neutras – sobretudo, claras – abundam nesses espaços. É muito difícil ver cores que fujam de branco, preto, cinza e bege. A cor saturada, quando aparece, é por causa das matérias-primas nas confecções. Tecidos cortados e costurados podem ser coloridos. Mas a base do espaço dificilmente o é. Antes mesmo de qualquer proposta de arte entrar em jogo, essas informações visuais se acumulavam em nossa bagagem.

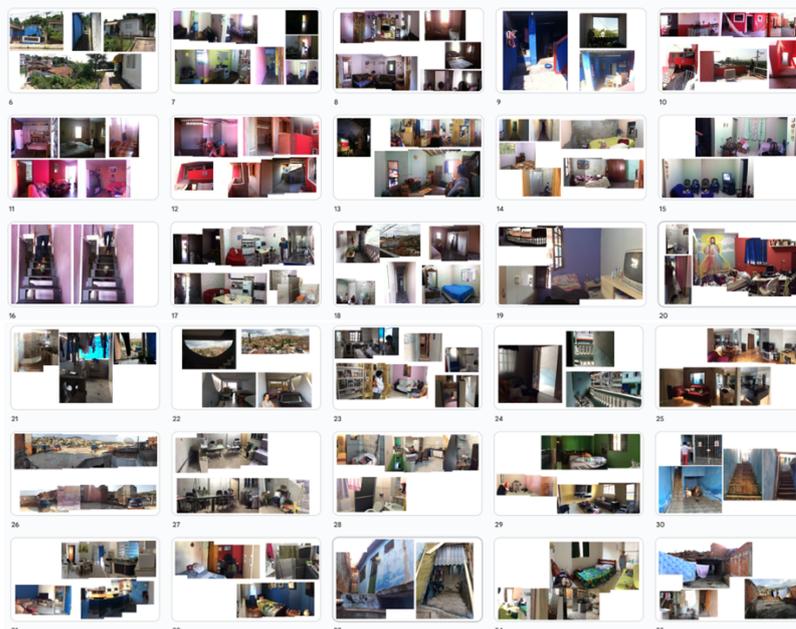
Figura 27 – Pranchas de pesquisa de locação para o longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano.



Fonte: Acervo pessoal.

A paleta sugerida pelo mosaico, num primeiro momento, pode parecer um pouco diversa demais para uma paleta de cores. É difícil perceber suas predominâncias, mas a restrição fica muito clara quando a comparamos com o mosaico de outra pesquisa, da busca da casa de Anderson, uma casa de família na periferia. Essa pesquisa foi feita em Perus, bairro situado no extremo norte da cidade de São Paulo. Em Perus, assim como em outras partes das periferias, reduto onde não entra o chamado “bom gosto” cromofóbico, o uso das cores costuma ser intenso. As imagens dessa pesquisa, portanto, apresentam outra paleta, bem mais cheia de pontos de saturação:

Figura 28 – Pranchas de pesquisa de locação para o longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano.



Fonte: Acervo pessoal.

Voltando o foco à confecção, pudemos perceber duas vertentes cromáticas: uma relacionada ao protocolo do trabalho – uniformes, maquinário, mobiliário de apoio, normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) etc. – e outra relacionada à estética da confecção – a matéria-prima, as referências, os projetos, os produtos. A primeira tende naturalmente para os tons neutros, ao menos em sua base, por questões de segurança, contraste visual, praticidade, limpeza etc. A segunda, teoricamente, é mais variada. Ainda assim, essa variação segue as tendências da moda e da indústria têxtil.

Para dar ênfase à cromofobia do mercado que havíamos estudado, unindo o fato de que queríamos construir certa assepsia das relações dentro da fábrica, optamos por eliminar os pontos de saturação da fábrica. Uma fábrica neutra, produzindo peças neutras, o reino da cromofobia. Não devemos confundir, no entanto, essa assepsia ambiental com uma assepsia higienizante. As confecções que conheci, em sua imensa maioria, eram espaços razoavelmente bagunçados e empoeirados. Não se tratava, portanto, de um branco brilhante, mas de um encardido.

A fábrica que escolhemos era uma confecção em funcionamento e, portanto, não só já tinha todo o maquinário desejado como não poderíamos mudar muitas coisas de lugar, já que filmaríamos à noite enquanto a fábrica continuaria funcionando de dia. O projeto de alguns espaços, sobretudo os que são oficinas coletivas, se resume praticamente a uma dessaturação de áreas coloridas ou escuras, seja trocando, seja cobrindo elementos. As imagens a seguir são fotos de visita da locação com as quais eu trabalhei. A primeira imagem é a original; a segunda é o projeto.

Figuras 29 e 30 – Pranchas de projeto de arte: fábrica. Sala de corte. Na sala de corte, projetamos esconder os tecidos com cores muito saturadas, encapamos a saia preta das mesas com uma branca, colocamos uniforme na equipe e eliminamos pontos de cor, exceto aqueles ligados à segurança do trabalho. Também acrescentamos mais informações na parede, a fim de levar mais poluição visual à monocromia.





Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 31 e 32 – Pranchas de projeto de arte: fábrica. Sala de estilo. Na sala de estilo, tiramos tecidos e peças de roupas de cores saturadas, além de eliminar os pontos de cor de outros materiais, como pastas, papéis etc.



Fonte: Acervo pessoal.

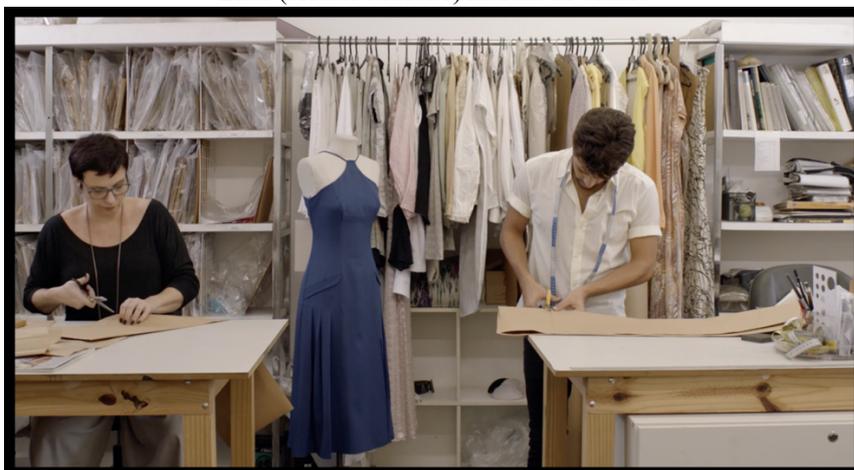
Figuras 233 e 34 – Pranchas de projeto de arte: fábrica. Sala de piloto. Na sala de piloto, igualmente eliminamos os pontos de cor, sobretudo nos tecidos e carretéis de linha.



Fonte: Acervo pessoal.

Como vemos, fiz pouquíssimas interferências, preocupando-me mais com uma espécie de afinação de *dressing* do que com mudanças estruturais. O espaço tinha muita coisa boa para o filme e pudemos ser mais cirúrgicos nas interferências. Vemos, assim, como a paleta do set realmente emergiu do contexto, e não passivamente de nossa parte: tal paleta foi resultado do encontro com os espaços em ebulição com o projeto do filme. Talvez em outro filme esses mesmos espaços gerassem outra paleta se a observação para eles fosse de outra ordem. Além disso, não apresentamos de maneira fiel aquela paleta: ela foi exagerada, ressaltada, para que pudesse dizer mais aquilo que vimos nela: impessoalidade, aridez, assepsia.

Figura 35 – *Frame* do longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano: Diana (Daniela Nefussi) e Elias (Kelner Macêdo) na sala de estilo.



Fonte: Filme.

Figura 36 – *Frame* do longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano: trabalhadores na sala de corte.



Fonte: Filme.

Figura 37 – *Frame* do longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano: trabalhadores na sala de costura.



Fonte: Filme.

Essas imagens mostram muito bem como operamos com as cores na fábrica. O ambiente, em geral, imprimiu esterilidade com suas cores dessaturadas. Mas a coloração só mostra esse aspecto por que é carregada por um tipo de materialidade: formatos repetitivos do mobiliário, máquinas, ausência de objetos decorativos, certo desgaste estrutural. Tudo isso, unido às cores que apresentam, criam o clima estéril do espaço.

Foi também por causa da materialidade que entendemos que poderia ser interessante incluir poucos pontos de saturação na fábrica. A busca de tecidos foi intensa na região do Bom Retiro. Com a demanda de longos metros de tecido para colocar em cena, em quantidade para cortar, costurar etc., buscamos muitas opções, aproveitando o fato de nossa base estar no bairro. Nessa pesquisa, encontramos uma malha fria azul com um movimento muito delicado que poderia fazer uma bela rima com as imagens de mar que estavam aparecendo no processo: o filme abre com Elias nos contando um sonho sobre o mar, texto que nasceu durante os ensaios da pré-produção. Essa malha, no entanto, não era tão dessaturada quanto o projeto indicava. Ela trazia um tom mais denso do que o restante. Assim, entendemos que poderíamos usar os tecidos como artifício, trazendo alguma cor ou saturação quando a cena pedisse. A chegada de Fernando à fábrica seria um dos pontos de cor naquela assepsia branca. O mar azul, os desejos de Elias, tudo se condensava ali naquele tecido, e a malha fria ganha um plano só dela, abre uma fenda no espaço criando um oceano na mesa de corte.

Figura 38 – *Frame* do longa-metragem *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano: malha azul na mesa de corte.



Fonte: Filme.

Mais uma vez comprovamos a relação intrincada entre as cores e os materiais na determinação de uma paleta do set. Essa relação nem sempre é dada no mesmo sentido. Nos casos que vimos até aqui, foram as características materiais que determinaram as cores da paleta do set, mas às vezes é a própria cor que vai forçar uma transformação na matéria, como veremos no filme a seguir.

*

Periscópio foi o primeiro longa-metragem em que assinei a direção de arte, sob a direção de Kiko Goiffman e produção da PaleoTV, estreado em 2013. O filme se passa num apartamento onde dois homens viviam uma relação viciada: Élcio (João Miguel) e Élvio (Jean-Claude Bernadet). A relação dos dois homens muda completamente com a chegada de um periscópio ao apartamento. O roteiro já descrevia uma mudança radical no espaço no momento dessa aparição: objetos e uma das paredes acordam magicamente pintados de vermelho, além do surgimento de outros elementos vermelhos – a referência era a instalação *Desvio para o vermelho* (1967), de Cildo Meireles. É nesse tom que se inicia o segundo ato do filme.

Numa noite após a diária em que tínhamos filmado uma cena no quarto de Élcio, mas antes de operar as grandes mudanças vermelhas no restante do apartamento, o diretor me procurou com um receio. Vendo as imagens que tínhamos filmado de dia, de João Miguel

estendendo um tecido vermelho para montar seu rascunho de São Jorge, ele se preocupou com o vermelho chapado, perfeito, quase publicitário que tinha o tom daquele tecido. Ficou apreensivo com a pintura que faríamos, querendo fugir àquele aspecto novo e brilhante.

Figura 39 – *Frame* do longa-metragem *Periscópio* (2012), de Kiko Goifman: Élvio prepara seu São Jorge na cama.



Fonte: Filme.

Dei a ideia de fazermos uma pintura tosca, feita às pressas, com mais de um tipo de tinta. Trazer uma “tosquidão” para essa pintura, de modo a evitar essa imagem atraente demais. No dia da pintura, a produtora de arte Clara Spallicci, a assistente de arte Manuela Alvim e eu colocamos um *timer* de 20 minutos e pintamos a parede e os objetos.

Figura 40 – Fotografia de *making of* da pintura da parede do longa-metragem *Periscópio* (2012), de Kiko Goifman.



Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 41, 42 e 43 – *Frames* do longa-metragem *Periscópio* (2012), de Kiko Goifman: objetos e parede pintados.



Fonte: Filme.

Assim, foi a insistência na cor que transformou a materialidade, mas, mais uma vez, foi na fusão entre elas que se chegou à visualidade do filme. O vermelho é uma cor difícil de trabalhar em sua extrema saturação. Em algumas técnicas de transmissão de TV, é uma cor problemática, igualmente difícil na impressão gráfica. Realmente, é uma das cores preferidas da publicidade. Embora as cores sejam muito polissêmicas, o vermelho é a cor na qual mais

se insiste em fixar uma simbólica, seja da paixão, seja da violência. Todo sangue é vermelho e, como dissemos anteriormente, talvez isso possa explicar, em parte, essa fixação na cor. Não acreditamos que cores tenham significados simbólicos fixos, mas, em alguns casos, o repertório cromático compartilhado se torna uma norma, que se pode seguir, parodiar ou negar.

Foi nesse potencial simbólico coletivo do vermelho-sangue que apostamos em *Propriedade*, longa-metragem rodado em 2019 pela Vilarejo Filmes, com direção de Daniel Bandeira, e lançado em 2022. Para além dessa paleta que emerge do contexto, havia um delimitador mais categórico. Eliminamos o vermelho da paleta do set. Todo vermelho era escondido, evitado, trocado. O vermelho vivo só aparecia em momentos de tensão, para que, em todas as cenas violentas, o sangue fosse o único vermelho. Como se a propriedade já tivesse sorvido todo o sangue dali.

Figura 44 – *Frame* do longa-metragem *Propriedade* (2022), de Daniel Bandeira.



Fonte: Filme.

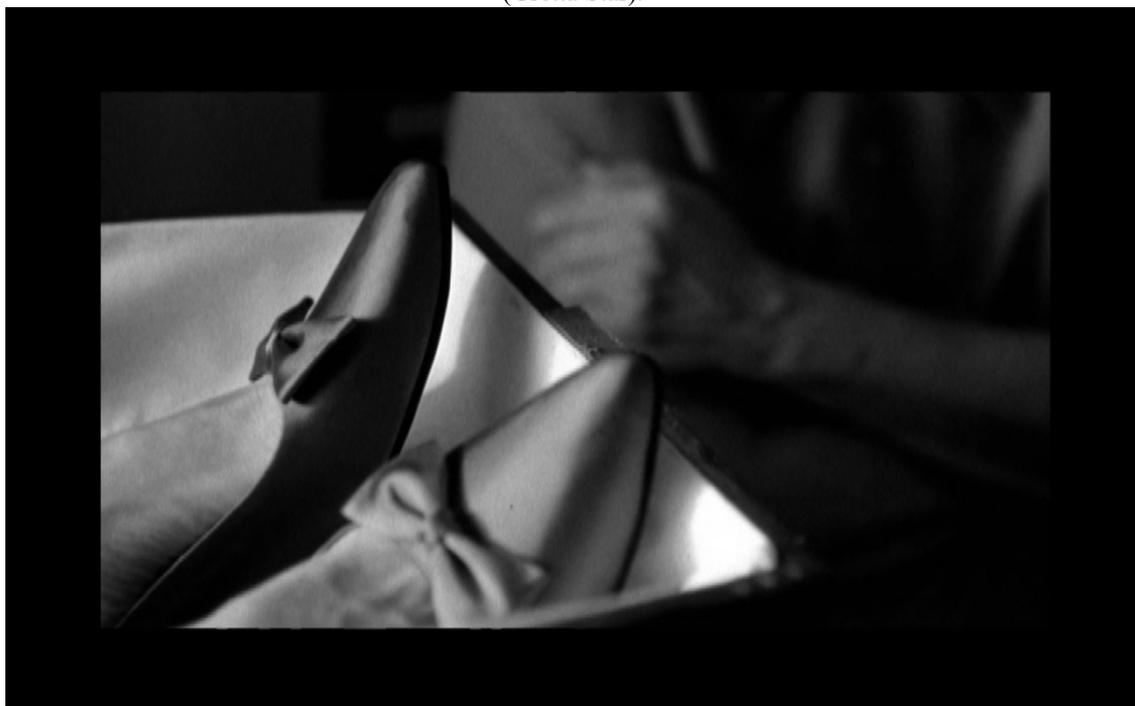
*

Outra presença interessante da cor vermelha foi no curta-metragem *Os sapatos de Aristeu* (filmado em 2006 e lançado em 2007), dirigido por René Guerra, que foi meu trabalho de conclusão de curso na faculdade de cinema (FAAP). O filme falava sobre o velório de uma travesti e a disputa entre a família biológica e a família adquirida para preparar o corpo. Optamos por fazer o filme em preto e branco, buscando negar o estereótipo colorido e cômico que circundava o universo travesti, para retratar essas personagens sob a óptica do drama da narrativa. No final do filme, o que faz a síntese das duas forças que entram em

embate é o sapato de salto de cetim que é colocado nos pés de Diana/Aristeu (Gretta Star), vestida de homem.

Calculamos a fotometragem dessa cena para que o sapato ficasse bem próximo de um cinza médio, de modo que essa luminância, unida à textura do cetim e ao formato do sapato, pudessem evocar o vermelho – como na clássica cena de Charlie Chaplin em que uma bandeira de sinalização de carga de caminhão se torna uma bandeira de protesto.

Figura 45 – *Frame* do curta-metragem *Os sapatos de Aristeu* (2008), de René Guerra: os sapatos de Diana (Gretta Star).



Fonte: Filme.

Fazer um filme em preto e branco tão cedo na minha trajetória foi decisivo para a forma com que eu trabalharia com as cores a partir dali. Eu e Juliana Vasconcelos, a diretora de fotografia do filme, fizemos uma ampla pesquisa entre cores e fotometria. *Os sapatos de Aristeu* ainda foi filmado em película, e nosso vocabulário para entender o comportamento da luminância nas superfícies coloridas era medida em *stops*. Eu pintava pequenas etiquetas com matizes e tons diferentes e, quando nos encontrávamos, fotometrávamos esses pedaços de cor sob uma mesma luz. Aos poucos fomos treinando os olhos para entender quais cores davam num cinza médio e quais estavam abaixo e acima dele. Isso possibilitou que eu pudesse desenhar no espaço, controlando contrastes e luminâncias.

Figura 46 – Paleta de cores pintadas e fotografia em preto e branco dela.



Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 47 e 48 – Fotografia de *making of* da boate ao lado de *frame* da boate do curta-metragem *Os sapatos de Aristeu* (2008), de René Guerra.



Fonte: Filme.

Figuras 49 e 50 – Fotografia de *making of* do oratório de Clélia (Berta Zemel) ao lado de *frame* do mesmo oratório do curta-metragem *Os sapatos de Aristeu* (2008), de René Guerra.



Fonte: Filme.

Foi dessa maneira que aprendi a me preocupar muito mais com as luminâncias do que com os matizes das superfícies, entendendo também que as cores se modificavam demais em razão de muitas variáveis – calibragem, luz, brilho, filtro, correção de cor –, mas que as relações de contraste pareciam ser algo mais controlável pela direção de arte. Daí que comecei a achar que o que eu fazia na direção de arte era muito próximo do que eu fazia no desenho. Eu repetia por aí: “Direção de arte desenha, fotografia pinta”.

Obviamente, não acredito mais nisso. Se for para colocar nesses termos, diria que arte e fotografia desenharam e pintaram juntas. Ao mesmo tempo, não nego que os contrastes de luminância seguem sendo para mim uma ferramenta importante de composição plástica. Quando falamos da composição plástica de um quadro, estamos nos aproximando daquela materialidade do quadro em si. Afinal, um quadro cinematográfico tem sua materialidade. Um quadro é uma porção de tela retangular na qual cores se dispõem em formas. Essa composição do quadro, seja pela luz emitida de uma tela de computador, seja pela luz refletida da tela de cinema, tem uma materialidade. Podemos dizer que metade de tal quadro é ocre, ou que o quadro tem um mínimo ponto de rosa-choque, ou que o quadro é monocromático etc. Aquela outra materialidade física, organizada em escalas dentro do quadro, é compositora dessa materialidade da imagem.

No quadro filmado, a cor o compõe dessa perspectiva plástica. Mas é unida ao formato que sua simbólica começa a operar de fato. O vermelho só é paixão quando está no cetim, nas rosas, no veludo. Quando está nas cenas de violência, ele empresta sua agressividade. Mas também é possível pensar num vermelho uterino de conforto e silêncio ou no vermelho publicitário dos comerciais e comércios. A simbologia das cores é ampla demais para sustentar um sentido sozinha. É junto aos materiais que ela ganha seus traços.

*

Minha última e mais radical experiência com cores foi no filme *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio. O roteiro em si tinha já muitas indicações cromáticas não apenas em suas rubricas como também em seus diálogos. As cores tinham uma importância narrativa não expressa ou didática, mas imperativa. Para dar alguns dos exemplos mais importantes e resumir a sinopse do filme, Cecília (*Aura do Nascimento*) é uma modelo recifense que mora em São Paulo, cuja carreira está em ascensão. O roteiro se inicia num desfile de moda alternativo em São Paulo: “da coleção, seu *look* é o único de cor **PRETA**. Os *looks* das outras

modelos alternam entre as cores sólidas **VERMELHO, VERDE E AZUL**".⁴⁵ No dia seguinte, Cecília vai viajar: ela está voltando para Recife para passar o Natal com sua mãe, Helena (Renata Carvalho), que mora numa casa em que "predomina uma decoração *kitsch naïf*, barata, onde a cor rosa-bebê domina as paredes, com nuvens azul-bebê pintadas por cima".⁴⁶

Recém-chegada, Cecília reencontra João (Fellipy Sizernando), que está consertando os canos da casa de Helena, num oitão em que "a caixa d'água, insolitamente, tem uma cor vermelho viva".⁴⁷ Eles iniciam um romance regado a um loló especial, "um líquido verde neon que brilha de forma insólita".⁴⁸ Suas viagens de loló vão se intensificando na medida em que ela vai se apaixonando mais e mais por João, o que a faz ver nele, "além da auréola vermelha, um par enorme de asas vermelhas de anjo".⁴⁹

Cecília fica tão obcecada por João que decide bancar a ida do rapaz a São Paulo. Ele, no entanto, nega e explica que trabalha numa espécie de seita fetichista – a mesma que fornece o loló – e que não quer abandonar tudo que ele ganha lá. A seita existe numa mansão antiga: "As paredes do lugar estão cobertas de um veludo verde-esmeralda(...) Há cortinas roxas contrastando com o verde".⁵⁰

A cena da noite de Natal se inicia com Maria (Danny Barbosa), tia de Cecília, mostrando o presente que trouxera para a irmã: "Maria aperta um botão da pirâmide. Uma luz branca passa pelo prisma, transformando-se num espectro com luzes de três cores: vermelho, verde e azul".⁵¹ Depois da ceia, Cecília segue para a mansão, apaixonada e ressentida.

Enquanto essa versão de Cecília chega à mansão e se transforma na Salomé que vai decepar seu amado São João Batista (encarnado em João), outra versão de Cecília consegue voltar para São Paulo e fazer o teste para um desfile que viria mudar sua carreira para outro nível: "quem vemos é aquela Cecília com a pele completamente azul, e os cabelos também".⁵²

Como vemos, o roteiro já trazia muitas indicações cromáticas, que foram reforçadas nas primeiras conversas que tive com o diretor. André deixou claro que boa parte das descrições poderiam ser repensadas, mas que essas diretrizes eram importantes para o filme, sobretudo certa predominância de uma cor em cada universo do filme. A ideia, muito bem

⁴⁵ BARBOSA, 2022, p. 1

⁴⁶ *Ibidem*, p. 4

⁴⁷ *Ibidem*, p. 9

⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 28

⁵⁰ *Ibidem*, p. 62

⁵¹ *Ibidem*, p. 78.

⁵² *Ibidem*, p. 86

condensada na pirâmide que Maria daria de presente para Helena, é de que somos, assim como as cores, espectros cheios de temperaturas diferentes. Cada cor mostrava uma faceta da vida de Cecília. O roteiro usava as cores para criar seu código cromático próprio.

*

A produção de locação desse filme era de imensa importância para que a arte conseguisse lidar com as demandas necessárias. No início desse processo, alguns espaços foram prioridade para a busca, em razão de sua importância no filme: a casa de Helena era a que acumulava mais cenas. Já a mansão da seita era nossa locação de maior escala.

A casa de Helena seria a locação em que passaríamos mais tempo. Durante a produção de locação, chegou uma opção muito interessante. Uma casa muito grande, com vários espaços e anexos, onde havia um segundo andar com uma estrutura possível para a casa de Helena. Era ampla, com acabamentos antigos e com lindos gradis de janela. Tendo isso em vista, tentamos aproveitar outros espaços do prédio para montar outros *sets*, entre eles, a quitinete de João. A casa, no entanto, era uma herança compartilhada e a proprietária da parte de cima não aceitou a oferta. Estávamos muito animados com aquela possibilidade, mas foi necessário abrir outras frentes.

Mais ou menos nesse ponto do processo André trouxe a demanda de incluirmos no projeto o amarelo entre as cores principais do filme. Essa entrada do amarelo seria na casa de Helena. O rosa que o roteiro sugere continuaria mais pontualmente, mas a ideia é que a casa de Helena, ao menos no *dressing*, fosse predominantemente amarela.

Eis que surge outra possibilidade de locação, na mesma rua da anterior. Quando chegam as fotos, deparamo-nos com uma casa toda pintada de amarelo-bebê e verde-esmeralda, cheia de flores na fachada, com portas em arco e grades rebuscadas, uma casa de conto de fadas.

Figuras 51, 52, 53 e 54 – Fotografias de locação para a casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

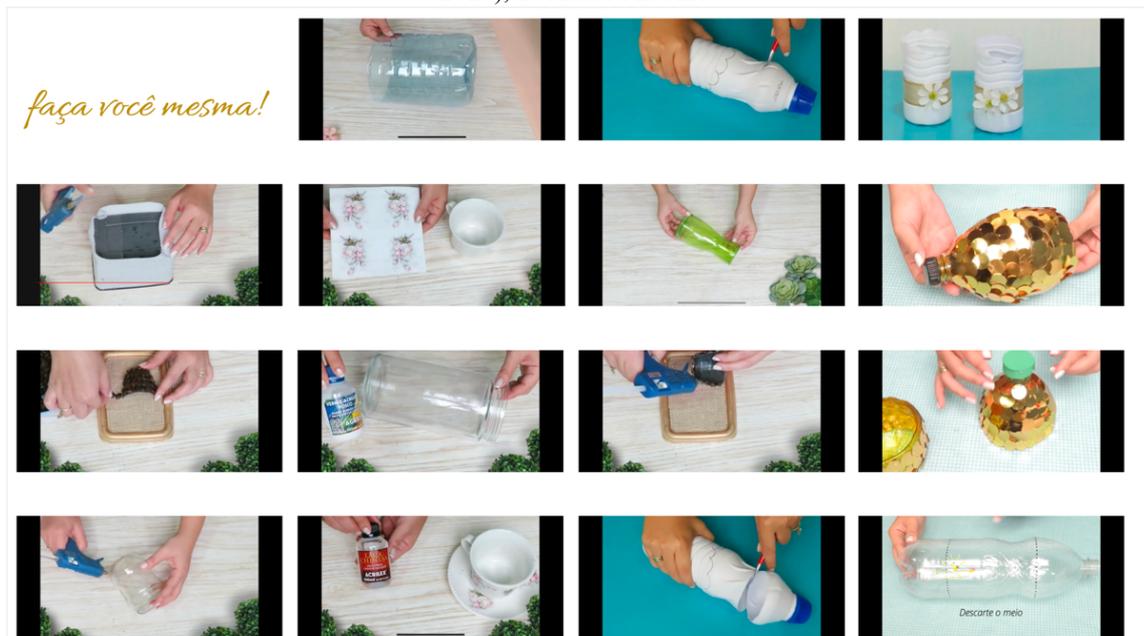
A casa puxava as cenas desse espaço para um tom mais fabular. Ela tinha uma paleta bem estabelecida, com a pintura das esquadrias de portas e janelas com a mesma tinta que os acabamentos internos, armários, estantes etc. Além das cores, essa era uma casa já mobiliada, o que ajudava muito a equipe de arte, pois não apenas tinha móveis como também objetos pequenos. A quantidade de caixas e armários nos mostrava que mais coisas se escondiam por ali. Percebemos que a decoração era rebuscada, embora não fosse muito sofisticada, e apelava também para certo misticismo.

Esse núcleo do filme trazia questões de melodrama familiar e bagunçava um pouco nossos estereótipos de família ao colocar mãe, filha e tia trans, sem explicar nenhuma origem factual dessa família, num exercício de fabulação de futuro que vinha muito bem ao encontro dessa casa fabulesca. O projeto de arte tentaria fazer eco a essas questões.

Voltando à base e esperando as negociações serem fechadas, criamos o projeto da casa de Helena. O que norteou a direção de arte dessa locação foi o conceito “faça você mesmo”. O *do it yourself* que nasceu no movimento *punk* foi completamente abraçado pelo mundo do artesanato, cujo público pode unir de donas de casa que querem decorar a sala até *drag*

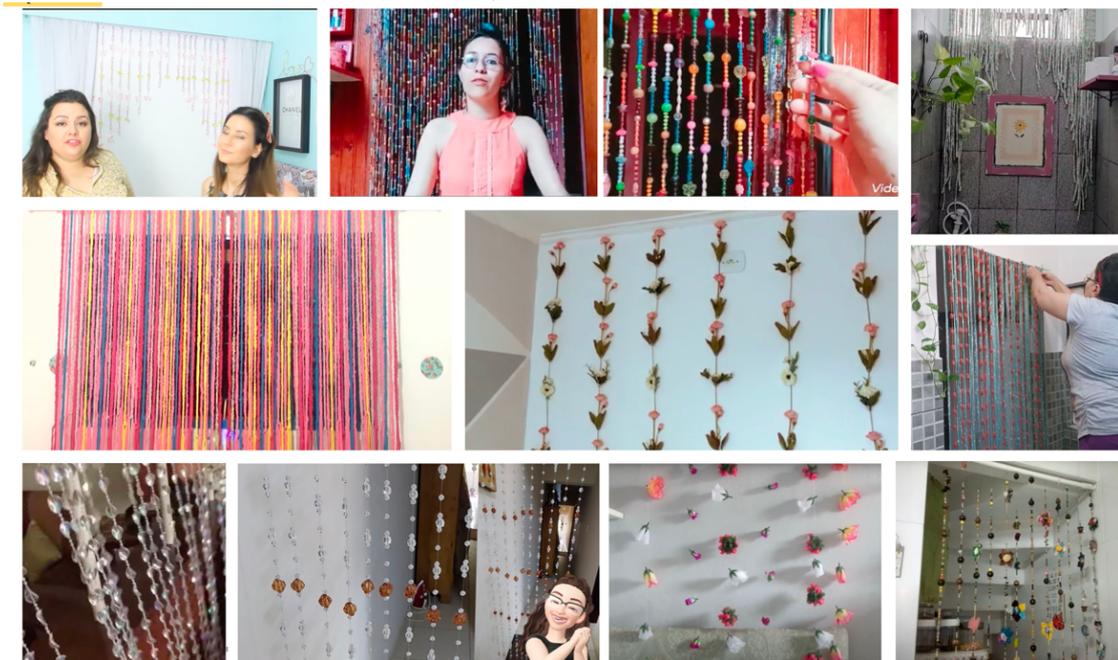
queens que vão fazer a própria roupa, de senhoras aposentadas que buscam ocupar seu tempo a mulheres trans que muitas vezes se veem obrigadas a adaptar roupas e acessórios para driblar uma indústria da moda excludente. (Aliás, a exclusão é um grande motivo para que pessoas “façam por si mesmas”; isso serve para sapatos ou para lutar por leis).

Figura 55 – Prancha de projeto para a casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 56 – Prancha de projeto para a casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

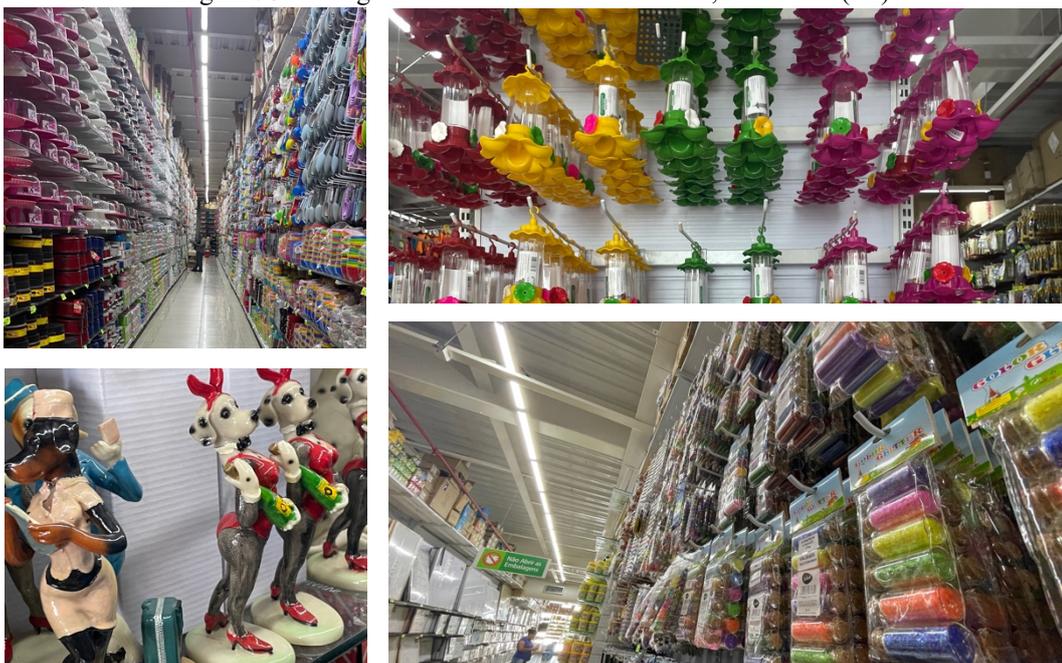
Figura 57 – Prancha de projeto para a casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Outro alimento que entrava em correspondência com esse conceito era um dos principais e mais interessantes fornecedores das equipes de arte de Recife, o Atacado dos Presentes, uma rede de lojas de departamentos que só existe na cidade e que fornece toda a sorte de produtos, alguns com exclusividade. São lojas enormes com estoques muito variados e cheios de objetos e materiais, muitas vezes, estranhíssimos. Esse lugar é o reduto das artesãs domésticas; portanto, não havia melhor lugar para comprar os materiais para a produção do “faça você mesma” de Helena. Mas não fomos para lá com uma lista na mão, senão com o amarelo como norte para a maior parte dos materiais e algumas tantas referências na cabeça, com o intuito de buscar nos próprios objetos as sugestões do que fazer com eles.

Figura 58 – Fotografias do Atacado dos Presentes, em Recife (PE).



Fonte: Acervo pessoal.

Assim, pensamos numa Helena que ocupa aquela casa de contos de fadas com suas criações mundanas feitas com materiais garimpados no Atacado dos Presentes. Quando Renata Carvalho chegou para os ensaios e viu nosso projeto, contou-nos que uma das inspirações dela para a construção de Helena tinha sido uma senhora conhecida que ocupava a vida com artesanatos. Para a atriz, isso dava a dimensão de uma Helena que preenchia um vazio – a tristeza de sua história mal resolvida com a filha – com essa atividade sempre disponível e interminável.

Com os materiais produzidos, a equipe de arte e uma equipe extra que chamamos passamos dois dias “fazendo nós mesmas” os objetos da casa de Helena. Com esse arsenal em mãos, fomos para a locação a fim de juntá-lo aos achados da produção de objetos de Mônica Pantoja e ao que houvesse pela casa. Enfim, começaríamos o *dressing*.

Figuras 59 e 60 – Fotografias do *dressing* em processo na casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Eu estava curiosa para descobrir o que havia nas inúmeras caixas guardadas na locação. Algo me atraía para lá, especialmente um volume que parecia ser uma decoração de Natal. Começamos a abrir as caixas e qual não foi minha surpresa ao descobrir que elas estavam repletas de artesanatos, alguns terminados, outros pela metade, alguns materiais virgens para a atividade e uma miríade de decorações de Natal feitas artesanalmente. Além do amarelo que reinava em vários itens da casa, como panos, almofadas etc. Poucas vezes eu vi um projeto e uma locação se corresponderem tanto e tão bem. Não sei dizer hoje quanto é que nossas ideias foram incubadas de forma mais ou menos inconsciente a partir da visita de locação ou quanto foi apenas uma feliz coincidência, mas fato é que a instância material da locação e aquela do espaço do filme entraram em plena correspondência, borrando os vetores da sugestão.

Figuras 61 e 62 – Objetos encontrados na locação da casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

O roteiro trazia a imagem de um altar para Helena: “Na frente de um altar onde uma estátua grande de Nossa Senhora da Conceição está cercada de outros elementos religiosos sincréticos, como uma estátua menor de Iemanjá”.⁵³ Na primeira visita de locação, decidimos fazer o altar num nicho do banheiro, sem mostrar que era o banheiro, mas aproveitando uma estrutura para o altar e criando uma cortina para o fundo do contraplano.

Figura 63 – Banheiro da locação da casa de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Para trazer uma quantidade maior de imagens e santinhos, pensei que seria bom que a Nossa Senhora da Conceição ficasse num apoio mais alto do que o restante. Também havia um desejo de criar três escalas no altar: Nossa Senhora na maior escala, Iemanjá e outra imagem na escala média e várias outras imagens numa escala bem menor. Como Iemanjá é azul, assim como o manto de Nossa Senhora, busquei alguma divindade que também fosse azul para compor o altar e chegamos a Kali, deusa indiana que não apenas é azul como também carrega uma cabeça decepada nas mãos, o que faz uma rima com Salomé. Assim, o azul entrou definitivamente como segunda cor do altar, somando-se ao amarelo e ao rosa que já estavam no restante da casa. Unindo a necessidade do apoio para a Virgem, a entrada do azul na paleta do altar, a imagem de Iemanjá com seu tema marinho, nosso desejo de utilizar coisas fora de seu uso habitual – e, talvez, de alguma forma mais subterrânea – e o fato de

⁵³ *Ibidem*, p. 7.

filmarmos no banheiro, lembrei-me dos tampos de privada que eu já conhecia do Atacado dos Presentes. E, com outros materiais lá encontrados, fomos criando o projeto do altar.

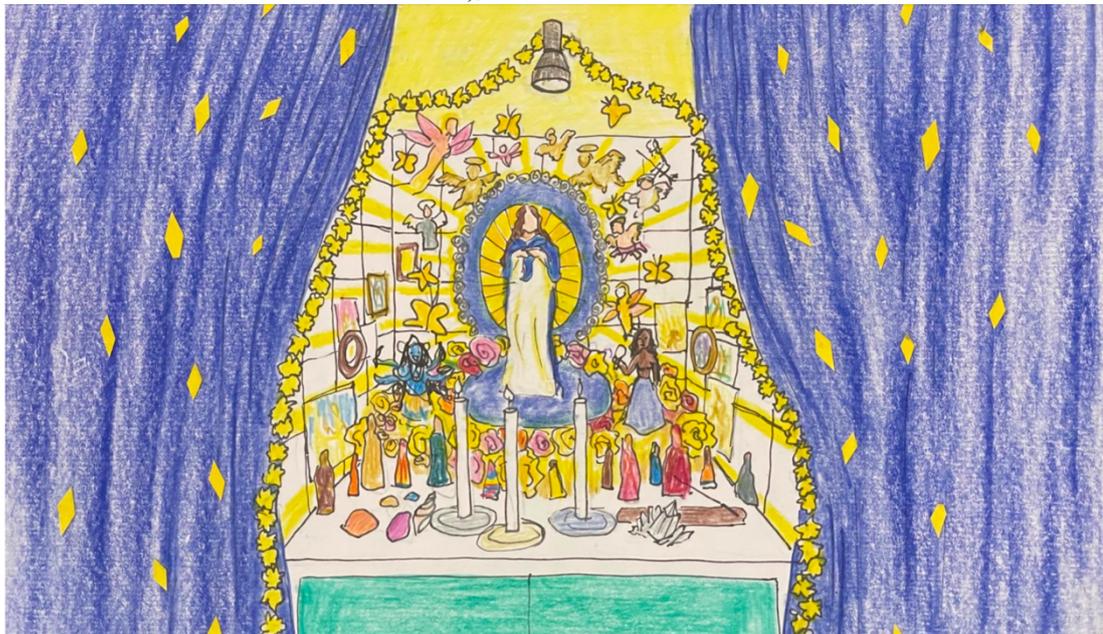
Figura 64 – Tampos de privada no Atacado dos Presentes, em Recife (PE).



Fonte:

Acervo pessoal.

Figura 65 – Desenho do projeto para o altar Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Quando começamos a pensar nessa Helena como alguém que fabrica os objetos de decoração, seu altar foi crescendo. Agora ele tinha o desejo de ter mais elementos confeccionados por ela. Ao mesmo tempo, estávamos com dificuldade em achar uma Nossa Senhora com uma pintura mais delicada, que fizesse eco às referências que buscávamos, uma pintura que fosse clássica e *kitsch*, anjinhos de face rosada, cílios avantajados etc. Era a paleta

do altar que se intensificava e pedia para que seu assunto principal entrasse na dança. Tudo foi se encaminhando para que eu fizesse uma pintura na estátua.

Figura 66 – Fotografias do processo de pintura da imagem de Nossa Senhora para o altar de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Ao mesmo tempo, quando Lina Acácio, diretora de fotografia, conheceu nosso *set*, achou que não havia recuo para filmar ali, e tivemos de levar o altar para outro quarto da casa, ocupando uma mesa e uma parede, e continuando com o tecido para o contraplano. Foi então que o altar cresceu mais ainda. E, quando encontramos aqueles objetos nas caixas da casa, o tamanho maior fez todo sentido, caso contrário não conseguiríamos abrigar todos aqueles achados. O altar foi feito ao longo das filmagens do restante dos *sets* da casa de Helena, o que me possibilitou construí-lo aos poucos – ainda mais com a demanda de remodelar seu desenho para aproveitar os materiais que haviam restado do “faça você mesmo”, a fim de tentarmos compensar gastos maiores do que os previstos em outras áreas.

Figuras 67 e 68 – Fotografias das fases 1 e 2 do processo de construção do altar de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 69 e 70 – Fotografias das fases 3 e 4 do processo de construção do altar de Helena (Renata Carvalho) no longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.



Figura 71 – *Frame* do material bruto do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio: o altar de Helena (Renata Carvalho).



Fonte: Acervo Ponte Produções.

*

Para a mansão, a pesquisa se iniciou em casarões antigos disponíveis em Recife. Era um espaço difícil, já que precisávamos de uma construção histórica razoavelmente conservada, mas que ao mesmo tempo tivesse disponibilidade de receber uma equipe de filmagem, ainda tendo que negociar bem os custos. Filmamos num casarão neoclássico de 1860 que tinha paredes de duas cores: verde-claro e rosa-salmão. Assim, visto que não poderíamos pintar, entendemos que essas duas cores seriam a base para os espaços da mansão, apostando na predominância do verde, já proposto no roteiro e próximo do loló, e abandonando o roxo.

Figuras 72 e 73 – Fotografias de locação da mansão do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Embora sejam escolhas cromáticas em si que vão nortear a busca de materiais e objetos, elas se sustentam na relação com as materialidades que vão entrando na escala do projeto. O rosa e o verde do casarão nos ajudariam a compor usando o máximo o que a locação tinha de pronto: além das *boiseries* e dos adornos de parede, outros móveis, como um sofá com flores rosa. A incorporação do rosa também foi endossada por metros e metros de um devorê rosado que eu tinha em meu acervo e usaríamos para as cortinas. Já o verde do casarão também entrava em correspondência com o verde que o roteiro trazia, cuja pesquisa de materiais feita por Laura Dornelles, produtora de arte, já estava avançada nesse momento.

O preto entrou por outro viés material. Os testes feitos por Marina Patury, cenógrafa do filme, para o loló foram bem satisfatórios e, afinal, tínhamos um loló verde neon, com

opções bastante luminosas. Isso nos levou a pensar na seita como um agrupamento com ares alienígenas. O figurino assinado por Libra Lima preparou uma espécie de armadura orgânica com veias e artérias verdes e, por ser confeccionado de látex – que não se dobra com fluidez, podendo até rasgar as peças –, precisava de outro material para as articulações e para a parte de baixo da roupa. Tanto pela facilidade em se trabalhar tecnicamente como por sua aproximação estética do fetichismo praticado pela seita, optou-se pelo couro preto para arrematar esse figurino.

Figuras 74 e 75 – Fotografias do processo: teste do loló e figurino dos homens da seita do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Desse modo, questões materiais do figurino geraram uma demanda para a paleta da cenografia, que trouxe não só o preto como também o couro em si. Fizemos uma meia parede de capitonê nas duas paredes mais livres da sala, o que arrematou certo acabamento de motel que já vinha também no carpete de forração, no LED verde e na logo adesivada que teve de cobrir os espelhos para conseguirmos filmar no espaço. Até a origem neoclássica do prédio, ainda que anacronicamente, fazia jus a certo gosto duvidoso. A mansão ficava no limiar entre o sofisticado e o *kitsch*.

Figura 76 – Projeto 3D do salão da seita do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 77 e 78 – Fotografias de *making of* do salão principal da mansão do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



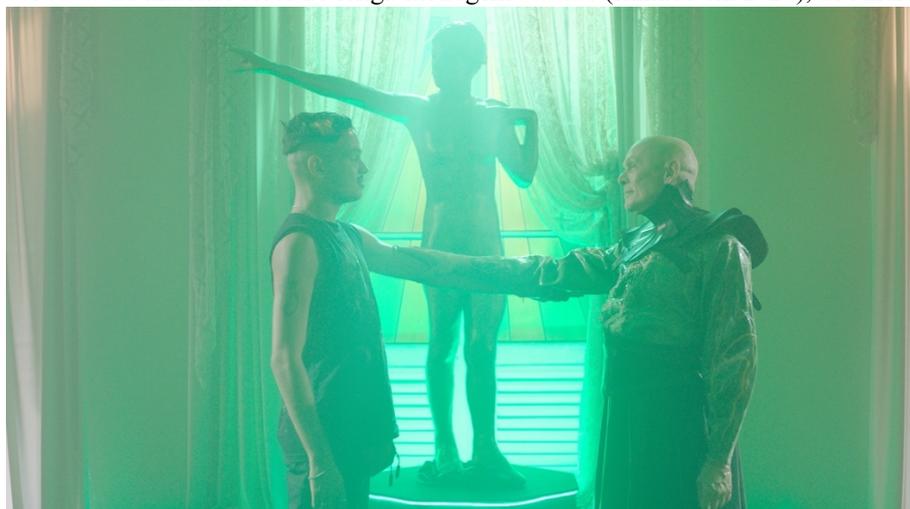
Fonte: Acervo pessoal.

Esse verde foi chegando aos poucos ao filme. A casa de Helena também desrespeitou nossas primeiras delimitações cromáticas, que restringiam as grandes massas de verde à mansão. Ao mesmo tempo, o espaço escolhido para a quitinete de João também tinha a presença de azulejos verdes-escuros. A presença do verde se impunha e, em vez de tentar contornar ou resistir, decidimos aproveitar, acatar a sugestão. Começamos doravante a pensar nesse verde se espalhando pelo filme e fazendo eco também ao repertório da ficção científica que se infiltrava cada vez mais. Foi nesse momento que André deu a ideia de que os equipamentos de produção de imagem tivessem uma luzinha verde, quase que aproximando a seita e a produção de imagens no mundo interno ao filme. Todos os celulares e todas as câmeras teriam seu dispositivo de LED verde.

Da mesma forma, Língua Acácio propôs que trouxéssemos uma luz verde em alguns pontos do filme, quase que como a única fonte de luz colorida dele. Nas primeiras conversas

de fotografia, havia sido estabelecido evitar ao máximo as luzes coloridas, mas a fotografia não poderia deixar de se afetar por esse verde que chegava. Dessa forma, a paleta filmada foi se formando entre pinceladas de arte e fotografia.

Figura 79 – *Frame* do material bruto do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Esse verde acabou criando uma rima interna no filme. Elementos paralelos na simbologia mas distintos nos momentos e espaços do filme se aproximaram pela cor. Desse modo, o loló ou o cartão da seita, vistos fora da mansão, faziam menção a ela, mas da mesma maneira um dos figurinos de João, com pequenos raios verde-neon, ou os LEDs verdes das câmeras também conversavam com esse universo, sem ser um objeto proveniente da seita. Podemos dizer que o verde da seita seja talvez uma marca da obsessão das personagens, seja pelo loló, seja por um amor, seja por prazer, seja por dinheiro, seja por qualquer outro tesouro ausente.

O verde fez parte de um código cromático interno ao filme que, ainda que emprestasse pontualmente dessa ou daquela cor alguma característica compartilhada, ganhava seu sentido efetivo muito mais em relação à narrativa, às personagens e às cenas do que em alguma simbologia externa a ele. Eu já estava imersa na pesquisa deste mestrado e, portanto, com uma sensibilidade mais a florada para as cores e mais aberta para a possibilidade de trabalhar com uma paleta de cores – ou ao menos pensar mais expressamente na paleta do *set*, sem medo do projeto, já que cada universo tinha um delimitador cromático, que trabalhava, dessa vez, matizes predeterminados para a busca de materiais e objetos. Curiosamente, o que acabou funcionando foi o delimitador verbal, além das cores apresentadas nos projetos. Ou seja, o que determinava as paletas era, via de regra, um matiz principal: vermelho, azul, verde

e amarelo. Claro que, para soluções específicas, se fazia necessária uma amostra de cor. Mas em geral, como estávamos trabalhando as cores em blocos, o importante era trazer a predominância de um matiz em cada universo, e não de tons específicos. Os tons específicos se criavam de acordo com os materiais encontrados.

No fim das contas, mesmo sem uma paleta de cores percebi que minhas escolhas cromáticas definiam, sim, a busca dos materiais. Em *Salomé* isso ficou muito evidente, mas em outros casos existiam delimitadores menos abrangentes, como é o caso de *Propriedade*. E, mesmo em casos como *Hit parade*, em que o projeto não mostrava cores, a delimitação material já era, em si, cromática.

Percebi também que sempre trabalhei bastante ativamente com as cores. No momento de compor o quadro, de escolher finalmente o que fica e o que sai, o que fica ao lado de quê ou na frente de quê. Na verdade, não usar paletas de cor me permitiu trabalhar as cores de forma menos conceitual, mais livre e plástica, sem ter de me render a um conceito rígido que prometeria um sentido qualquer, mas confiando intuitivamente nas porções de tinta que eu usava para pintar aqueles quadros. De certa maneira, posso dizer que existia uma espécie de paleta de cores em minha cabeça, reatualizando-se a cada novo elemento colorido que chegasse. Mas qual seria a diferença, então, entre a paleta de cores graficamente organizada, que eu não usava, e aquela paleta mental, um pouco borrada e mutável, que pairava sobre meus projetos? Para os diretores de arte que assim trabalham, qual é a importância e o papel da paleta de cores? E a paleta de cores determina a paleta do *set* de forma mais rígida do que minha paleta subentendida?

8 DIREÇÃO DE ARTE COM PALETA DE CORES

Sobre outros processos e o papel da paleta de cores e das ocorrências em outras formas de se delimitar a cromaticidade de um set.

Para entender o papel da paleta de cores em processos em que ela figura, fizemos entrevistas com dez diretoras de arte acerca de suas experiências com a cores e as paletas. São profissionais com experiências variadas e uma boa inserção no mercado audiovisual. Vamos compreender de que forma elas pensam as cores em seus projetos e como constroem suas paletas. Comparando com meus processos sem estas, será possível, talvez, traçar a ação desse pedaço específico do projeto, na execução.

*

Fabiana Egrejas assina a direção de arte de longas-metragens desde 2011, com destaque para os seguintes filmes: *Meu passado me condena: o filme* (2013), *Meu passado me condena 2* (2015), *Depois a louca sou eu* (2019) e *De pernas pro ar 3* (2019), todos dirigidos por Julia Rezende. Suas paletas nascem de conceitos criados com base no roteiro que organizam as cores ao longo do filme, as quais são calcadas no contraste visual que produzem. Ela gosta de trabalhar com paletas bem restritas quando o desenho de produção permite interferências maiores nos espaços:

[...] quando é possível, eu tô trabalhando na paleta e a gente conseguiu restringir o mundo ao mundo do filme. Aí eu não vou botar uma coisa fora da paleta propositalmente; se eu vir, eu tiro... Por exemplo, ontem, tinha uma coisa fora da paleta no *set*, eu tava gostando da dissidência, pra ser de verdade tem que ter dissidência, e eu tava gostando, mas na hora que abriu câmera, que enquadrou, que ficou aquele treco ali dissidente gritando na minha cara, eu falei: “Não vai dar, vou ter que tirar”.⁵⁴

Ela nos deu dois exemplos de paletas de cores de seus trabalhos. No filme *De pernas pro ar 3*, produzido pela Morena filmes, criou uma paleta bem definida. A diretora de arte apostou na paleta sugerida por um mosaico de imagens de divas *pop* para afirmar um tema dentro do filme:

⁵⁴ Anexo I – Entrevista com Fabiana Egrejas. A transcrição de todas as entrevistas mencionadas neste capítulo encontra-se nos anexos ao final desta dissertação.

[...] aí eu “googlei” assim: Marilyn Monroe, Madonna... Aí vem tudo roxo, vermelho e rosa e preto. Aí eu falei: “Cara, essa paleta já vem sendo desenvolvida no subconsciente e no consciente, né, na história dessas mulheres e dessa luta de empoderamento... É *pop*... de massa, né?” [...] Isso já está posto, vou me apropriar disso nesse filme, tá bom, veio essa paleta, mas veio da ideia do... Esse filme fala de quê? De empoderamento, é uma comédia, é uma besteira, é um filme leve, mas tem um subtexto ali disso.⁵⁵

Figura 80 – *Frame* do longa-metragem *De pernas pro ar 3* (2019), de Julia Rezende.



Fonte: Filme.

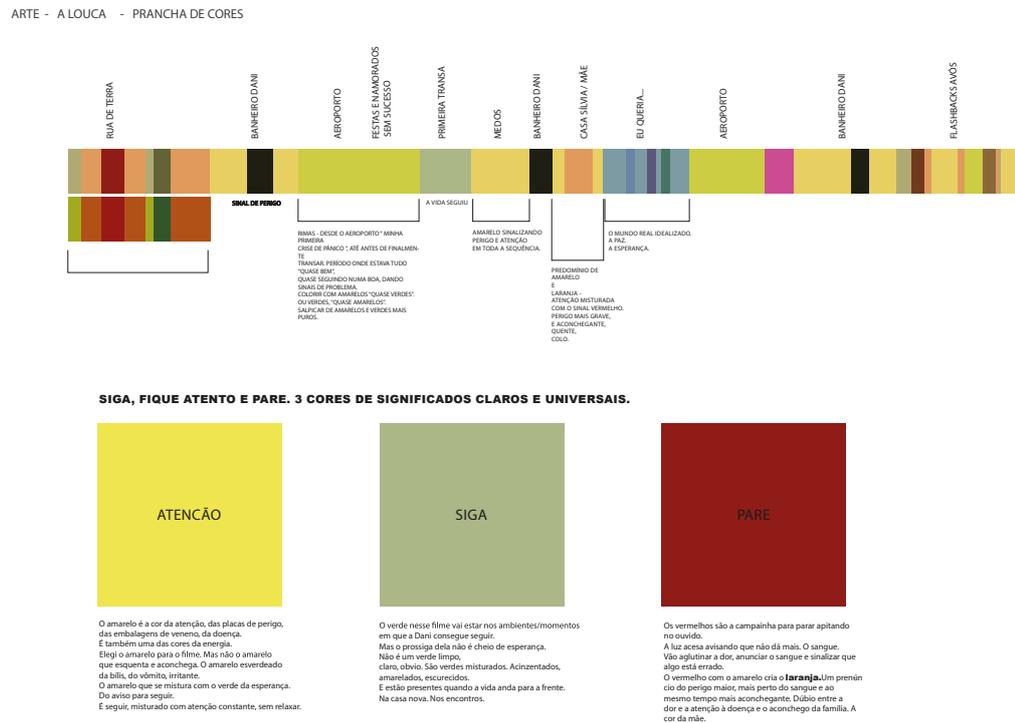
Já em *Depois a louca sou eu*, da mesma diretora e produtora, condensou a trajetória da personagem na imagem de um semáforo com suas três cores:

[...] quando a vida dela tá andando para frente vai ser verde, quando ela tem que parar, tá tudo muito mal, vai ser vermelho ou até preto, e, quando ela tem que ficar ligada, que ela tem que prestar atenção pra não cair no vermelho, eu vou botar amarelo... Também foi um instinto que veio de impressões sensoriais do roteiro.⁵⁶

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

Figura 81 – Paleta de cores do longa-metragem *Depois a louca sou eu* (2019), de Julia Rezende.



Fonte: Acervo Fabiana Egrejas.

Figura 82 – *Frame* do longa-metragem *Depois a louca sou eu* (2019), de Julia Rezende.



Fonte: Filme.

Vemos que nesse caso a direção de arte criou um conceito com base numa imagem bastante universal. Apropriando-se do parâmetro usado para a escolha das cores no próprio sinal – fluir, prestar atenção, parar –, a paleta de cores busca correspondência evocativa com a narrativa do roteiro.

Essas cores não poderiam trazer essa ideia se a narrativa em si já não contivesse esse fluxo, ou seja, se já não trouxesse em suas formas e narrativa algo que completasse a simbologia. Tampouco acreditamos que isso se faça manifesto para a maioria dos

expectadores, mas é possível que em algum lugar bem subterrâneo essas cores associadas entre si e com a narrativa possam acessar um repertório sentimental coletivo do público. Parece ser essa a aposta do conceito.

Do mesmo modo, no caso anterior, a paleta provém de imagens altamente difundidas, que fazem parte do repertório de um público enorme. As divas *pop* e suas ações culturais são altamente replicadas. Valer-se dessa paleta é fazer jus a um código que possa ser amplamente compreendido, um lugar-comum. Não poderia ser diferente, visto que em ambos os casos estamos falando de filmes de grande público, com apelo mais popular, que desejam usar códigos mais acessíveis, criar conexões com esse público.

Se comparamos a paleta de *Depois a louca sou eu* com os *frames* do filme, vemos como as cores do longa-metragem são fiéis à paleta, não só conceitualmente, ao respeitar os matizes, como também nos tons específicos escolhidos. Certamente, esse é um daqueles casos em que ela teve controle da paleta e pôde restringir as cores da paleta do *set* à paleta de cores.

*

Adriana Borba trabalha com cinema desde 1984 e já assinou a direção de arte de inúmeras longas-metragens, como *Netto perde sua alma* (2001), de Beto Souza e Tabajara Ruas, *Legalidade* (2019), de Zeca Brito e *A primeira morte de Joana* (2021), de Cristiane Oliveira.

Diferentemente de Fabiana Egrejas, ela não busca tons muito precisos em sua paleta de cores. Faz uma paleta detalhada e esquemática numa tabela, incluindo todas as cenas, e parte de cores dadas pelas locações para depois estabelecer outras cores, das interferências, das personagens etc. Ela escolhe matizes mais importantes nessa planilha. Os tons exatos são para decisões específicas (cor de tinta, objetos etc.). Ela diz que sua paleta “tem que servir como discussão [...] mais como uma ajuda, não como uma regra”.⁵⁷ Acredita que a paleta ajuda a limitar o universo, mas que ela não é fixa e vai se modificando muito ao longo do processo, assim como todo o projeto de arte.

Adriana diz que as paletas procuram seguir a atmosfera que ela e o diretor querem para o filme, valendo-se, assim como Fabiana Egrejas, de repertórios compartilhados, nesse caso, até de sentidos mais primitivos para as relações de cor:

⁵⁷ Anexo A – Entrevista com Adriana Borba.

[...] eu escolho buscando entender que tipo de filme a gente tá fazendo, tentando ver com o diretor, entendendo a psicologia, o sentimento do filme, né? A atmosfera do filme. Quer fazer um filme de terror? Então, tu vai completar com coisas escuras... É uma comédia? É um drama? É uma novela? É uma minissérie? Entendeu? Eu vou fazer uma coisa, como dizer... suja, né? Mas suja pra uma novela é uma coisa, suja pra um filme de terror é outra, suja pra um filme de guerra é outra, né? Então eu acho que as cores elas vêm com o sentimento que tu quer que a plateia tenha [...] Eu acho que a arte não pode brigar com os sentimentos que o filme tá querendo botar, né? Por exemplo, a menina tá chorando numa cena, sei lá, muito pesada e o cenário tá todo lindo, limpo, *clean*, leve, colorido, entendeu? É isso mesmo? Ou, de repente, pra ajudar que ela fique mais triste, o cenário também tem que ser uma coisa mais triste [...].⁵⁸

A diretora de arte dá o exemplo de *Legalidade*, longa-metragem dirigido por Zeca Brito e produzido pela Prana Filmes, com lançamento em 2019, no qual ela assinou a direção de arte. A filmagem foi feita no Palácio Piratini, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, que foi o cenário real dos acontecimentos históricos que o filme retratava.

Quando ela e a equipe conheceram o local que, na história real, seria o porão do filme, descobriram uma sala com quatro paredes brancas e lisas, tal qual o restante da locação, que variava entre branco, preto e bege:

[...] eu comecei a pensar: mas o filme não é isso, o filme não quer uma coisa branca. Em cima do palácio era bege, embaixo seria branco ou bege também... Quando ele trouxe a ideia de botar as missões, que ele queria os índios lá, eu digo: “Bah! Por que que a gente não pega esses tijolos à vista? Esse vermelho do barro, da terra, da luta indígena, daquela coisa natural e leva pra esse porão?” [...] eu avermelhei o porão, [...] porque a ideia era de oprimir aquelas pessoas dentro daquele porão [...] e eu achei que, se eu deixasse na cor real da história, eu não ia ter o mesmo clima e ia parecer uma coisa bonita, de época, colorida, toda combinada.⁵⁹

Figura 83 – *Frame* do longa-metragem *Legalidade* (2019), de Zeca Brito.

⁵⁸ *Ibidem*.

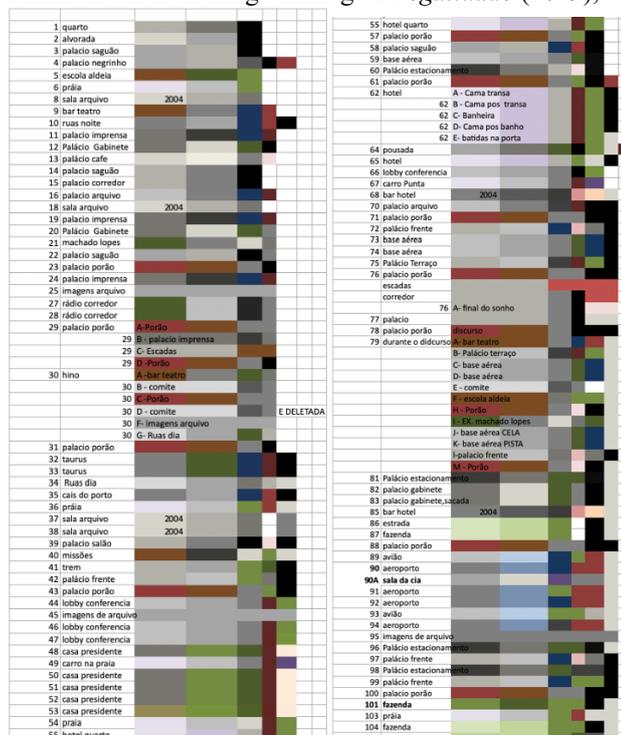
⁵⁹ *Ibidem*.



Fonte: Filme.

Adriana conta que é muito comum que as locações apresentem soluções não pensadas. Suas paletas sempre partem das cores que já existem nas locações e em que ela não poderá interferir – e que muitas vezes são as massas maiores, como paredes, céu, floresta, terra etc. É com base nesses matizes que as cores dos outros materiais e objetos vão ser determinadas. E sua paleta de cores, que percorre cada cena, possibilita compreender a distribuição das cores ao longo do filme.

Figura 84 – Paleta de cores do longa-metragem *Legalidade* (2019), de Zeca Brito.



Fonte: Acervo Adriana Borba.

Podemos ver, pela paleta de cores de *Legalidade*, que Adriana está interessada em compreender como as cores se sucedem no tempo do filme. Menos do que estabelecer cores

exatas para espaços ou objetos, sua paleta cria um código cromático para a obra. Assim, verde poderá ganhar vários tons, mas sempre aliado a um elemento narrativo:

[...] eu coloco lá o cara é verde, não quer dizer que não posso usar uma coisa azul, mas, se tu tiver me oferecendo dois caderninhos, eu vou escolher o verde pra ele; se tu tiver me oferecendo uma caneta, eu vou escolher o verde pra ele; se tiver me oferecendo alguma coisa, eu vou escolher o verde pra ele. No final, quando tiver tudo muito verde, o cara estiver vestido de verde, aí eu tiro [...] Eu acho que, quando tu vai pro *set* com coisas mais rígidas, nesse sentido da paleta de cores, te facilita aquela coisa de diminuir o universo.⁶⁰

*

Outra diretora de arte que parte das locações para criar sua paleta é Juliana Lobo. Formada em *Desenho Industrial com especialização em design de produto* na FAAP em 2005, desde 2009 ela assina direção de arte de cinema entre curtas-metragens e séries; e, desde 2019, longas-metragens, com destaque para *Desterro* (2020), de Maria Clara Escobar, *Todos os mortos* (2020), de Caetano Gotardo e Marco Dutra, e *Três tigres tristes* (2022), de Gustavo Vinagre.

Juliana começou a pensar sobre as paletas fazendo assistência para dois tipos de diretores de arte: de um lado, os que trabalhavam com paletas de cor mais fechadas, com uma preocupação bastante plástica, compositivas; de outro, aqueles que evitavam paletas de cor e composições muito programadas, atendendo também a desejos estéticos mais naturalistas. Percebeu, no entanto, que, mesmo nesses processos naturalistas, havia algum tipo de delimitação cromática.

Portanto, quando começou a assinar seus trabalhos, achou importante fazer as paletas de cor para estudar as relações plásticas entre os elementos do filme. Suas paletas partem da observação das cores presentes nas locações em que ela não poderá interferir. Com essas cores, ela começa a construir sua paleta, com critérios plásticos e narrativos, buscando destacar ou aproximar elementos no quadro e entre os quadros. Suas paletas vão acompanhando as mudanças do processo. Preocupa-se com as massas maiores, mas gosta de variedade no *dressing* fino:

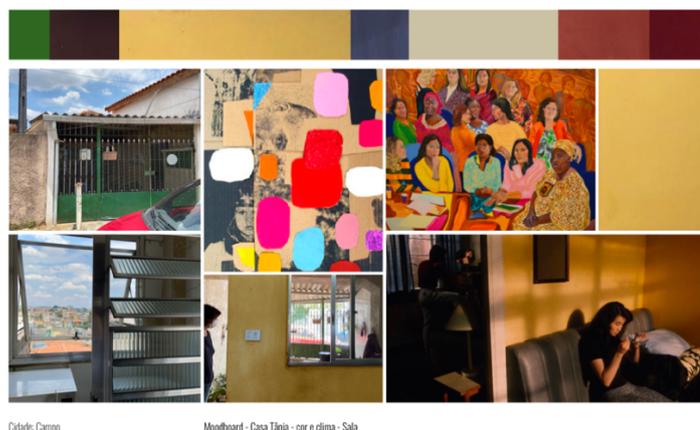
[...] é muito difícil você querer um filme inteiro em que o personagem seja chamativo, mas, em algum momento da cena, é importante, e, quando eu não

⁶⁰ *Ibidem*.

fechava isso de paleta, muitas vezes as cores traziam um impacto, e não era pra cena ter um impacto, sabe? Então, eu sinto que pra mim é muito importante pensar nas paletas do cenário mesmo quando eu não vou mexer em nada, pra falar pro figurino. É óbvio que eu não decido certinho ali, mas eu gosto de saber esses contrastes, sabe?⁶¹

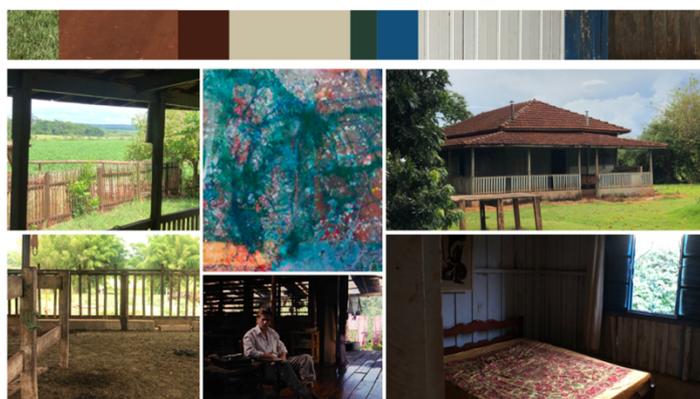
Para pensar a cor e as paletas, a diretora de arte estuda referências de pintura, já que os pintores lidam diretamente com composições de cores, enquanto as referências fotográficas podem nos confundir com efeitos de luz e sombra. Assim, vemos que o que está em jogo não é uma suposta simbologia desta ou daquela cor, mas a capacidade que as cores têm de criar um código de cor interno ao filme: “em geral, tem a ver com um conceito do que eu acho dos personagens, e as cores me ajudam a trabalhar esses conceitos... diferenciar núcleos de dentro do filme, fazer contrastes nas histórias e nas evoluções da história”.⁶²

Figuras 85 e 86 – Paleta de cores do longa-metragem *Cidade; campo*, de Juliana Rojas.



Cidade: Campo

Moodboard - Casa Tânia - cor e clima - Sala



Cidade: Campo

Moodboard - Fazenda - cor e clima

Fonte: Acervo Juliana Lobo.

⁶¹ Anexo E – Entrevista com Juliana Lobo.

⁶² *Ibidem*.

Nessa prancha de arte do longa-metragem *Cidade; campo*, de Juliana Rojas, produzido pela Dezenove Som e Imagens, ainda em fase de distribuição, podemos ver a paleta de cores de Juliana se decompondo em três expressões diferentes: uma tripa de cores/imagens no alto, com as proporções cromáticas do espaço; uma pintura que condensa as cores da paleta em relação; e imagens fotográficas que seguem a paleta e são referências de repertório. Vemos, portanto, que Juliana julga necessário levar outras informações visuais além das cores para entender seu tratamento cromático dos cenários. A informação da cor não surge sozinha.

*

Tainá Xavier é formada em Comunicação Social com habilitação em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre pelo PPGAV da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em cinema no PPGCine (UFF). Tainá assina direção de arte audiovisual desde 1997, com destaque para *Praça Saens Peña* (2007), de Vinicius Reis, *No meu lugar* (2009), de Eduardo Valente, *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis e *Passajeras* (2021), de Fran Rebelatto. Suas paletas nascem da narrativa, desenhando contrastes e aproximações entre universos e personagens do filme, mais ou menos com os mesmos critérios de Juliana Lobo. Tainá considera-se bastante rigorosa com suas paletas, seja nas massas maiores, seja no *dressing* fino. Eventualmente, apropria-se de contribuições de um elemento que foge da paleta inicial, adaptando-a como um todo.

Tainá nos contou sobre a paleta de cores de *Homem onça*, longa-metragem dirigido por Vinicius Reis e produzido pela Tacacá Filmes, lançado em 2021. Ela explica que, além dessa chave narrativa de contrastes, a paleta também foi simbólica. O filme, segundo a diretora de arte, é sobre a relação de um homem com seu trabalho. Por isso, ela decidiu que o escritório onde trabalha e a casa onde vive teriam paletas parecidas. Dessa maneira, “em determinados enquadramentos que você veja essa personagem – se é um plano médio, se é um plano fechado –, vai ser bom se você não souber se ele está em casa ou no trabalho”.⁶³

⁶³ Anexo F – Entrevista com Tainá Xavier.

Figura 87 – Paleta de cores do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



Fonte: Acervo Tainá Xavier.

Figuras 88, 89 e 90 – Frames do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



Fonte: Filme.

Quando essa personagem tem seus laços com o trabalho rompidos, a família também se desintegra e Pedro (Chico Díaz) vai viver no interior, próximo da natureza. As cores da paleta se mantêm, mas com o suporte de outra materialidade. Tainá explica:

[...] a gente vai trabalhar com marrons, com verdes, com essas paletas mais orgânicas, mas elas são um pouco mais sintéticas aqui nesse momento na empresa: a gente vai pra uma fórmica, a gente vai pra esses materiais que remetem à natureza, mas são sintéticos. Nesse caso, eu acho que também foi uma paleta de materiais [...] E aí, quando ele vai pra natureza mesmo, isso deixa de ser fórmica e vira madeira de verdade, deixa de ser um tapete marrom e vira terra, deixa de ser um tapete verde e vira grama. Então, acho que tinha uma relação que era cromática e era também de material.⁶⁴

Figuras 91 e 92 – *Frames* do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



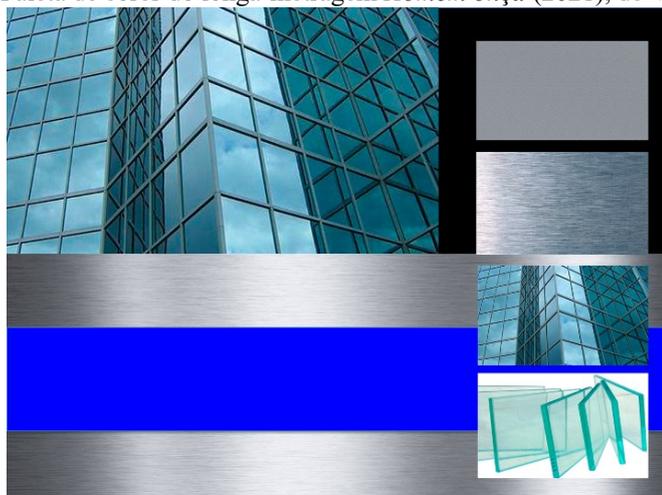
Fonte: Filme.

Essa paleta de tons orgânicos ligada ao mundo do protagonista se contrapunha a outro universo que Tainá decidiu carregar com outra cor e outros materiais. As ações neoliberais avançam ao longo do filme, principalmente por meio da privatização da estatal em que Pedro

⁶⁴ *Ibidem*.

trabalha, mas também no discurso do professor de sua filha ou nos sonhos empreendedores de sua mulher. O neoliberalismo seria identificado na paleta de cores pelo azul e pelo prateado, ligados, principalmente, ao aço e ao vidro que remetem a uma arquitetura que faz eco ao neoliberalismo: “a gente limitou o azul pra todo o ambiente desse personagem, porque a gente ia ter esse uso pontual pra alguns personagens: o cara do RH que pergunta se ele consegue fazer o mesmo trabalho com uma equipe menor usa uma gravatinha azul”.⁶⁵

Figura 93 – Paleta de cores do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



Fonte: Acervo Tainá Xavier.

Figuras 94 e 95 – *Frames* do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



Fonte: Filme.

⁶⁵ *Ibidem*.

A paleta do filme é bastante fiel à do projeto. A relação entre as cores e os materiais propostos pelo projeto é manifesta na maior parte dos casos. Ainda que pontualmente as cores não sejam portadas pelos materiais a que fazem referência, a relação da paleta com certas materialidades nos afirma mais uma vez que as cores sozinhas não têm capacidade de fechar um simbolismo. Quando uma cor é destacada de seu material-referência, como é o caso da gravata azul do homem do RH (Pierre Santos), que é azul e prateada sem ser de vidro ou de aço, a paleta não traz a simbologia muito direta, mas participa do código cromático que se estabelece entre os universos do filme.

O único ponto que nos pareceu um pouco mais afastado do projeto são as pontuações vermelhas que o filme apresenta. Ainda que a paleta de cores trouxesse marrons e terracotas que poderiam “puxar” para o vermelho, a cor parece ter se imposto na paleta do set. Em algumas cenas, ele aparece em primeiro plano no figurino; em outras, pontualmente num objeto; em outros casos, no tratamento de luz da cena.

Figuras 96, 97, 98 e 99 – *Frames* do longa-metragem *Homem onça* (2021), de Vinicius Reis.



Fonte: Filme.

Ao indagar Tainá sobre o aparecimento desse vermelho, ela nos contou que de fato ele não foi pensado previamente na paleta. O vermelho apareceu no processo, muito por contribuição da figurinista do filme, Rô Nascimento, e também da fotografia que em alguns momentos puxa esse vermelho. No caso da casa de campo, há um avermelhamento dos marrons feito na correção de cor, o que interfere nos objetos vermelhos, mas também em toda a madeira e no cabelo de Lola (Bianca Byington). Tainá conta também: “esse guarda-chuva

era meu, estava emprestado para a coordenadora de arte que foi ao *set* fazer alguma coisa e o apoiou ali. Achei lindo e propus ficar!”⁶⁶

Curioso perceber, portanto, que um dos aspectos cromáticos mais marcantes da paleta do *set* não estava tão expressa na paleta de cores. O vermelho parece chegar com mais força aos momentos de maior dinamismo da narrativa, trazendo vivacidade, seja na tensão, seja na excitação. Mas essa visualidade nasceu também dessa porosidade a certos acontecimentos, como o guarda-chuva, que entravam em correspondência com o que o filme estava se tornando: um filme com cada vez mais pontuações vermelhas.

*

Essa porosidade ficou muito evidente em várias de nossas entrevistas. Parece que, de fato, em proporções diferentes e por caminhos distintos, a ideia de se deixar contaminar por algo que não está nos projetos é quase unanimidade em nossas entrevistas. Tal porosidade não aparece como uma norma, algo a se conquistar, mas como resultado de observação interna ao trabalho, como bagagem acumulada de experiências.

Adriana Borba não gosta de usar desenhos 3D para todos os cenários. Prefere dispensar a técnica, a não ser que haja uma construção maior ou mais complexa. Ela acredita que o 3D dê muitas respostas, mas ainda de uma forma fria, perfeita, que promete um cenário a que ela nunca chegará por ter um processo construtivo completamente diferente: “tu fica com aquilo preso, tu vai fazer aquilo e, de repente, do lado, olhando pros lados, tinha coisa melhor e tu não viu, porque tu ficou muito presa no teu próprio desenho, né?”⁶⁷

Juliana Lobo conta que prefere direcionar a busca de materiais, tanto por critérios cromáticos como de estilo, apenas no que se refere às massas grandes como paredes, cortinas, mobiliário maior etc. Para o *dressing* fino, prefere deixar produtores de objeto livres para proporem. Completa:

[...] mesmo para o sofá, não mostro muito a referência exata. Eu gosto muito mais de criar uma conversa sobre aquele conceito e aí a pessoa vai trazendo daquele conceito, porque eu acho que, na hora que a pessoa tá na rua, ela encontra coisas muito mais legais do que as que eu tenho pra mostrar.⁶⁸

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Anexo A.

⁶⁸ Anexo E.

Ana Mara Abreu oferece seu ponto de vista na discussão criticando técnicos muito rígidos que “não abrem o olho, ali, pro que tá acontecendo no momento e também não se jogam naquilo... Eu acho que a arte se perde quando é tudo muito programado”.⁶⁹

Ela é formada em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e trabalha com direção de arte desde 1986. Sua filmografia é extensa e inclui títulos como: *Brincando nos campos do Senhor* (1991), de Hector Babenco; *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral; *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert; *Os 12 trabalhos* (2006), de Ricardo Elias; *A Via Láctea* (2007), de Lina Chamie; *É proibido fumar* (2009), de Anna Muylaert; e *Califórnia* (2015), de Marina Person. A diretora de arte conta que só utiliza a paleta quando já tem outras pesquisas. Não se considera muito rigorosa nesse uso, pois acredita que o processo muitas vezes muda a paleta e ela gosta de ir se apropriando dessas transformações.

Ao ser indagada sobre seus critérios de escolha cromática, disse não seguir nenhum tipo de diretriz e acreditar mesmo que não existe um guia único para as cores. Acredita que uma mesma cor pode reforçar emoções variadas, dependendo de como a usamos. Contou-nos que no longa-metragem *Um céu de estrelas*, dirigido por Tata Amaral em 1996, a locação tinha paredes amarelas que não haviam sido pensadas durante o projeto.

Figuras 100, 101 e 102 – *Frames* do longa-metragem *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral.



⁶⁹ Anexo B – Entrevista com Ana Mara Abreu.

Fonte: Filme.

Ana Mara se apropriou do amarelo e criou sua paleta com base nele, aproveitando-se da cor tensa que a locação trouxera. Ela nos conta as características de tal amarelo:

[...] era um amarelo um pouquinho esverdeado. Amarelo, mas mais pro verde, não pro alaranjado, e ele é irritante, super tenso [...] [a personagem] é sequestrada na casa dela pelo namorado, [...] e aquele amarelo ali ajudando na tensão. [...] e, depois no filme *Tônica dominante*, o amarelo é a plenitude, é a resolução, é o momento da leveza, o momento da luz, né? O momento onde tudo dá certo, tal, e daí um amarelo mais dourado... Tudo bem, eles têm essas nuances, mas, assim, como uma mesma cor, conforme você trabalha aquilo, conforme a composição do espaço, a coordenação com outras cores e tudo mais, aquela cor vai te ajudar com diferentes emoções.⁷⁰

Figura 103 – Frames do longa-metragem *Tônica dominante* (2001), de Lina Chamie.



Fonte: Filme.

Ana Mara alega que cada paleta nasce de um lugar diferente, que não tem um método ou regra que guie suas escolhas cromáticas. Os conhecimentos que temos ligados às questões físicas da cor são instrumentos que podem servir a demandas muito diferentes. Ela explica:

[...] é legal você ter essa noção, uma bola azul ao lado de uma bola amarela, a bola amarela ela vai parecer muito maior do que a bola azul... O amarelo tem essa coisa expansiva, né, ele cresce... Então, isso é uma questão física da cor, né, mas daí você vai manipulá-lo ou usá-lo como?

⁷⁰ *Ibidem*.

Pra ele crescer a tensão, como foi lá no filme da Tata, ou crescer o momento de júbilo, como é no filme da Lina?⁷¹

É comum também, em nossas entrevistas, que haja certa reticência no momento de definir sua forma de trabalhar com as cores. Cada profissional da direção de arte, a seu modo, dá voltas no tema, colecionando vieses e possibilidades, mas ao fim se recusando a definir um critério único que funcione para todos os filmes. A especificidade do universo e da linguagem pede soluções distintas em cada caso.

Não só por isso, mas a cor é também uma ferramenta poética; portanto, passa por certo grau de subjetividade nas decisões que a concernem. Formada em Imagem e Som pela Universidade de São Carlos (UFSCAR) e diretora de arte desde 2002, Mônica Palazzo consegue rastrear esse aspecto muito bem quando entende que, em seu processo, a primeira leitura de roteiro evoca imagens difusas:

[...] eu deixo aflorar sensações, eu tento não parar a leitura, eu anoto alguma coisa e, dependendo de como o roteiro é estruturado, vêm manchas cromáticas, também vêm sensações em forma de cor. Aí, num segundo momento, eu vou atrás de pinturas pra ver se eu encontro sensações parecidas que me remetem àquelas sensações. Por isso que eu chamei isso dentro do meu processo de imagem de sensação e leitura de sensação [...] e eu vou criando uma primeira aproximação mais etérea de imagens que às vezes nem tem a ver com o universo da personagem em si, [...] tem a ver com atmosfera.⁷²

Essa primeira aproximação do roteiro, menos pragmática, aparece em outros relatos. É o caso de Marinês Mencio, que, formada em arquitetura e urbanismo na faculdade de Belas Artes de São Paulo, e desde 2010 na direção de arte, conta que não possui uma diretriz estética para todos os projetos e que tem “um processo de leitura do roteiro que é bem investigatório, assim, mais do que técnico, eu fico atrás de sensações, de chaves visuais”.⁷³

Ana Paula Cardoso também afirma certa especificidade de cada projeto na forma de lidar com as cores: “acho que cada filme também capta de mim maneiras de trabalhar”.⁷⁴ A diretora de arte é formada em cenografia pela Escola de Belas Artes na UFRJ e trabalha no departamento de arte desde 2002. Assinou diversos longas-metragens, com destaque para *Avanti popolo* (2012), de Michael Wahrman, *Casa grande* (2014), de Fellipe Gamarano Barbosa, *Pendular* (2017), de Julia Murat, *Deslembro* (2018), de Flavia Castro, *Aos nossos*

⁷¹ Anexo B.

⁷² Anexo J.

⁷³ Anexo H – Entrevista com Marines Mencio.

⁷⁴ Anexo C – Entrevista com Ana Paula Cardoso.

filhos (2019), de Maria de Medeiros, e *Breve miragem de sol* (2019), de Eryk Rocha. Sua paleta entra mais para a frente no processo e nasce de outros elementos pesquisados, analogias, sinestésias e imagens que lhe ocorram a partir da leitura do roteiro e das conversas.

Ela nos exemplifica com o relato do processo de criação da paleta de cores de *La mamma*, longa-metragem dirigido por Carina Bini e produzido pela Atman Filmes, em fase de distribuição, que conta a história de uma senhora cujo restaurante carrega tradições ancestrais italianas e está sob ameaça de falência por causa da modernização galopante da região:

[...] eu fiquei entendendo que aquilo ali era uma espécie de um rizoma, de um sistema nervoso que partia da cozinha e a gente foi entendendo quais as ramificações desse lugar do afeto e o lugar da tensão que podia ir desenhando esses espaços, [...] Esse sistema nervoso, essa teia foi sendo criada ali, e a cor vai empalidecendo à medida que ela sai do centro pulsante que é a cozinha, então [...] as referências vêm. Comecei a pensar em rizoma, em sistema nervoso, fui estudar biologia pra entender de que forma dessa linha mestra saem as ramificações, de que forma essas ramificações se alimentam e aí fui entendendo que elas vão empalidecendo, que o sangue vai empalidecendo...⁷⁵

Vemos que a importância de um espaço na narrativa – a cozinha – evocou a imagem do sistema nervoso, que, por sua vez, emprestou suas características para nortear a paleta do filme: as cores vibrantes da cozinha e o gradual empalidecimento dos outros espaços. Tal conceito reforça a importância desse espaço na vida da personagem e na narrativa que é contada, mas não pressupõe uma simbólica específica para a cromaticidade escolhida. O conceito apenas dá um sentido para a relação entre cores saturadas e cores pálidas.

Ana Paula se considera bastante rigorosa com sua paleta, já que ela constrói muito com base não apenas em matizes como também em tons. Sua forma de trabalhar inclui técnicas artesanais para fazer os objetos chegarem à cor desejada. Em *Deslembro* (dirigido por Flávia Castro, lançado em 2019), construiu três estofados de diferentes tons de vermelho para uma mesma poltrona em momentos diferentes do filme, transformando o espaço através do olhar de uma criança. Em *Avanti Popolo* (dirigido por Michael Wahrman, lançado em 2012), contornou linhas de objetos e do papel de parede com uma caneta de corretivo líquido fininha para dar realce em algumas formas ao longo da filmagem. Em outros casos, cobriu objetos com meia-calça fina ou camadas de poeira para que chegassem ao tom desejado.

[...] eu tinjo muita coisa... papel de parede, muitas vezes eu uso tecido na parede, aí tinjo... Mancha um pouco, dá uma última aguada de chá, de

⁷⁵ *Ibidem*.

café... Muito comum os meus cenários serem meio fedorentos [risos] porque tem uma comida, porque tem um treco, eu tô tomando café, jogo na tinta... Tem uma certa bagunça, sabe?⁷⁶

Figura 104 – *Frame* do longa-metragem *Avanti popolo* (2012), de Michael Wahrmann.



Fonte: Filme.

Essa bagunça a que Ana Paula se refere, de certa maneira, é resultado do processo de crescimento da aparência do *set*. Ela entende muito bem como algumas decisões mais finas só são possíveis no momento da execução. Não à toa, faz questão de preparar ela própria todas as tintas que serão usadas nos cenários, com a consciência de que: “três gotinhas fazem toda a diferença... tem uma coisa de ir percebendo a cor, e a gente vai fazendo teste, e vai entendendo uma com a outra, como é que ela se pronuncia com a luz...”⁷⁷

Vemos que cada diretora de arte entrevistada, a seu modo, conhece bem a necessidade de adaptar seu projeto às contingências do processo. O que vai variar é o grau de transformação com que essas contingências poderão agir. De todas as adaptações que acontecem no embate com os materiais, aquela que é mais comentada e parece ser mais decisiva para as paletas de cores são as locações.

O cinema brasileiro vem de uma tradição que, seja por questões de viabilidade orçamentária, seja por tendências estéticas mais naturalistas, prefere majoritariamente trabalhar com locações a construir espaços em estúdio. Isso faz com que a produção de locação seja determinante para a direção de arte, tanto mais quanto o desenho de produção não permitir grandes interferências. Conta Adriana Borba:

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

“Ah, vou filmar no campo, mas eu não quero verde na minha paleta de cores”, mas é o campo, entendeu? Como é que não vai ter verde? Então, eu parto do que que a produção tem, quais são os lugares que ela tem e o que que não vai mudar: primeira cena vai ser na praia, então ele quer azul, praia, tá, azul... Aí, tal cena é no mato, verde... Aí, tal cena é... no deserto, bege... Tal cena vai ser dentro do quarto da guria que já foi escolhido e é rosa.⁷⁸

Como vemos, faz-se mais proveitoso para o estabelecimento das cores do filme partir daquilo que não se poderá mudar e compor com base nesse dado, já que as estruturas das locações ocupam grandes massas do quadro. Se não for possível pintar seus elementos constitutivos, as cores que elas trouxeram vão influir drasticamente na paleta do *set*. Vejamos o relato de Juliana Lobo:

[...] eu fazia um filme que filmava na rua, no lixão, eram lugares que eu não ia mudar muito, que já tinha uma cor presente forte, sabe? Então eu começava sempre a fazer as paletas do que eu não posso mexer, então eu já sabia que ia ter muito verde no filme porque metade do filme era numa floresta. Eu gostava de saber nessas locações que eu não podia mexer, qual era o peso, pra ver se eu queria quebrar com esse peso nos lugares que eu ia trazer as cores ou não.⁷⁹

Sobre o assunto, conta Monica Palazzo:

[...] a gente fez um fórum numa sala de aula lá da Anhembi Morumbi, que é uma sala de aula de direito, meu, não tinha espaço, ficava muito perto a bancada da galera da bancada do juiz e tudo bem, assim, paciência! Aí eu fiz umas intervenções na imagem, a gente tampou uma lousa com um lambri escuro, aproveitamos um pouco também do madeiramento que era do próprio local, que era uma cor meio amarelada esquisita, fiz um bem bolado entre a minha tapadeira e as cores que tavam lá, então aproveitei muito da locação e nessa série aprendi muito isso, eu recriei algumas paletas a partir da locação.⁸⁰

Mas as cores das locações não são apenas limitações dadas por paisagens como florestas, céu azul, massas de cor mais ou menos fixas. As locações podem trazer boas surpresas e aportar para o filme uma cromaticidade diferente da imaginada, como aponta Tainá Xavier:

⁷⁸ Anexo A.

⁷⁹ Anexo E.

⁸⁰ Anexo J.

[...] a gente foi visitar uma série de locações e tal e aí a gente chegou numa locação e tinha um quarto que tinha uma parede vinho que era a coisa mais linda e que nunca esteve aquela cor ali em nenhuma paleta e ela veio na locação e a gente falou: “Beleza!” É uma das cenas que eu mais gosto do filme, inclusive. A paleta se impôs ali na locação.⁸¹

Por fim, incorporar elementos visuais que uma locação apresenta não diz respeito somente à sua cor. Afinal, uma pintura de parede não é apenas uma camada abstrata de cor. Uma pintura tem uma boa ou má cobertura. Dependendo do pigmento, sua cor será mais viva ou mais apagada. E uma parede é um bloco maciço com alguma porosidade ao arranhar de objetos, às mãos gordurosas, à água que se infiltra aos poucos e ao tempo que a desgasta. Uma pintura de parede tem sua materialidade e, portanto, sua história específica. Atentemos para uma experiência de Ana Mara Abreu:

[...] na casa a gente tinha um rosa, assim, um rosa-claro, um branco caindo para um rosa [...] isso tava na locação, esse rosa, e eu quis manter, porque eu acho [...] que envelhecimento ou você tem tempo, uma puta equipe legal ou senão fica com cara de envelhecimento, [...] pesou a favor eu manter uma cor que já tava lá, que já tinha uma sujeira [...].⁸²

Construções carregam histórias e suas cores fazem parte dessas histórias. Isso está em jogo quando adotamos as cicatrizes que a locação apresenta, mas também está em jogo quando tentamos reproduzir essas histórias nas locações em que intervimos. A cor é ferramenta importante para caracterizar um contexto.

*

Carla Caffé é formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e atua na direção de arte desde o início dos anos 1990. Assinou diversos longas-metragens, entre eles *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Narradores de Javé* (2004) e *Era o Hotel Cambridge* (2017), ambos de Eliane Caffé. Ela acredita que as cores digam muito sobre o contexto socioeconômico. Suas paletas nascem da observação desses contextos, de como diferentes épocas, lugares e classes sociais usam a cor. Só é rigorosa com a paleta quando tem uma informação subentendida na cor: “eu sou rígida no sentido da intenção, mas sou maleável nas comparações”.⁸³

⁸¹ Anexo F.

⁸² Anexo B.

⁸³ Anexo D – Entrevista com Carla Caffé.

Carla conta que aprendeu muito sobre o uso das cores quando fez *Era o Hotel Cambridge*, longa-metragem dirigido Eliane Caffé e por produzido pela Aurora Filmes, com lançamento em 2017. O filme foi rodado dentro de uma ocupação no centro de São Paulo, o antigo Hotel Cambridge. Ela conta como o movimento tinha algumas regras de habitação concernentes à cor. Uma delas estipulava que as janelas fossem cobertas por cortinas cromaticamente padronizadas e que os moradores com frequência adicionavam outra cortina colorida por dentro da casa. Carla deparou com um universo muito colorido nas habitações da ocupação, e isso foi contaminando suas ideias sobre a paleta do filme.

Eu entrava em umas casas que tinham três cores: tinha um verde numa parede, rosa numa outra e branco no teto. [...] Todo espaço comum do Hotel Cambridge era bege, aí, cê abria a porta, era uma explosão de cor, era roxo, era vermelho, nossa, como tinha vermelho, vermelho na parede, sabe? [...] Então pra mim a paleta ela vai nascendo desse lugar, sabe? Muito na observação, ela te ajuda a desenhar, tanto origem como classe social, como época, ela vai te dando esses sinais e é muito importante, é importante pra Carmem, que não faz cinema, que é líder de um movimento, mas ela sabe da importância de ter uma fachada homogênea, porque uma fachada homogênea é uma fachada mais aceitável.⁸⁴

Como vemos, para a diretora de arte a observação do contexto é essencial para a criação da paleta de cores. É esse contexto que oferece uma maneira de usar a cor que será reproduzida ou incorporada pela direção de arte. Isso é determinado tanto pelos materiais constitutivos na estrutura do espaço, no estado em que se encontram, como nos artefatos acessíveis a essa população, seja por uma fatia específica do comércio, seja pela coleta, o que restringe bastante o tipo de material que constitui esses artefatos. Essa restrição socioeconômica de um universo material aponta para um tipo de paleta na medida em que, por exemplo, o vermelho ou um azul do balde de plástico mais barato que existe no Brasil é bem diferente da mesma cor de um balde de plástico muito caro na Europa. Seus processos constitutivos fazem com que a cor seja mais dessaturada, mais acinzentada e sem vibração, ou mais saturada, feita com um pigmento mais puro ou de maior cobertura etc. Enfim, as origens e as histórias dos materiais vão criar uma espécie de paleta, um tipo de cor, como se pudessemos dizer vermelho-plástico-barato, verde-plástico-barato, azul plástico-barato. Desse modo, o que menos importa na paleta são os matizes; o que determina a paleta é a qualidade da cor “plástico-barato”.

⁸⁴ *Ibidem*.

Figura 105 – Prancha de referência: baldes.



Fonte: Acervo pessoal.

*

Vera Hamburger é formada pela FAU-USP em 1989, é mestra em Artes Cênicas e doutora em Arquitetura ambos na USP. Trabalha no departamento de arte desde 1985 e tem intensa atividade de pesquisa e divulgação na área. Assinou a arte de diversos longas-metragens, entre eles *Castelo Rá-Tim-Bum: o filme* (1999), de Cao Hamburger, *Deus é brasileiro* (2001), de Carlos Diegues, *O passado* (2007), de Héctor Babenco, entre outros. Vê a paleta de cores não como um guia direto e restrito para seguir à risca, mas como uma delimitação de universo. Na maior parte das vezes, não é rigorosa com tons exatos ou cores proibidas, mas com a construção desse universo. Ela conta que durante muito tempo trabalhou sem construir paletas de cor:

Então, tem uma coisa de decidir, de ir experimentando à medida que vai fazendo, sem fazer isso no projeto. Aí chega uma hora que você faz num projeto quadradinho por quadradinho, ou então faz uma colagem com diversos tamanhos, ou na parede com tecido, ou com uma foto, um tecido, um não sei o quê, quer dizer... De alguma maneira eu estudo esse assunto e comunico à equipe que família é essa que nós estamos trabalhando, mas não como tonalidades fixas e rígidas, a não ser que seja um caso especial, que

...você tenha realmente necessidade de fazer exatamente aquela combinação... Mas, na maioria das vezes, não...⁸⁵

Vera encara a paleta de cores como um estudo para entender com que tipo de cor vai trabalhar, que regiões cromáticas, mais do que os matizes em si, assim como no caso dos baldes:

Não gosto de chamar de paleta, eu chamo de gama de cor. Você trabalha com uma gama, uma família de cores ou uma família de contrastes [...] Não é uma cor e a outra cor e a outra cor, né? Você trabalha com uma família de cores, de tonalidades, de brilhos, de contrastes... Então, acho que não tem como não trabalhar com paleta, mas não com essa coisa rígida de que a paleta é essa, mas com esse universo que você tá construindo, né? Tem um universo de cores também, não só de [formas], tem um universo de texturas, tem um universo de formas, tem um universo de cores, né?⁸⁶

Com essa fala da diretora de arte, podemos pensar sobre a diferença entre paleta de cores e paleta do *set*. Sabemos que uma é projetiva, enquanto a outra é resultado do trabalho. Mas, se pensarmos na paleta como conjunto de decisões cromáticas – escolhas estéticas e soluções materiais contingenciais –, passamos a borrar um pouco a linha divisória desse par, da mesma maneira como trabalhar com ou sem paleta de cores não fará tanta diferença, a não ser ao propor caminhos diferentes para inscrever as cores no projeto.

O que Vera diz no trecho anterior é que, seja trabalhando com a tal representação gráfica dos quadradinhos, seja estudando com outros materiais, seja mesclando tudo isso no projeto de um espaço, uma delimitação cromática se estabelece. E é essa delimitação cromática, a qual inclui tanto o projeto como a execução e os materiais, que vai diferenciar um jeito de trabalhar as cores de outro.

*

Para terminar, faremos um último apontamento sobre as entrevistas. Para quase todas as entrevistadas, em algum momento do processo, entre os projetos digitais e as construções físicas, faz-se necessária uma amostra de cor. Seja para escolher a cor de uma tinta ou de um tecido, seja para fotografar objetos ao lado da amostra, seja para uma reunião de fotografia, as diretoras de arte compreendem que as amostras físicas são mais honestas do que as digitais. As telas de celular ou de computador alteram as cores, variam de acordo com a calibragem, corrompem-se com facilidade. Para cores precisas, a materialidade se faz necessária.

⁸⁵ Anexo G – Entrevista com Vera Hamburger.

⁸⁶ *Ibidem*.

Isso se dá não porque a imagem final vá apresentar as cores tal qual as colocamos nas superfícies do *set*. Afinal, sabemos que tanto as luzes como os filtros e a correção de cor vão alterar os tons apresentados pelas superfícies. Aquilo que está em jogo quando usamos amostras de cor é um controle visual de uma paleta que, até a direção de arte, é física, concreta. Ainda que a paleta do filme não mantenha fidelidade aos tons exatos das superfícies, ela preserva, na maior parte dos casos, relações de contraste cromático definidas pela paleta do *set*. Para controlar uma paleta em sua fisicalidade, é preciso manter as indicações na escala física, evitando as variações mutantes da luz e da fotografia.

9 LUZ E SUPERFÍCIE

Como arte e fotografia trabalham sobre a mesma imagem com ferramentas e materiais diferentes.

Uma das perguntas feitas às entrevistadas era se achavam que a paleta da direção de arte – seja a paleta de cores, seja a paleta do *set* – coincidia necessariamente com a paleta da fotografia e também com a paleta do filme. As respostas se dividiram: algumas acham que a paleta de cores da direção de arte é uma base à qual se somam outras camadas que vão modificá-la, transformando-a e, portanto, descaracterizando a paleta do *set*; outras pensam que essa camada-base tem de estar em conformidade com as outras que vão se sobrepor a ela; ainda há aquelas que consideram que a camada-base, embora possa sofrer alterações, é uma chave mestra que não deve ser drasticamente modificada por outras camadas, as quais devem trabalhar em uníssono com essa paleta inicial proposta pela direção de arte. Seja como for, todas concordam que essa relação é indispensável para um bom trabalho de direção de arte e de fotografia.

O *set* é composto de materiais, um pedaço do mundo tangível. É o espaço topográfico tridimensional onde os corpos em carne dos atores e da equipe vão se mover e se relacionar. É onde esses corpos podem se sujar, se machucar, onde vasos quebram, onde café tem aroma, onde lago é frio e onde as cores são vistas nas superfícies.

Um filme pronto é luz. Seja a luz projetada numa tela, seja a luz emitida por uma, as cores são luzes coloridas. Nessa passagem da cor-superfície para a cor-luz ou da cor subtrativa para a cor aditiva⁸⁷, desvios acontecem, tanto propositais como inevitáveis. O objeto que se mostra amarelo, ao vivo e na luz natural do meio-dia, pode ter sua cor transformada pela luz da fotografia, pela fotometria, pelas lentes e configurações de captação, pela correção de cor da pós-produção e pela calibragem da exibição.

Esse hiato entre *set* + corpos e captação + pós-produção tem inúmeras consequências no processo e no produto final de um filme. Não é possível responder assertivamente à pergunta sobre a coincidência ou não das paletas porque isso realmente depende do processo

⁸⁷ As cores formadas por misturas de luzes quando sobrepostas tem suas irradiações somadas: à luminância da primeira se adiciona a luminância da segunda, formando uma mistura aditiva, na qual a mistura de todas as cores gera o branco. Já as misturas baseadas em misturas de pigmento, ou subtrativas, são aquelas em que as luminâncias se subtraem e geram o preto (ou quase preto) na mistura de todas as cores.

em questão, que varia muito. Leva-se em consideração como o diretor de arte pensa a paleta, como se dá a relação com a fotografia e como ambos fazem juntos essa passagem da materialidade física para a materialidade da imagem.

As diretoras de arte entrevistadas que concebem suas cores como a camada-base sobre a qual outras camadas vão se sobrepor confiam que, ao entregar uma boa relação visual entre as cores do *set*, garantiriam uma boa base para que a luz e a pós-produção possam somar suas interpretações sobre aquele espaço, modificando a paleta final. Vejamos o que diz Carla Caffé:

[...] acho que é importante o que está subentendido em relação à cor. Num filme de época, por exemplo, nos anos 1970, tem um universo de cor que é dos anos 1970. Aí vem a luz e vai interpretar em cima, aí você perde um pouco o controle do que vai ser a luz na foto, a paleta na foto, no filme. É todo um outro universo complexo. O importante é isto: a paleta ser fiel ao subtexto. Agora, como a luz vai representar, vai captar, aí é com o filme, com o tema, com o conteúdo do roteiro. [...] Mas você pode combinar com o fotógrafo: “Vamos fazer cores mais quentes, vamos fazer cores mais frias, vamos ter pouca textura, vamos ter muita textura”. Aí você tem que deixar acontecer.⁸⁸

Vemos nesse comentário uma paleta que está comprometida com uma realidade material, um contexto socioeconômico, uma época, e que servirá de base para a fotografia que poderá modificar a paleta de acordo com os próprios parâmetros, sejam eles próximos, sejam eles distantes daqueles da paleta do *set*. De certa maneira, a ideia de camadas sobrepostas talvez esteja implícita em todas as respostas. Portanto, o que varia é quanto essas camadas são parecidas ou dissidentes e como elas articulam, entre si, as matérias do filme. Tainá Xavier diz:

Quando eu penso essa construção mais narrativa, a paleta acaba sendo a paleta do filme. E eu não percebi nenhum trabalho que eu fiz que teve esse tipo de correção de cor que descaracterizou totalmente. Então as paletas que eu pensei estavam [lá]. [...] Esse desenho mais geral eu sinto que ele fica. E, às vezes, eu me lembro de, sei lá, conversar com algum fotógrafo e a gente chegar junto à conclusão de que valia a pena mudar uma coisa ou outra e daí eu reconfigurar a paleta a partir daquele entendimento.⁸⁹

Com essa fala, entendemos que o que interessa são as relações oferecidas entre as cores, relações de contraste ou aproximação, que não devem mudar drasticamente numa

⁸⁸ Anexo D – Entrevista com Carla Caffé. A transcrição de todas as entrevistas mencionadas neste capítulo encontra-se nos anexos ao final desta dissertação.

⁸⁹ Anexo F – Entrevista com Tainá Xavier.

correção de cor, sobretudo com base em certos combinados. Como vimos anteriormente, a paleta de Tainá se vale bastante das chaves de contraste cromático e apenas uma interferência muito radical de pós-produção mudaria essas relações, o que acontece muito raramente nos filmes em que ela trabalha.

Já Adriana Borba adapta sua paleta àquela da finalização. Segundo a diretora de arte, a paleta do filme, sobretudo as diretrizes para os processos de finalização, é o norte comum para a arte e para a fotografia. Ela decide os tons do *set* pensando sobre que tipo de tonalidade vai receber melhor o tratamento que será dado.

Eu me preocupo com a paleta de cores muito mais pensando na finalização do que no atual... Como é que tu tá pensando em finalizar esse filme? Vai fazer ele todo azulado? Alaranjado? Tu quer que ele seja mais colorido? Por que tu faz tudo com a tua paleta de cores maravilhosa e chega o diretor de fotografia e amarela tudo. Ótimo, maravilha, mas, se ele quisesse fazer amarelado e eu botasse coisas bem coloridas, bem gritantes o amarelado ficaria mais bonito [...] Se a minha paleta não for a mesma da fotografia, a minha paleta tá errada [...] Num filme em que a fotografia anda junto com a arte, pensando justamente na finalização, pensando que cor que o fotógrafo vai querer, aí é anos-luz na criação de atmosfera.⁹⁰

A construção da paleta do set visa a um resultado em conformidade com o planejamento da fotografia e da finalização. O que importa não é uma coerência das cores vistas ao vivo, mas aquilo que elas podem produzir na finalização adequada ao filme. Adriana conta como em *Legalidade* (2019), de Zeca Brito, numa cena em que uma multidão empunha pequenas bandeirinhas do Brasil, ela imprimiu as bandeirinhas em tons apagados de verde e amarelo.

Eu sabia que aquelas imagens na frente do palácio tinham que ser rebaixadas, as cores tinham que ser rebaixadas. Então eu fiz as bandeirinhas já sem nitidez, desbotadas. Por que eu sabia que, na hora de baixar, elas iam ficar melhores do que se elas fossem coloridas.⁹¹

⁹⁰ Anexo A – Entrevista com Adriana Borba.

⁹¹ *Ibidem*.

Figura 106 – Frames do filme *Legalidade* (2019), de Zeca Brito.



Fonte: Filme.

Ela segue contando como adequa seu trabalho cromático a questões técnicas da fotografia, quando produz camisas de tons diferentes para o mesmo R:⁹²

[...] quando ele tava dentro da casa numa cena de vela, eu botava a camisa mais branca; quando ele tava na rua, eu botava a camisa mais escura. A camisa mudava pra ajudar a fotografia. Tu sabe que, se botasse uma camisa só, o fotógrafo ia ficar tendo que diminuir, aumentar, e podia explodir na rua, ficar superclara que não enxerga nem os botões, e dentro de casa ela fica bem.⁹³

Juliana Lobo fala de um filme em que a fotógrafa trabalhou de um jeito com que ela nunca tinha deparado antes, com luzes refletidas. Acostumada com um desenho de luzes diretas nos personagens, em que o cenário acaba se apagando um pouco, apostou em cores mais fortes do que desejava no resultado final, contando com certo escurecimento habitual das cores de fundo. Percebendo no *set* a vibração cromática, Juliana conta:

[...] eu ficava no *video assist* assim meio com medo. Aí eu conversei com a fotógrafa: “É assim mesmo que a gente tá vendo?” E ela: “Mais ou menos é isso”. E foi exatamente como estava no *video assist*. Ela era muito boa: na correção de cor mexeu pouquíssimo; ela arrumava a pele das pessoas, mas as cores eram exatamente como estavam no *set*. E aí, no final, quando eu assisti o filme, tinha algo, que o roteiro já tinha, de uma coisa mais teatral. Eu já sabia, mas eu lá, com meu aprendizado naturalista, fiquei com medo de ter pesado [...] só que aí eu só fui entender quando eu vi em tela grande... Nossa, essas cores estão perfeitas pra essa atuação!⁹⁴

⁹² Para a organização do figurino, um R é uma roupa específica de um personagem. Por exemplo, R1 do Personagem X é a roupa que o Personagem X usa no primeiro dia cênico, durante as cenas 2, 4, 5 e 7 do filme.

⁹³ Anexo A.

⁹⁴ Anexo E – Entrevista com Juliana Lobo.

A interdependência entre arte e fotografia é tanta que acaba por destruir as separações que tentamos fazer ao pensar sobre o papel de ambas na formação da imagem. Os trabalhos de arte e de fotografia acontecem ambos na passagem da materialidade tridimensional para a imagem bidimensional. Cada departamento com suas incumbências, o espaço do *set* é resultado das decisões de ambos, da mesma maneira como o quadro também é determinado pelo trabalho conjunto. A má comunicação entre essas duas equipes pode ter resultados drásticos. Ana Paula Cardoso conta uma história de descompasso entre arte e fotografia:

Então eu pinte a casa dele inteira de branco, fiz uns choros de resina branca pelas paredes pra que a luz que existisse pudesse super se refletir, como se a luz pudesse refletir em todas as superfícies. A gente forrou um sofá quase metálico; então tudo dele refletia. [...] Só que o fotógrafo... não acendeu um refletor. E aí eu falei [...] “Eu acho que a gente tem que repensar, porque não faz sentido essa casa ser desse jeito se ela não vai ser tudo que a gente tinha pensado. Me dê tempo pra eu transformar essa casa em outra casa”. E não tinha tempo.⁹⁵

Esse caso deixa bem claro como, sendo o filme um produto final de cor-luz, a arte tem certa desvantagem no controle das cores. Quando o fotógrafo que manipula essa luz entra com ela – ou com a falta dela – no cenário, não há superfície reflexiva que possa reverter tais escolhas. Se fosse uma pintura retratando a cena, o pigmento poderia subverter a realidade mal iluminada a seu bel-prazer.

Visto desse ponto de vista, portanto, a direção de arte estaria mais próxima da pintura do que da fotografia. Não é à toa que Juliana Lobo passou a usar menos fotografias e mais pinturas como referência depois da experiência narrada anteriormente:

[...] eu estudo mais hoje em dia as cores, sabe? Eu estudo muito com pintura mesmo. [...] sempre gostei de usar muito fotografia de referência. Só que a fotografia... tem muita fotografia, né? Então, pra coisa das cores, sinto que a gente peca. Porque uma fotografia bonita ela tem muito zonas negras, e nesse filme não existia muito zonas negras por causa da fotografia. Então eu era apegada a uma fotografia que eu estava acostumada [...] e aí eu fui pegar nas pinturas, pras combinações mesmo, entendeu? Aí eu olhava e falava: “Nossa! Olha como fica bonito esse amarelo com esse vermelho!” Os pintores pensam tanto nas cores, já tá lá, né?⁹⁶

O que está implícito no pensamento dela é justamente essa relação de materialidade entre as cores da direção de arte e as cores da pintura, a superfície que as une. É essa

⁹⁵ Anexo C – Entrevista com Ana Paula Cardoso.

⁹⁶ Anexo E.

superfície colorida das coisas que será a base para que a luz da fotografia possa se relacionar com algo. Sem essa superfície, nada haveria para iluminar, para ser captado. Assim como, sem luz, nenhuma superfície seria visível. Essa dinâmica entre arte e foto pode ser transposta em superfície-luz ou referente-câmera. Para que haja filme, um não vive sem o outro.

Fotografia e arte trabalham nessa transposição, e alguns artifícios interessantes podem se tornar ferramentas potentes para trabalhar a cor. Quando arte e fotografia entram em correspondência, o *set* pode se tornar uma oficina alquímica. Observemos a fala de Ana Paula Cardoso:

Já aconteceu assim de a gente colocar uma meia fina em cima de um objeto pra que ele pudesse chegar na cor; já aconteceu de a gente dar uma leve jateada ou uma empoeirada pra que a cor ganhasse menos viço, poeira mesmo. Vamos jogar pó de cimento em cima. E a gente vai experimentando coisas. Cara, esse vermelho tá muito bruto, vermelho bruto, vermelho suave, como é que a gente chega nessa pequena modificação, como é que a gente tira o brilho, bota brilho ou ganha também...⁹⁷

São artifícios que vão se definindo entre arte e fotografia. Entre cores-superfície e cores-luz, que vão, cada uma a seu modo, se readaptando para entrar na mesma escala: a paleta filmada. Isso pode acontecer de forma mais experimental, mediante descobertas no *set* de filmagem, ou de forma mais programada, sugerida em projeto. No entanto, é necessário que cada força na equação se movimente um pouco: que a arte com suas técnicas se aproxime da fotografia, assim como a fotografia com suas ferramentas se aproxime da arte.

Quando essa dinâmica acontece por meio de uma imposição, e não por meio de uma correspondência, o processo se engessa e fica mais difícil de frutificar. Existe um limite para quanto um departamento pode seguir a lógica do outro. Ana Mara Abreu fala de um filme em que a fotografia propôs que a arte saturasse bastante a paleta do *set*, prevendo uma manipulação radical na correção de cor, que dessaturaria novamente os elementos:

Daí eu comecei a fazer os testes pra parede, mais vibrantes, e começou a me dar um medo... “Gente, o que vai acontecer com esse verde depois? Como eu vou pôr uma coisa que não tem uma harmonia pra mim?” Eu me senti cega. “Vou pôr uma cor que eu não sei o que vai acontecer” [...] Durante uma prova de figurino, a figurinista falou: “Mara, mas como é que eu vou fazer? Tudo bem, você muda a parede, mas aí o figurino vou ter que fazer todo saturado. Não sei se vou encontrar os tecidos. Se for tecido pra mandar fazer, tudo bem; mas roupa que encontra por aí a gente não vai conseguir

⁹⁷ Anexo C – Entrevista com Ana Paula Cardoso.

eivar tudo”. Aí que eu vi que, realmente, sustentar uma paleta toda saturada [seria difícil]...⁹⁸

Esse exemplo de Ana Mara é interessante para pensar quão custoso é para a arte trabalhar totalmente na lógica da fotografia: uma coisa é criar uma paleta para procurar formas que carreguem aquelas tonalidades naturalmente; outra, muito diferente, é aumentar a saturação das cores das superfícies de um universo. Quando se trata de cores misturáveis, como nos pigmentos, é possível ter uma escolha muito ampla. Assim, as tintas de parede são facilmente manipuláveis. Mas, quando falamos de um tipo específico de figurino ou objeto, que atende às exigências formais ligadas às demandas dramáticas, estamos reféns daquilo que está disponível no espectro cultural dos fornecedores que escolhemos.

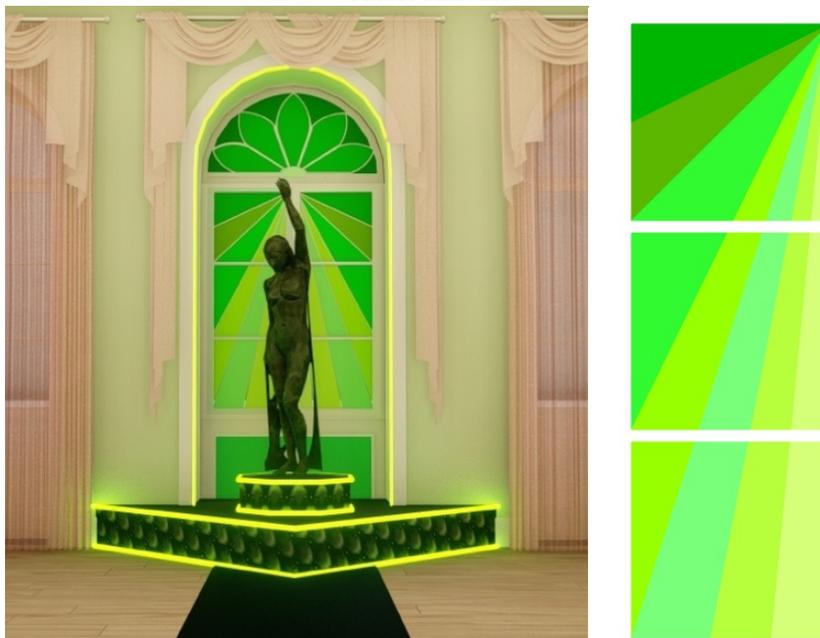
Esses elementos oferecem uma paleta ditada pelo processo formativo deles: industrial, artesanal ou natural, cada objeto depende de matérias-primas e de um esquema de construção com regras que determinam suas formas e cores. Para dar alguns exemplos radicais, como encontrar um filtro de barro mais saturado do que os outros filtros? Ou um girassol mais saturado do que os outros girassóis? O que dizer de terra, cortiça, madeira, ouro ou pássaros? As cores, muitas vezes, são partes constituintes da matéria. E mesmo a tinta é matéria: a vibração da pintura da parede não mudará em função de uma tinta com mais cromaticidade. Não há cor que mude o brilho estridente da tinta esmalte ou a textura opaca da tinta látex – e, sabemos, brilho e textura são aspectos que influenciam a forma com que a luz penetrará um objeto. Ou seja, não é possível subordinar um departamento à lógica do outro, senão agir em concordância, buscando as correspondências.

Em *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio, tivemos muitos momentos felizes de encontro entre arte e fotografia, em que pôde ficar muito claro como operaram juntos, em escalas diferentes, na pintura dos quadros. Para ficar nos exemplos sobre os quais já discorreremos, podemos ressaltar um detalhe do salão da mansão. Um dos elementos que propusemos como intervenção de arte foi um vitral na janela central do salão. Por questões orçamentárias, não poderíamos construir um vitral de vidro, e a equipe de arte foi atrás de soluções materiais para imitá-lo. Pensamos em algumas possibilidades e criamos diferentes testes para ver como se comportavam na luz, mas a maioria dos testes falhava em manter o contraste cromático do desenho perante o refletor. Era preciso um material com mais densidade para manter as cores na presença da luz que usaríamos. Foi assim que optamos pela tinta vitral, que tinha alguma força – não tanta quanto o vidro, mas melhor do que o acetato

⁹⁸ Anexo B – Entrevista com Ana Mara Abreu.

impresso – e cabia no orçamento. Construimos módulos pintados com essa tinta que foram aplicados na janela do local.

Figuras 107 e 108 – Projeto de arte para o salão e o vitral do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



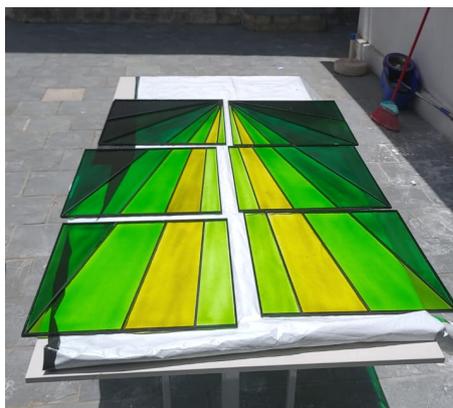
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 109 e 110 – Testes de arte e fotografia para os vitrais confeccionados para o longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 111 – Confeção dos módulos de um vitral para o longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

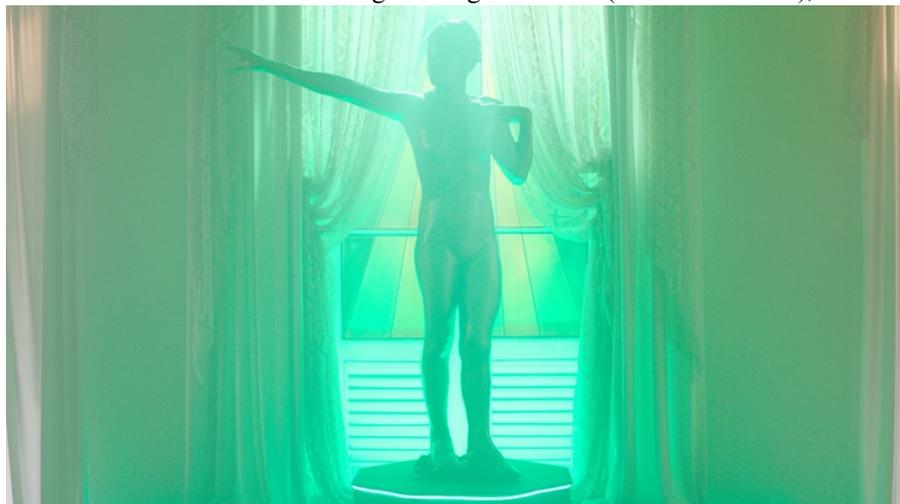
Figura 109 – Vitral instalado no set do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Acervo pessoal.

Ao ver o vitral durante a montagem do cenário, de dia, ele parecia funcionar bem. Mas nossas cenas eram noturnas. A fotografia tinha uma sacada bem estreita após essa janela para posicionar refletores; portanto, a luz vinha bem de cima e bem de perto, colada na parede externa. Quando vimos o resultado, o vitral se apagara por causa do fundo escuro. Não tínhamos autorização nem equipamento suficiente para iluminar esse fundo de modo que acendesse o vitral. As luzes não poderiam resolver o problema. Então chegamos a uma solução material: levar claridade através de um elemento branco translúcido atrás do vidro da janela. Esticamos um tecido branco do lado de fora e criamos o fundo claro necessário para que as cores do vitral aparecessem. O tecido era translúcido o suficiente para deixar a luz passar, fazendo com que a composição final fosse um encontro entre materialidades das superfícies e das luzes.

Figura 112 – *Frame* do material bruto do longa-metragem *Salomé* (filmado em 2023), de André Antônio.



Fonte: Ponte Produções.

Fica bem evidente nesse exemplo como arte e fotografia estão compondo a mesma forma com ferramentas e matérias diferentes, em sobreposição. Nesse caso, uma camada de vitral, uma camada de luz, uma camada de lençol e uma de escuridão atrás. As pinceladas do quadro que construímos são feitas de luz e matéria.

10 CONCLUSÃO: COR COMO CORPO

Chegamos ao fim deste percurso com algumas certezas. A primeira é que não há regra para a utilização das cores. Irmã da visão, a cor pode ser parâmetro para tudo que envolve a visualidade. Daí que se possam ver cientistas, psicólogos, filósofos, historiadores, antropólogos, artistas e tantos outros profissionais darem seus pareceres sobre as cores. Isso talvez só seja possível pelo caráter fugidio e mutante da cor, que se encaixa na indeterminação da matéria apontada por Gilbert Simondon.

A segunda certeza a que chegamos é sobre a relação entre cor e matéria. Talvez a mais importante das degradações em curso nesta pesquisa. Entendemos agora a cor como constituinte das coisas visíveis. Embora a operação com a luz se dê em relação à superfície das coisas, não é apenas essa superfície que carrega os componentes químicos e físicos que garantem ao objeto sua cromaticidade, mas todo o seu corpo é constituído por tais componentes.

Dessa maneira, entendemos que a cor faz parte de uma materialidade específica, não como característica de segunda ordem na forma, mas como parte dela. Quer dizer, a ideia não é buscar (1) um filtro de barro (2) que seja terracota. Mas um filtro de: barro terracota. Barro e terracota são indissociáveis: um filtro de barro é terracota em sua superfície e em seu interior. Ainda que não estejamos vendo, aquelas características químicas que permitem que, ao incidir uma luz, o filtro absorva todas as luzes menos a luz terracota estão contidas em cada ponto do filtro, independentemente de sua posição em relação à superfície. Poderíamos dizer que a cor está, potencialmente, em todo o corpo do filtro e que essa potência será atualizada pela posição em que se encontra em seu fluxo de transformações e pela luz que incide sobre ela naquele momento. Por exemplo, quando alguém muda a posição do filtro no espaço, muda a relação desse corpo com a luz e como a cor vai se comportar em cada área. Se alguém abre o filtro para limpá-lo, a cor será apresentada no interior do filtro normalmente no escuro. Se a pessoa ainda derrubar esse filtro e ele se espatifar no chão, outras partes dele serão reveladas, sua superfície se atualizará e a cor terracota será revelada em novos pontos. Isso só é possível porque ela sempre esteve lá, potencialmente.

O barro é um material construtivo cuja cor *in natura*⁹⁹ é amplamente adotada, assim como as madeiras, os tijolos, a palha, os metais como cobre, prata e ouro e outros materiais que não recebem tanta interferência em suas camadas superficiais.

Mas o que dizer da pintura de objetos, paredes, construções ou componentes de um objeto? A tinta e os tingimentos não seriam a prova de que nem sempre a cor está no corpo? É preciso que desfaçamos de uma vez por todas mais essa partilha categórica e didática entre corpo e superfície. A superfície é a pele do objeto. O fato de termos pele não significa que ela não é constituinte do corpo. Ela tem um peso, um volume, uma consistência, características específicas.

Do mesmo modo, a tinta não é uma camada abstrata de cor. Uma parede pintada é completamente diferente de uma que está direto no concreto, em termos de textura, brilho, etc. Além disso, a tinta tem uma predisposição específica para as mudanças no tempo; ela se comporta de uma maneira. Uma parede pintada de branco mostra suas infiltrações muito antes do que outra, por exemplo, de tijolos. Ademais, cada tipo de tinta e de tingimento se comporta de modo diferente e vai gerar tons diferentes. Tintas podem ter mais cobertura ou menos cobertura, podem ser mais ou menos brilhantes, podem, inclusive, reagir quimicamente com o objeto, eventualmente mudando até sua forma.

Fica claro, então, que a cor é matéria e compartilha algumas de suas características. Podemos retomar o pensamento de Tim Ingold e compreender a cor dentro daquele processo de *crescimento da forma*. Certas cores-corpos vão se pronunciar rumo ao filme, assim como outras serão apartadas dele, em proporções diferentes, a depender de como cada equipe resolve sua relação com as ocorrências. Mas tendemos a acreditar que mesmo nos casos de maior controle sempre há questões que a construção coloca e que exigem a adaptação mediada pelos fabricantes, pela equipe.

As cores-corpos que compõem o *set* na maior parte dos casos emergem de um processo que envolve a matéria-prima tanto quanto os técnicos, que tem o projeto como aquele olhar distanciado e totalizante. Assim, essa paleta do *set* terá sido composta de materiais que, em alguma medida, são fiéis a uma delimitação cromática inicial, mas que também modificam e readaptam essa delimitação. As decisões cromáticas são o conjunto de escolhas e contingências que formam a determinação por trás da paleta do *set*. Mas ela pode ser demonstrada por uma paleta de cores, por um desenho de espaço, por uma colagem de

⁹⁹ Raramente um material *in natura* está em seu estado natural, se é que é possível delimitar esse estado. Todo barro para ser usado na confecção de artefatos é preparado e tratado. Referimo-nos aqui, no entanto, ao fato de a cromaticidade do material não ser escondida, modificada, maquiada.

materiais ou por uma ordem verbal. O que realmente vai fazer diferença no aspecto cromático do filme será o caminho pelos quais as decisões cromáticas acontecem e menos o suporte do estudo cromático.

Dessa maneira, vemos especialistas em direção de arte que delimitam a cromaticidade por critérios simbólicos, outros por um código de cores interno ao filme, outros por critérios plásticos de composição pictórica e ainda outros por variações entre paletas muito restritas e mais livres, em que o *dressing* fino foge ou incorpora outras cores em elementos específicos. Essa delimitação cromática, esse conjunto de decisões ligadas às cores, pode ser inscrita na forma de uma paleta de cores feita de quadrinhos coloridos ou pode se inscrever de outras maneiras, em muitíssimos outros suportes.

Não estamos dizendo que o suporte do projeto não importa. Seria não fazer jus a tudo o que aprendemos sobre a participação da materialidade na construção da forma, mesmo quando falamos da forma do projeto. Estamos, todavia, afirmando justamente que o suporte do projeto importa para o projeto. Escolher apresentar as cores numa paleta organizada ou em outros estudos cromáticos é uma decisão que diz respeito apenas ao projeto, em sua fluidez e expressão de uma visão. Sabemos que, com ou sem paleta de cores, a diferença se dará no momento de conduzir a confecção dos *sets* e na relação entre as ordens do projeto e as ocorrências materiais.

*

Hoje percebo que eu tinha uma visão hilemórfica da cor, como algo que se escolhe abstrata e intelectualmente, e não que emerge de um processo de embate com o material. Isso advinha de um olhar fixo sobre a cor, que a separa das coisas, que a toma abstratamente como conceito cromático, ou seja, uma visão que separa cor e formato em duas instâncias, duas camadas da realidade. Compreendendo a cor como construtora das coisas, participante de suas materialidades, eu a pude incluir no rol de forças materiais que participam do processo de crescimento dos filmes de que participo.

O preconceito que fez com que eu evitasse insistentemente as paletas de cores durante muito tempo talvez tivesse decorrido da ideia de que uma paleta de cores estaria propondo uma suposta harmonia. Seriam combinações incisivas e compositivas, o que muitos chamam de “paletadas”, as quais, *grosso modo*, seriam aquelas em que a paleta se pronunciaria na imagem. Contudo, essa categorização do que é paletado já me parece inconsistente e moral.

Não me vejo ainda abandonando a beleza de uma composição caótica por uma muito organizada, tendências de minha história, mas hoje recuo com força do julgamento automaticamente negativo sobre uma paleta mais proeminente. Afinal, a partir de que ponto uma combinação de cores passaria a ser paletada? Seria a repetição no quadro que faria dele paletado? Ou a escolha de poucos matizes? Ou, ainda, de mais matizes próximos no espectro? O que garantiria a uma paleta o adjetivo de *paletado*? Seriam talvez questões de outra ordem, por exemplo, a frivolidade de escolhas apenas belas ou até muito subjetivas? Seria a adesão ao artifício, à maquiagem, ao adorno? Ou até, quem sabe, certa afronta ao minimalismo, à neutralidade e, no limite, à cromofobia?

REFERÊNCIAS¹⁰⁰

- ARTE MADEIRAS. Compensado violinha. **Arte Madeiras**, São Paulo, [2023]. Disponível em: <https://tinyurl.com/3c4macah>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- BATCHELOR David. **Chromophobia**. London: Reaktion, 2000.
- BARBOSA, André Antônio. **Salomé**: roteiro. Recife, 2022.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- ENIGMAS DA DIREÇÃO DE ARTE: Direção de Arte é Coisa de Mulher? *In*: **SOCINE em Casa**, 30 out. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/568vhf9d>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Olhares, 2021 [1989].
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- INGOLD, Tim. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. London: Routledge, 2013.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KANE, Carolyn L. **Chromatic algorithms**: synthetic color, computer art, and aesthetics after code. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MESQUITA, Máira Moraes. **Conceito cromático da direção de arte do longa-metragem *Corpo elétrico*, de Marcelo Caetano**. São Paulo, 2016.
- PASTOUREAU, Michel. **Azul**: história de uma cor. Trad. Anabela Carvalho Caldeira e José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- PASTOUREAU, Michel. **Preto**: história de uma cor. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

¹⁰⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Disciplina FLS5198: Semânticas da Criação: Ars, Artesanias.** São Paulo, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/4xs7h5ud>, Acesso em: 18 mar. 2023.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação.** Trad. Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020a.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020b.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume: história de um assassino.** Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TARKÓVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção.** Rio de Janeiro: Nau, 2021.

[VANTEC]. **Linha de torno laminador roleteiro 2800 *high speed*.** Xanxerê: Vantec, 2019. 2 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W60g1MIGstk>. Acesso em: 18 mar. 2023.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores.** Trad. Filipe Nogueira e Maria João Freitas. Lisboa: Edições 70, 2018 [1950].

Filmes

AVANTI POPOLO. Direção: Michael Wahrmann. São Paulo: Dezenove Som e Imagem e Sancho Filmes, 2012. 72 min, son., color.

BOI NEON. Direção: Gabriel Mascaro. Recife: Desvia, 2015. 101 min, son., color.

CIDADE; CAMPO. Direção: Juliana Rojas. São Paulo: Dezenove Som e Imagem. (Em pós-produção), son., color.

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Plateau Produções, 2017. 94 min, son., color.

DE PERNAS PRO AR 3. Direção: Julia Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 2019. 109 min, son., color.

DEPOIS A LOUCA SOU EU. Direção: Julia Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 2019. 86 min, son., color.

HIT PARADE. Direção: Marcelo Caetano. Belo Horizonte: Canal Brasil; Kuarup, 2021. 8 episódios de 50 min, son., color.

HOMEM ONÇA. Direção: Vinicius Reis. Rio de Janeiro: Tacacá Filmes, 2021. 90 min, son., color.

LEGALIDADE. Direção: Zeca Brito. Porto Alegre: Prana Filmes, 2019. 123 min, son., color.

OS SAPATOS DE ARISTEU. Direção: René Guerra. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2008. 17 min, son., P&B, 35 mm.

PERISCÓPIO. Direção: Kiko Goiffman. São Paulo: PaleoTV, 2013. 82 min, son., color., 35 mm.

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Recife: Vilarejo Filmes, 2022. 100 min, son., color.

TÔNICA DOMINANTE. Direção: Lina Chamie. São Paulo: Superfilmes, 2000. 80 min, son., color., 35 mm.

UM CÉU DE ESTRELAS. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Casa de Produção Filme e Vídeo, 1996. 80 min, son., color., 35 mm.

Acervos

Adriana Borba
Fabiana Egrejas
Juliana Lobo
Maíra Moraes Mesquita
Ponte Produções
Tainá Xavier

ANEXOS

As Entrevistas nos anexos são transcrições sem edição de um pedaço de entrevistas maiores. Para os trechos utilizados no texto fizemos o copidesque do trecho em questão.

ANEXO A – Entrevista com Adriana Borba

M: massa... bom, vamos passar para o segundo tópico... cores... você trabalha com paleta?

AB: trabalho, trabalho, eu gosto/não/não sou, como é que eu vou dizer? uma pessoa apegada à paleta de cores, entendeu? mas eu gosto de-de fazer um... tipo assim, de-de/de visualizar (a cor do filme), sabe? ahn... mas eu não começo pela paleta eu... a paleta de cores pra mim ela/ela surge depois... ela não começa/é isso que eu falo que as pessoas pra mim, assim, agora, nesse tempo atual, são muito apressadas, querem saber a tua paleta de cores... eu acho que primeiro, eu quero saber como é que é o personagem, como é que é o sentimento e como é que é os lugares que já tão escolhidos, que as pessoas te dão “ai, eu quero que tu faça paleta de cores”, eu digo “ai, que legal, então vamos fazer tudo azul”, “ah, não, mas acontece que a gente escolheu o palácio, (o) palácio é bege, e o palácio já vai ser no filme, vai ser dentro do palácio e o palácio é bege”, então, assim, a tua paleta de cores tem que “ah”/o cara “ah, vou filmar no campo”, “ah, tá”, “mas eu não quero verde na minha paleta de cores”, (eu digo) mas é o campo, entendeu? como é que não vai ter verde? então, assim, eu acho que a gente/eu parto do que que a produção tem, quais são os lugares que ela v-vai/que ela tEM e o que que ela não vai mudar, pra aí eu vejo, assim, tá, então tá, primeira cena vai ser na praia, então, é-é/ele quer azul, praia, tá, azul... aí, tal cena é no mato, verde... aí, tal cena é-é... no deserto, bege... tal cena vai ser dentro do quarto da guria que eu/já foi escolhido que o quarto é... (o) rosa, então e-eu boto o que já tEM... (né?)

M: [uhum...]

AB: faço/aí eu faço de um/da primeira cena a cem, né? faço (uma tripa), tá? uma tripa, faço e-e-e-e/e aí vou preenchendo, né? bom, mas aí... eu digo “bom, mas tu queria um filme triste, né, de terror, e agora eu tô vendo aqui tudo azul, verde, rosa, não sei que, então tá precisando escuro/então tá”, então quando eu for escolher a próxima locação, que não tá ali, eu vou entrar com as cores que tão faltando, vou clarear, vou escurecer, vou alegrar, vou... mas é que, às vezes, eu acho muito precipitado as pessoas te querem que tu dê uma cor e depois não cumprem, né?

M: sim...

AB: e já me aconteceu, por exemplo, ahn... eu tava trabalhando no figurino e pedirem “olha, não, nessa época do filme, eu quero que tudo seja preto, porque nós vamos fazer um esquema que a arte vai entrar com a cor, figurino vai entrar com o preto”, aí na metade, lá do-do negócio, começa a não ter dinheiro ou começa as locações a cair, quando tu vê, nós tamos num lugar escuro com os figurinos preto, né?

M: uhum...

AB: e aí tu tEM que mudar isso, então, assim, aí as p/aí eu ficava assim “ah, mas como? a paleta de cores era preto, ()”, então acaba que se tu se fixar muito, tu só atrapalha o filme porque o cara/o diretor de arte vai dizer assim “sim, Adriana, mas acontece que eu não conseguia fazer colorida e agora o que que nós vamos fazer? nós vamos fazer feio? preto com preto? tudo um fúnebre? nós vamos ter que dar o jeito, então tu me ajuda”, então essas coisas da paleta ela tem que ter um, né, um respiro...

M: uhum...

AB: mas ela tem que respeitar, como é que eu vou dizer? eu acho que/eu-eu/eu me preocupo com a paleta de-de cores muito mais pensando na finalização, né?

M: uhum...

AB: (entendeu?) () que o atual, né? tá, mas aí como é que tu tá pensando em finalizar esse filme? tu vai botar depois, fazer ele todo azulado, (planejado), não sei o quê, tu quER que ele seja mais colorido? né? porque, às ve/ahn, tu-tu/tu faz tudo com toda tua paleta de cores maravilhosa, chega lá o diretor de fotografia diz/(odeia) tudo

M: sim...

AB: [amarela tudo, né? ótimo, maravilha, só que se ele quisesse fazer amarelado, talvez se eu botasse coisas bem coloridas, bem gritantes, o amarelado ficasse mais bonito, né? então, é iss/é muito importante... ahn, ahn... no-no/no Legalidade, eu fiz uma coisa que eu não sabia se ia funcionar, mas funcionou, né, porque, por exemplo, eu tinha as bandeirINhas do Brasil, né? as bandeirinhas do Brasil verde e amarela gritante, né? na frente do Palácio, e a gente/e eu sabia que eles iam finalizar com imagens da época em preto e branco...

M: uhm...

AB: eu sabIa que aquelas imagens da frente do Palácio elas iam sofrer e elas tinham que ser rebaixadas... as cores tinham que ser rebaixadas, então, eu fiz as bandeirinhas já pra ()

M: desculpa, eu não ouvi, fez as bandeirinhas?

AB: sem nitidez, (o) desbotado

M: ah, (que ótimo)...

AB: [(as bandeirinhas são desbotadas), as pessoas so-so/tavam lá na hora d-diziam assim “mas por que as bandeirinhas tem esse amarelo fraquinho e tá tudo meio desbotada?” elas ERam desbotadas, porque eu sabia que na hora de baixar, elas iam ficar melhores do que se elas fossem coloridas (...)]

M: [uhum...

AB: (normal), né, entendeu? eu disse pro cara “não, tu pega ali, faz as bandeirinhas, e depois tu deixa elas meio assim desfocadas/dá uma... ((sinaliza com as mãos)), né? “não deixa o amarelo bem amarelo, dá uma (/)uma laVAda...

M: uhum...

AB: então, é, pensando na paleta de cores do final, né?

M: [que ótimo...

AB: aí, depois, e-e meio assim/meio que... obrigando o fotógrafo... ((risos)) no final, a fazer, porque se tu me diz que tu vai fazer... () com imagens preto e branco e tu resolver botar colorido, vai ficar ()

M: [vai ficar estranho...

AB: () né, não? ((risos)) então, meio/as aí as pessoas dizem assim “ah, mas tu tem que/tu participa da peneiração? eu digo não, não participo, mas eu já mando as bandeirinhas desbotada ((risos)), né? porque eu sei que, né, é uma coisa meio... (tem que) planejar o fim, né? que às vezes, tu ti/tu fica assim “aí, tem que ser lindo, tem que ser lindo”, não... não adianta tu-tu é/(isso) ta te quebrando com o tom da cor, né? e/e o cara depois vai mudar, vai botar tudo preto e branco...

M: sim...

AB: eu/eu acho importante essa... e a/não ser uma coisa en-engessada...

M: uhum...

AB: (ser uma) coisa pensada não no presente, mas mais no futuro, sabe?

M: sim, muito bom... e daí, cê po/vou te fazer uma pergunta, cê pode trazer exemplos porque ela é meio abstrata, mas, assim, e imagino que isso possa mudar muito de filme para filme também, mas, é... da onde partem essas tuas escolhas cromáticas? né, a partir do momento que você é... mapeou ali um pouco as cores que já vão/que as locações já te trazem e tal, e você vai escolher as, as que você vai trazer, é... como que/como que você escolhe?

AB: eu-eu escolho buscando entender que tipo de filme a gente tá fazendo... né? primeiro/é/tentando ver com o diretor, ahn, e-entendendo a psicologia, o sentimento do filme, né? a atmosfera do filme, escolho pensando, assim, quer fazer um filme de terror, né? então, tu vai completar com coisas escuras, tu quer fazer um filme/é-é uma comédia? é um drama? é uma novela? é uma minissérie? entendeu? eu vou fazer uma coisa, como dizer... suja, né? mas suja pra uma novela é uma coisa, suja pra um filme de terror é outra, suja pra um filme de guerra é outra, né? então eu acho que, ahn, a-acho que as cores elas vêm com o sentimento que tu quer que a plateia tenha...

M: uhum...

AB: [()] (quer) que a plateia se sinta, ahn, gelada, né, arrepiada, fria? tu quer que a plateia seja/se sinta quente, quente, quente, entendeu? tu quer que a plateia caia na risada ou tu quer que a plateia chore? eu acho que/que a arte ela tem que/não pode brigar com os sentimentos que o filme tá querendo botar, né, por exemplo, a menina tá chorando, falando numa cena, sei lá, muito pesada e o cenário tá todo lindo, limpo, clean, leve, colorido, entendeu? é isso mesmo? ou, de repente, pra ajudar que ela fique mais triste o cenário também tem que ser uma coisa mais triste, né?... é-eu/brincar um pouco com-com, ahn, a atmosfera do sentimento que tu quer colocar, né? e-eu acho que isso aí é o/é o principal, né, tu pensar também n-na tela no final, tu quer um filme que tu entrar no cinema e (vê) um filme escuro, a-ahn, (opressor), que te deixa assim ((suspira)) “ah, né” u-um peso? ou tu quer que o/quer que o filme seja leve, dançante, tranquilo? (não sei) se eu expliquei, assim, ((risos)) ()

M: sim, sim...

AB: [a maneira geral, eu procuro o clima e procuro tentar fazer, né, também um pouco das cores dos personagens, né, (gosto muito disso)...

M: ((assente))

AB: [né, de pensar que cada personagem tem uma cor, mas a cor também toda em função, tipo, “que cor representaria uma pessoa...?” né... como é que vou d/né... ahn, ah, no-no Legalidade, um era o-o/o que andava lá com os índios, né, e tal, na mata, então era/então vamos botar ele com predominância verde, aí o outro ah/o outro é da cidade, anda lá, vamos dizer “ah, tá, então vamos botar azul”, quer di/tu pensar no/né, ah... claro, pode eu-eu/tu pode ir pro óbvio, né, tipo, ah, ela é sedutora, então ela vai de vermelho, ela é boazinha, né, é má... sa/aquelas coisas que tu/mas eu gosto de fazer essa brincadeira, né, do sentimento com uma cor (...)

M: [uhum...

AB: [eu acho que a cor ela/ela é-é-e/ela representa um sentimento (e) representa uma palavra, () né, então eu acho que... é, eu acho que, às vezes, o filme erra quando/quando coloca uma cor viva para uma pessoa que tá/que tem que ser triste, uma cor triste pra uma pessoa que tem que ser alegre... né? sabe? tá, eu não sei se eu tô-tô te/conseguindo...

M: tá sim, sim, com certeza...

AB: tá, mas eu acho que se/tu tem que entender/eu trabalho muito, assim, com o público (...)

M: uhum

AB: [(porque, às vezes,) o diretor te pede “ai, mas eu quero que tenha uma coisa linda, uma/né? u-uma coisa gigantesca, eu digo “ué, mas/mas a mulher não tá triste?”, né, “não tá arrasada?”, “ela não”/a-a ideia não é que ela tem que sair daqui porque a casa vai cair, então, como é que vai ta tudo lindo?... sabe? tu-tu/(...)]

M: uhum...

AB: [tu questiona/eu questiono a-a-a/em função de coisas que tem que ajudar o-a/a arte tem que ajudar o-o ator, né? o ator, eu não posso botar numa pessoa a-a roupa ou a/tudo tem que se/ajudar o ator, se o ator tem que estar atrapalhado, ele tem que derrubar uma cadeira, ele tem que deixar cair um copo, ele tem que pra ficar cada vez m()/sabe? e-eu/eu acho essa/essa coisa de tu fazer... ahn... que o sentimento não parta só da atuação...]

M: uhum...

AB: nem só da-da/né? que entrar no sentimen/ajudar no sentimento da, da cena, né?

M: e cê conseguiria me-me/me pinçar tipo alguns ou algum exemplo, assim, que cê lembre em que isso ficou forte pra você? ahn, pode ser, assim, uma cena, um-um, alguma coisa que cê acha que isso funcionou muito bem, assim, essa relação entre as cores que você escolheu e o sentimento da cena e a atuação, enfim...

AB: é, eu/por exemplo, eu poderia te-te-te/assim, pensando assim, usando o Legalidade, né? por exemplo, o Legalidade, se eu for fazer a pesquisa da/da realidade, né? eu vou lá pra dentro do-do Palácio Piratini, exISte a sala... onde foi a, a rádio do Brizola, né? (...)

M: uhum...

AB: **(exemplar)**, ela é um museu, tá lá representada... e ela é uma parede é/são quatro paredes brancas... uma micro sala, né... e aí... ahn, todo ali por baixo é uma coisa branca, cla/ahn/bRANca, clara, paredes lisas e aí, quando eu comecei a falar com, com (o) Zeca Brito, a gente chegou/eu, ahn/eu fiquei pensando “ah”, mas aí naquela coisa da paleta de cores, né? mas o filme vai ficar todo branco e preto, branco e preto, branco e preto, com as imagens branca e preto, e aí paredes lisas, “como é que nós vamos fazer tantas cEnas de dentro do porão naquelas quatro paredes lisas?”, e aí, né, aquilo ali/aí o que-que eu comecei a pensar “mas o filme não é isso, o filme quer/não quer uma coisa branca e brAnca, () brAnca nas paredes ou (que isso fosse ()) né? e aí, se for, em cima do Palácio era bege, embaixo seria branco ou bEge também, e ficaria tudo meio... e aí com/eu comecei a pensar, a gente começou a pensar isso, né? quando resolv/quando ele trouxe aquela coisa da-da ideia que ele tinha de botar as missões, que ele queria os índios, eu digo “bah”, me bateu isso, eu digo “por que que a gente não pega esses tijolo à vista? esse vermElho do bArro, da tErra (...)

M: [uhum...

AB: [da luta indígena, daquela coisa natural e lEva pra esse porão? e tIra esse porão dali?”, e aí foi uma licença poética total, entendeu? tirar/botar um porão num lugar vermelho... entendeu? eu avermelhei o porão, assim, porque ele virou aquela coisa vermElha ali ou/com aqueles tijolos dentro, aí claro, teve o branco, né, porque era o **carpex** na época, aquelas coisas assim, tal, botei num cantinho, mas eu trouxe o vermelho, entendeu? porque a ideia era de oprimIR aquelas pessoas dentro daquele porão

M: [uhum...

AB: [(notar) que eles tavam num outro submundo, sabe?

M: [uhum...

AB: e eu achei que se/se eu deixasse na cor real da história, eu não ia ter o mesmo clima e ia parecer uma coisa bonita, de época, colorida, toda combinada que nem é os filme preto e branco, eles são bonito porque eles são/combinam tudo, né?

M: uhum...

AB: não sei se eu te/a (...)

M: [sim, sim (...)]

AB: [deu pra entender, assim, sabe? mudar um pouco em função da história, assim (...)]

M: [super...]

AB: [mudar um pouco em função da história, assim (...)]

M: [uhum...]

AB: [a história era dum jeito, poderia fazer numa caixa quadrada branca, mas aí tu não quer aquela coisa branca, tu quer um momento de opressão de () (...)]

M: [uhum...]

AB: [lá embaixo, discutindo, (vão ser explodido), Palácio, é uma bomba, e aí, eu avermelhei tudo ((risos))]

M: massa... e... no momento que você vai construir as paletas em si, você/você usa um-um software, um aplicativo ou você faz a mão? como que você constrói as paletas?

AB: eu-eu/quando eu/olha, as minhas pa/assim, quando eu/()nos filmes que eu tenho umas assistentes maravilhosas, elas pegam aquelas coisa e BOTam aquela/fazem aquela/com os tons todos maravilhosos, mas eu quando eu tô sozinha, eu faço tudo no Excel, assim, passo no Excel, eu boto ali o ((sinaliza com as mãos)) um, dois, três, quatro até cem, aí eu boto, assim, ahn, uma co/uma coluna, um ator, outra coluna, outro ator, aí conforme o filme eu vou fazendo, né, e daqui a pouco, eu falo “tá, então aqui”, né, “tais e tais cenas ela tá”, então digamos que ela, que ela seja... sempre use, ahn, a cor, ahn, cor begezinha clarinha, então já tá/ta(co) tudo clarinho em todas as cenas (...)

M: [e daí você/você é/mas daí você escolhe a cor nas... é, nas opções...]

AB: [eu... é, escolho a cor/é no Excel assim, sem muita, ahn... mais grosseiramente, entendeu? (...)]

M: [sim...]

AB: [pra entender se o filme tá com muita coisa escura (...)]

M: [uhum...]

AB: [se ele tá ficando muito pro azul, se você cê tá ajustando muito pro bege, sentir as cores que falta, claro, quando tu tá, por exemplo... que eu falei (n)as planilhas maravilhosas, tal (...)]

M: [sim...]

AB: [se tu tem que pintar uma casa, né, como caso tu vai pintar dentro da casa, então tu tem total liberdade para pintar as paredes da cor que tu quiser, então, aí tu tá discutindo o TIpo de azul é/aí, aí é uma outra... (...)]

M: [sim...]

AB: [planilha mais elaborada, entendeu? por exemplo, o diretor diz “não, o filme É azul”, então tá, então agora nós somos uma planilha que não é o excel que é MUITos de tipos de azul, né, pro artista usar o azul, mas eu faço uma coisa mais, ahn (...)]

M: [mais esquemática assim?]

AB: esquemática porque ela muda muito, entendeu, mais esquemática

M: [mas essa primeira, então, você/você escolhe dentro dos quadradinhos do Excel ou você vai naquela rodí/acho que tem uma rodinha também lá, né, que você (...)

AB: [ah, vou nos dois, vou nos dois

M: [nos dois...

AB: vou nos dois (...)

M: e-e quando você vai, né, junto com assistente(s) nesse outro que é... mais escolhido, é no Photoshop?

AB: eu acho que é no Photoshop

M: acha que é no Photoshop (...)

M: [() e daí também é ness/numa rodinha cromática, uma coisa assim?

AB: olha, e essas/como eu não faço isso aí, já não sei exatamente te dizer, mas eu acho que ela () (...)

M: [que daí elas vão te mostrando... (...)

AB:[() muito mais gamas de cores, né? (porque) no Excel, tu tem assim, dois tons, dois, três tons, não tem, assim, MUIta variedade, né

M: [mas/porque daí elas vão te mostrando e-e você vai ajustando na, ahn, na sala, n/“ah, mais escuro, mais-mais verde, mais”...

AB: olha, na verdade não é nem pra mim, né? porque, por exemplo, assim, ela normalmente a gente/co-comeu gosto de ter o clima do filme (...)

M:[uhum...

AB: [e-eu/eu acho que, assim, eu penso mais ou menos no clima, a cor que eu acho que eu vou sugerir e aí na hora de apresentar pro diretor/por exemplo, tem diretor que quer que tu faça a-a/a maquete 3D, né?

M: uhum...

AB: [pra apresentar, então, na hora que tu vai fazer a maquete 3D, aí t/aí entra, assim, mais esse detalhe do/exatamente mesmo tom, que o diretor pode dizer “ah, mais escuro, mais claro”, aí tu vai/tu vai prum/prum super detalhado, né? mas senão, eu acho que assim ó... não sei se vale a pena porque é-e-eu acho que a planilha ela tem que servir como discussão, ela não é

M: [sim, sim (...)

AB: (uma obra de ARte), sabe? que tem ficAr perfeita, mesmo essas coisas 3D, todas as vezes que eu fiz 3D, assim, eu/eu acho que serviu bastante, por exemplo, prum/prum comercial, mas prum/prum filme... não sei, sabe? porque é tão frio, tão gelado e quando tu entra com os objEtos e com o/ele muda tanto, eu não-não/eu não sei não consigo muito, ahn, visualizar assim tAnto e-e quando tu visualiza uma coisa tão perfeita, é muito difícil tu fazer igual, né?

M: sim...

AB: sabe? por exemplo, tu pinta ali uma realidade que não existe, convence o diretor que aquilo ali é maravilhoso, aí depois tu sai pra rua tentando achar um quarto igual daque/ou conseguir achar aquela cor... eu/eu acho que/eu acho que tudo isso é-é/por exemplo, eu já fiz dentro dum filme, depois que tu tinha achado o quarto, depois que tu já sabia mais ou menos qual é a cama e daí, quando tu tá em dúvida se tu Acha que realmENte se aquilo que tu vai fazer vai funcionar, depois que aquilo já tá bem engessado, aí, talvez, vale a pena tu-tu/tu fazer um desenho pra apresentar mais pro-pro diretor, né?

M: uhn...

AB: mas aqui no Sul, é-é/eu acho que, just/com essa nova tecnologia de poder experimentar, as pessoas gostam muito mais até de ir até a casa que tu conseguiu, bater um monte de foto, né, aí, de repente, eu sou mais/e-eu sou muito mais... acho que eu fiquei lá/eu fiquei lá trás, ((risos)) eu vou até a casa e pinto uma parede, olho, “ah, não gostei”, “tá, pinta de branco”, sabe? ((risos))

M: ((risos))

AB: (sabe) que eu/por mais que eu vejo na tela do computador, e-eu digo “dá a licença de eu pintar ali a porta, pra mim ver como é que fica?”, sabe? porque eu acho que-que/nem sempre te dá uma/como é que eu vou dizer? assim, às vezes, pode até te trancAr, né? ()

M: sei...

AB: [()] tu-tu/tu fica com aquilo preso, tu vai fazer aquilo e, de repente, do lado, olhando pros lados, tinha coisa melhor e tu não viu (...)

M: [uhm...]

AB: [porque tu ficou muito no... presa no teu próprio desenho, né?

M: uhn, é... acho que você já respondeu um pouco essa, mas vou soltar de qualquer jeito, o quão rigorosa você é com as suas paletas? e o quanto você desrespeita também elas? no sentido também, assim, de grandes/as grandes massas, mas no  também, enfim...

AB: olha, e/eu acho/eu... eu sou como é, ahn/como... pensar nisso aí assim ó, eu acho eu tá, eu-eu faço/eu não, não sou rÍGida com a minha paleta, mas assim, eu gOsto de ter, por exemplo, assim, traçar uma/uma pirâmide, né, eu faço umas pirâmide (de figurino) ((risos)) (...) né, tipo assim, bastante coisa vai ter a pir/a de baixo, vai ter um monte de preto, depois vai ter o cinza, depois não sei quê e poucas coisas coloridas, né? ou ao contrário (...)

M: () ai que ótimo...

AB: [tudo/tudo colorido, colorido, colorido e aí, quando chega lá poucas coisas/eu-eu/eu gosto de ter isso porque, às vezes, a-as pessoas ficam dizendo “qual é a/ai/ai, Adriana, qual é a caneta? tu quer a caneta (()) ou quer a caneta vermelha?”]

M: ((risos))

AB: [aí/aí tu fica “meu deus, ah, qual é a cor mais bonita? qual é a caneta mais bonita?”, bom, essa aqui é a mais vermelha, é a mais bonita, mas acontece que aí na minha/não, na minha pirâ/sabe? eu/eu gosto de ter uma orientação pra na hora me facilitar as escolhas, né? (...)]

M: uhum...

AB: (só que) aquilo que eu te falei, eu coloco lá o cara é verde, né, né? não quer dizer que não posso usar uma coisa azul, mas se tu tiver me oferecendo dois caderninho, eu vou escolher o verde pra ele, se tu tiver me oferecendo uma caneta, eu vou escolher o verde pra ele, se tiver me oferecendo (alg)uma coisa, eu vou escolher o verde pra ele, no final, quando tiver tudo muito verde, o cara estiver vestido de verde, aí eu-eu tiro a co/digo “não, não, não, men/(menos)”, mas eu gosto de... de ter o bastantão... sem precisar ()... eu acho que quando tu vai pro set com... com coisas mais rígidas, (nesse sentido) da-da paleta de cores, te facilita a-aquela coisa de-de diminuir o universo, né?

M: uhm...((assente))

AB: [diminuir o universo, tem milHÕES de tipos de caderno que eu posso botar pro-pro personagem, né? milhÕEs de coisas e aí, de repente, se eu diss/se eu coloco que verde é legal, eu já chego na livraria, já diminui a quantidade ali ((risos)) (...) (de agendinhas) que eu tenho pra escolher (...)

M: sim...

AB: né? nesse/nesse sentido, sabe? eu acho que quando todas as cores te servem, tu/tu fica escolhendo o que é bonito e aí, o que é bonito nem sempre é o/sabe? que de repente têm dois vestidos e um é muito mais lindo que o outro, mas acontece que o que tu precisa na tua paleta/o que tu pensou pra ela tinha que ser preto, azar que o outro vermelho é mais bonito, sabe?

M: certo...

AB: [que tu tem que te prever dos erros, né? às vezes, tu encanta com alguma coisa, então, eu acho que quando tu tem uma paleta pra te organizar... por isso que eu não gosto das coisas, assim, tipo vários tons de verdes (assim ó)... é uma coisa mais para te/te ajudar nas tuas decisões, “olha, aqui nas/a produtora levantou, não sei, quANTas locações”, aí, como é que tu escolhe essas locações? como é que tu sabe qual dessas locações? tu tem uma ideia de que tu quer fazer a guria ser claro, os outros ser escuro, aí tu vai procurar locação clara pra ela, (a) locação escura pros outros, tu vai conseguir facilitar a vida da tua equipe, né?

M: uhum...

AB: [vai conseguir que as pessoas tenham, uhn, também essa/esse olhar de olhar e dizer “não, aquilo é bom para aquele ator, aquilo é bom pro outro, aquilo é bom”/tu já começa... a gerar um clima em volta do personagem que faz com que tu te ajude a escolher o que serve ou não serve para ele, sabe?

M: uhum...

AB: mas como uma ajÚda não como uma regra...

M: uhum... massa... uhn... é... daí, e-e/bom, daí/essas paletas você distribui pra tua equipe? tua equipe sai com/com essas paletas e com esses/adorei as pirâmides? (vai) buscar as coisas, né? é... ahn, tá, isso a gente já falou... ahn... isso cê já falou também um pouco, mas só para reforçar, assim, o quanto é que você acha que as paletas da arte são também as paletas da fotografia? e são também as paletas do filme?... eu sei que isso vai variar de filme para filme, assim, mas o que que cê pensa sobre isso?

AB: eu acho que tem que ser a mesma coisa, né? eu acho que essa/se a/se a minha paleta não for a mesma da fotografia, minha paleta tá errada ((risos)) porque aí nós estamos falando línguas diferentes e não vai funcionar, sabe? e as/filmes que eu já fiz/filmes que a gente nem se encontrava com a fotografia, um corria prum lado, outro corria pro outro, mas... sabe? tipo é/um filme que a fotografia anda junto com a arte, pensando justamente isso que eu tô/na finalização, né, pensando que cor que o fotógrafo vai querer, é/prá depo/a-aí, aí é anos luz de... criação de atmosfera, entendeu? porque eu acho que a arte... como é que eu vou dizer? pode ter uma mesa, uma cadeira, uma pessoa e tu tá vENdo aquela cadeira, aquela pessoa, aquela mesa ou também tu pode ta com a mesa, a pessoa e a cadeira e tu tá te sentiNdo como se tu tiver sentado naquela mesa... né? o sentiMENto, essa coisa que faz com que tu te sinta envolvido e isso só acontece quando a arte e a fotografia tão trabalhando juntas, sabe? e eu tenho os últimos filmes, eu tenho... ahn, afunilado muito isso, sabe? eu tenho aproveitado os testes de câmera, quando fotógrafo me diz que vai fazer um teste de câmera pra ver se a câmera tem foco, eu já saio correndo (...)

M: ((risos))

AB: [já boto um monte de figurino na frente, um monte de objetinho na frente, já peço pra ele me filmar, peço pra ele ver a cor do céu, sabe, porque é/a-a gente já vai tendo uma cumplicidade e eu tenho trabalhado, assim, muito e também, assim, a/o figurino... agora, por/eu fiz com o Meier, né? ahn, que eu/que eu fiz o figurino, as gurias/a-as () fizeram a direção de arte e tal, e aí/e aí a gente fazia uma coisa de eu tinha várias camisas, uma camisa branca branca, uma camisa meio branca, uma camisa um pouco mais branca, era tudo do mesmo personagem, mas quando ele tava dentro da casa e umas cenas de vela, eu botava a camisa branca mais branca, quando ele tava na rua, eu botava a cabeça mais escura, entendeu? a camisa mudava para ajudar na fotografia, né? (...)

M: uhum...

AB: [() essa coisa de que tu-tu/tu sabe que-que o/que se tu botasse a/uma camisa só um fotógrafo ia ficar tendo que diminuir, aumentar e podia explodir na rua, ficar super CLARA na rua, que enxerga nem os botão, aí depois, dentro de casa, ela fica bem ()

M: certo...

AB: [(quando sai de casa, ela fica muito escura), aquela cena super escura, porque a roupa tá escura... então a gente/eu trabalhei com isso e tenho trabalhado bastante com isso também... (...) não só em termos de figurino, né, mas em termos de cenografia, né? tá, “mas, olha aqui, como é que tu vai fazer?”, “aí, eu tô”, o diretor diz “não, eu quero que tudo esteja escuro atrás dela”, então, assim, as paredes atrás dela tem que ser escuras, eu não posso botar uma parede branca atrás dela se o fotógrafo v/tem que baixar esse branco... né? então/então i-i/isso... com os filmes, eu acho que agora com os filmes que tão menores, que a gente tá conseguindo que equipes menores, menos... ahn, circo em volta, é-é, eu tenho conseguido mais essa proximidade...

M: uhum...

AB: nos outros filmes, por exemplo, se eu for te dizer (com) O tempo e o vento, com um número tanto de microfone(s), uma cidade em Orme cenográfica, essa/essa aproximação da-da arte ela tem que ta/ter sido mais na mesa porque na hora tu não consegue... nem falar com as pessoas de tanta loucura, né? e/mas esses novos pequenos filmes que tão surgindo agora... eles têm tido quase que um... balÉ que eu digo, porque, o cara pega a vela, tem que iluminar o seu próprio rosto, né?

M: uhm...

AB: (e...) ele tem que andar com aquela/as coisas... o-o/a luz, a luz... tem que ser... b-bastante diegética na medida do possível, sabe? (...)

M: de tu ter a lâmpada que tá no set, ela apareça como lâmpada, a luz apareça porque... senão tu ficava assim, o fotógrafo pegava e botava um troço em cima da tua mesa que não era um lustre, que era uma coisa da elétrica com um pano preto e aí, depois, aparecia aquilo, né? e aí, tu fica “AH”... então, já pensar, assim, como é que tu vai querer iluminar essa cena e já conversar com fotógrafo “que tipo de luminária nós vamos fazer aqui?”, sabe? eu tenho toda/sento com fotógrafo assim “tá, porão, luminária de cima pendente, ok, () n-nas mesas, outra coisa/luminária de mesa, tá, não sei o quê, luminária de poste...”, faz a listinha e aí... quando eu tô já produzindo, eu já tô produzindo pensando que “não, não, isso vai servir pra essa sala porque a luz que ele vai fazer toda ele quer um-um pendente em cada mesa...”, né? então, essas coisas eu acho MUITO importante, muito importante para ti poder criar/criar o clima, né? e falando em filmes/em filmes de épocas, eu acho mais importante ainda porque, por exemplo, eu to/eu, ahn/quando tu fala num filme antigo, as coisas não eram de cima, né? as coisas eram de baixo tu t/né?

M: [sim...]

AB: a-a/a vela ficava em cima da mesa, ela não (ficava lá no teto) iluminando branco tudo, então, tu tem que pensar como que o fotógrafo ta/sempe pergunto “tá, mas assim ó, (pra fazer) um filme de época, tu vai filmar/tu vai fazer uma luz de baixo pra cima? ou de cima pra baixo?”, né?

M: uhn...]

AB: porque... aí, eu vou () botar uns elementos, ahn... agora não/aí, ele vai dizer “não, eu quero fazer um filme que é fácil, que todo mu/eu vou botar uma luz grande... branca, tudo vai ficar branco, depois, aí, a gente vai dar umas pontuadas...”, tu tem que entender o processo pra poder ajudar nessas/nessas coisas, tudo bem, (cê) vai dizer “mas tudo branco? então tá, então não vai sair a luz da minha luminária?”, então tá, então eu posso botar uns lampiões que nem iluminam direito, mas que são bonitões, que eu boto no primeiro plano e n/porque ele vai fazer uma super luz... agora, não, o cara... “não vou fazer luz, vai ser tudo iluminado a vela”... não vou botar aquele lampião que não ilumina nada, vou botar uma vela com não sei quantos pavil, vou uma/uhn...uma TOcha porque se eu botar aquele lampião, não vai iluminar, (né?)

M: sim...

AB: tô tendo, ahn... exemplos de... né? que essa/essa interação... (...)

M: (esse encontro, né? é muito importante) (...)

AB: [(ela) é imprescindível, imprescindível... e-e/em termos de enquadramento também, né?... tu pode gastAr... a arte, tempo, coração, entendeu? fazendo um sUper cenário e aí, depois, chega lá na hora, o cara só usa um canto... né? vai acontecer, né? vai acontecer, mas quanto mais tu-tu/tu pensAr no que que o fotógrafo tá fazendo ou como ele vai resolver (a cena), mais tu vai conseguir ajudar e mais (seus objetos vão aparecer), (porque) tu vai botar eles no/na luz, né? ((risos)) eu digo “empurra”/eu chegar pras guria ((abaixa o tom de voz)) “empurra pra luz” (...)

M: ((risos))

AB: “empurra pra luz”, né? ((risos))

M: (bom)... massa

AB: “vai lá e empurra aquele objetinho pra perto da luz”, é isso aí...

M: ahn...

AB: (tu) tinha falado na fotografia e outra coisa, não era? tu tinha perguntado...

M: não... é-é

AB: (eu só falei)

M: [ahn, paleta do filme, assim...(no geral)... (mas cê já respondeu)...

AB: [ah, paleta do filme, sim, é, mas (a paleta do filme) é a primeira coisa, é o que eu já falei, primeira coisa que eu... acho que antes de começar a trabalhar, eu pergunto qual é o-o/a paleta do filme e não só a-a-a/o final, né, como vai ser o final, (...)

M: [sim...

AB: [mas/e também uma coisa que eu acho importante que a gente não falou é o formato, né? que hoje... isso é uma coisa/antigamente tu só tinha um formato, formato filme, né? (...)

M: ((risos))

AB: hoje tu pode dizer “não, eu quero quadrado, eu vou fazer só na internet, eu vou fazer só na/só pra tv”, então essa coisa de-de/da tela, né? se vai ter barrinha preta em cima, preta embaixo, isso aí tudo é uma coisa que ANtes

de começar, eu já quero saber... não quero surpresa, chegar no set/"ah, é CinemaScope", ahn, (sim), se é CinemaScope eu tenho que trabalhar... antes de começar a produzir os objetos, já tem que começar a saber (essas coisas) (...)

M: sim... total...

AB: [antes de começar a procurar local () (...) né? pra não ficar... uma coisa que tu/que, às vezes, tu acha que vai ficar bom e não fica bom... porque tu/a-a janela, né? ((movimenta as mãos)), o enquadramento...

M: sim... é... e por último, saber se você teve, na tua experiência algum tipo de frustração cromática? quer dizer, tentar colocar uma cor que n-n-não deu certo, (e)la não apareceu ou alguma cor que você queria MUItO ter, mas ou a tinta não chegava ou não encontrou em nenhum material, cê tem algum tipo de frustração cromática, assim, que cê viveu?

AB: olha, ahn, ahn, de frustração mesmo, (que) assim, o fato de... por exemplo, assim, eu me lembro que no Netto eu fiz/fiz uma barraca cheia de detalhe e aí, depois, quando eu vi o filme, não apareceu nada, né? assim, não apareceu nada, ficou tudo escuro, escuro, escuro... e as pessoas da/aí, eu tive uma frustração, no sentido, assim, "meu deus, quanta coisa que-que/que ficou no escuro", né?

M: [sim...

AB: [aí, o-o/o fotógrafo veio pra mim pedir desculpa "bah", porque naquela época era a película, né? (...)

M: ah...

M: [então a gente não sabIA que tinha ficado escuro, aí depois, quando chEga o filme lá, dias depois, que já filmou e diz "aí, Adriana, ficou tudo escuro, desculpa", porque ele também foi tri cri cri, porque os fotógrafos, às vezes, quando gostam da arte, eles gostam de ajudAr, e aí, ficam "né, porque aquilo ali não sei quê, porque aquilo ali", já dão um monte de palpite, e (chegam com a m)/tudo, fizemo tudo, assim, seminário, seminário, não apareceu nada... e aí, mAs... mas o filme ficou legal, sabe? tipo assim (...)

M: [sim...

AB: (bah),o que que tu vai fazer? eu não vou ficar chorando aqui pelas/pelas coisas que não apareceram, porque, na verdade ele botou uma luz no meio duma roda de-de/de militares, (foi) e iluminou de baixo para cima, o rosto deles ficaram super iluminados, a cena... e o fundo ficou neutro, desaparecido, ok, () mas... ahn, foi uma frustração cromática ((risos))

M: sim...((risos))

AB: ver tudo preto ((risos))... né?

M: sim...

AB: mas... mas em termos, assim/é que assim ó, essa frustrações eram antigas porque hoje, na verdade, eles mudam as (cores) de tudo (...)

M: ah, é...

AB: () tu mexe/tu mexe, assim, na-na cor, ahn, tu não consegue nem saber que cor tu tá fazendo na hora, porque tu diz/eles te dizem "ah, tá, não, tá aqui, no/tá regulado no meio, mas depois a gente vai botar mais pra lá, mais pra cá, não sei o quê, o vermelho tu (nunca sabe)"... então, assim, eu não tenho frustrações de cores porque eu não pen/porque eu já/já não acredito que elas vão sair igual, (entendeu?) (...)

M: sim, sim...

AB: [eu penso/penso no cLIma, porque o clima sim eu posso segurar, entendeu? eu posso ter controle do clima da cena, né? eu não posso ter, talvez, controles da cOr da cena, mas, de uma manEira geral, da cena eu consigo

ter o controle porque man/sabe no/do claro, do escuro, da sensação, da relação figurino-objetos e tal, né? ahn, não... não sei, eu acho que essa coisa de deixar... um detalhe/então, eu nunca cheguei num filme, assim, tão... tão rebuscado, assim, né, ou tipo um comercial tão rebuscado que tu/que tu, né/que tu fique frustrada porque não saiu aquele verde exatamente como tava, meus filmes são mais, assim, guerrilha, né? ((risos))

M: ((risos)) massa...

AB: [e, às vezes que a gente não gostou (no) conceito campestre, ahn, não gostava, a gente pintava de novo até gostar, entendeu? (...)]

M: ((risos))

AB: [(quando tava) no filme, bah, aí não tem mais o que fazer, nem que revelasse, copiasse, voltasse... ia ficar do jeito que tivesse]

ANEXO B – Entrevista com Ana Mara Abreu

AMA: eu trabalho, sim, com paletas, adoro

M: massa, então primeira pergunta, mais básica, assim, é como nascem as suas paletas? assim, em que momento do teu processo e a partir um pouco de que deMANDas, assim, como que você/como são as suas escolhas cromáticas? é, e claro, né, talvez isso seja variado, cê pode ir trazendo exemplos que vierem na tua cabeça, assim, meio randomicamente

AMA: tá, eu, é... eu acho que eu nunca começo um filme pela paleta, nunca começo, eu acho que eu começo com pesQUIsas, refleXÕES, estudo do roTEiro, né, e... e depois no processo de criação vem/surge a paleta também, né, acho que chega uma hora, BOM, deixa eu pensar na paleta, mas é a hora que eu já tenho vários outros elementos, eu acho que você partir de uma paleta/a não ser que peça/que o roteiro peça muito aquilo de cara, né, então... é durante o processo de criação mesmo, que ela surge, daí eu posso falar de exemplos, tem um Filme que eu fiz

M: [se você quiser compartilhar a tela e me mostrar alguma coisa agora

AMA: [tá

M: se achar que é (...)

AMA: mas deixa só eu te falar então, tem um filme que eu fiz que se chama Tônica Dominante, da Lina Chamie, cê já viu?

M: eu acho que eu vi esse filme

AMA: e...

M: [de quando ele é mesmo?

AMA: ai, não sei, ele é bem/ele é tipo dois mil

M: [eu acho que eu vi, sim

AMA: [ano dois mil... e DAÍ, ahm... o Tônica comeÇOU, depois o ator teve um aciDENte, parou por uns dois, três ANOS e depois voltou, ahn... mas é... o filme/o roteiro já propunha isso, o roteiro propunha/era um filme com três epiSÓdios e daí a roteirista e diretora, que é a Lina Chamie, quis fazer uma ligação com o livro Do Espiritual na Arte, do Kandinsky, sabe qual é?

M: [uhum, sei

AMA: então também baseado nesse livro, ela quis fazer os três episódios, cada um com uma cor, então o primeiro episódio é um episódio da solidão, da tristeza e ele é todo um azul, todo em azul e daí eu busquei esse azul mais acinzenTado que eu achei que era mais TRISTe, mais/depois tem o verMELHO, que é uma ansieDAde, é... não sei se é ansiedade exatamente, mas tinha um outro nome, uma loucura ali, assim, de uma pessoa, uma pianista, super exiGENTE daí ela entra na piração que ele não/(porque) era assim, um jovem aluno de-de música, né, numa escola de música e daí ele trabalha meio/faz uns bicos pra ganhar dinheiro ele vai virar o-a partitura pra uma pianista, tal, num concerto e daí a pianista acha que ele é incompeTENTE, que ele não vai conseguir virar a partitura na hora CERta e daí começa a virar um-uma tensão ali dela, dela que Vira e não sei o quê, se ele é corajoso suficiente pra virar a página ou não é, nanana, então é uma coisa que vai tendo essa tenSÃO, né, que é todo em verMELHO e depois tem o terCEiro episódio que é a pleniTUde, que é quando dá CERto, quando ele, enfim, vai/ele é convidado pra tocar o primeiro solo de clarineta, lá numa apresentaÇÃO, tal, então a gente fez o primeiro em azul, vermelho e amarelo, então foi MUito gostoso, assim, também, ter já de CAra, né, esse desafio

e daí trabalhar essas paletas, é, em película também, a gente pode ver as fotos...deixa eu ver aqui, então como é que eu faço, pera aí, (deixa eu já pedir) aqui...e voCÊ, como faz a paleta?

M: depois eu te conto ((risada))

AMA: ((risada))

M: quero primeiro te ouvir um pouco mais...

AMA: é, pera aí, deixa eu fechar...cadê minha?

M: mas esse é um caso também mais específico, né, assim, ele é (...)

A: [SIM, que é/sim, é legal contar porque é específico essa coisa da cor, mas...

M: [sim

AMA: é... onde que é mesmo aqui que eu vou?

M: [tem uma-um quadradinho com uma flechinha embaixo, apresentar agora

AMA: um quadradinho/present now, tá, (screen share), entrou?

M: entrou

AMA: é... entrei aqui, então, olha, aqui ó nessa pagina, aqui, inicial/aqui que tem/deixa eu ver/cê vai vindo, vai vindo, vai vindo, ó, esse aqui é o Tônica Dominante, então...

M: ah, que bárbaro

AMA: então eu tenho aqui, ó, esse aqui a parte do azul, né, ele/é ele no apartamento DEle, ali soliTÁRIO, né, ele acorda meio depriMido, tal, daí ele vai lá fazer uma aula/é que e-eu pus poucas coisas aqui, tem várias outras situações, mas daí ele vai ele vai-vai fazer uma aula, estudar piano, embora ele seja clarinetista eles estudam, né, então ele vai ter/vai lá praticar e daí acontece umas coisas, então aqui é o azul, daí aQUI o episódio, então, verMElho, da tensão, tá vendo?

M: uhum

AMA: a gente foi fazendo aqui na verdade/ai, diagramou o site/a diagramação deu ruim aqui e daí aQUI esse é o amaRElo, tá vendo?

M:[tá, é, sim

AMA: e até, assim, a gente filmou lá no Municipal, sabe, aquela ante-sala que tem ali que é meio Art Nouveau, que é bem Art Nouveau e tem/tem uma cena bonita dele tocando a clarineta lá também que é bem/que é mais amarelo

M: [uhum

AMA: [mais douRAdo, enfim

M: massa

AMA: é... daí se for pra um outro filme MAis antigo que é...esse aqui que tem essa foto, Um Céu de Estrelas que aqui/eu não tenho aqui, mas talvez eu tenha foto, mas tá vendo aqui? Essa parede da cozinha, ela é amarela

M: uhum

AMA: assim como o banheiro, era uma casa mais antiga e era/sabe aquela pintura meio, é... tinta a óleo, assim?

M: hm, sei

AMA: tá vendo aqui ela era BEM amarelo, o amarelo era BEM presente, no banheiro aqui também, que não dá muito pra ver, eu acho que eu tenho uma foto do corredor, não no corredor daí não é amarelo, é o banheiro e a cozinha, são bem amarelos e, ahn, deixa eu te ver aqui, ah agora eu voltei a te ver e DAÍ ((risada)) tem uma coisa legal até quando eu FAlo um pouco de cor, assim, em aula, uma aula mais simples, né, sem aprofundar tanto,

mas essa coisa de como uma mesma cor você pode usar pra emoções muito diferentes, né? então no Céu de Estrelas o amaRElo, ele é um amarelo meio/até um pouQUInho esverdeado, assim, levemente, Amarelo, mas mais pro verde, não pro alaranjado, é... e ele é irriTANte, entendeu?

M: [uhum

AMA: é super tenso, não sei se cê sabe qual é a história do filme, ela...

M: o?

AMA: o Céu da Estrelas

M: conheço, sim, sim, sei

AMA: que ela é sequestrada na casa DEla, né, pelo namoRAdo, que ela tá indo viajar, tá indo morar fora, tal, e daí é muito TEenso, tal, então é o amaRElo usado ali pra aquele momento de-de tá... confinada ou de tá ali sequestrada, né, com uma arma na cabeça, e aquele amaRElo Ali ajudando na tensão

M: uhum

AMA: o amarelo ajuda bastante

M: uhum

AMA: e... e depois no filme da Tônica Dominante o amarelo é a pleniTUde, é a resoluÇÃo, é o momento da leVEza, o momento da LUZ, né? o momento onde tudo dá CERto, tal, e daí um amarelo mais douRAdo, enfim, tudo bem eles tem essas nuances, mas, assim, como uma mesma cor você pode/conforme, né, conforme você traBALha aquilo, conforme a composição do espaço, a, a coordenação com outras cores e tudo mais, é/aquela cor vai te ajudar, né, com diferentes emoções e diferentes... e deixa eu ver aqui, então se você quiser até depois acho que eu tenho mais fotos do Céu de Estrelas, mas... então aqui, depois, ó, Durval também foi em peLÍcula, deixa eu ver o que eu TENho, daí o Durval Discos, bom primeiro essa profuSÃO de cores, né, que a gente tinha ali, ahn... daí na locação a gente tinha um ROsa, assim, um rosa claro, era um branco caindo para um rosa... que acho que foi bem legal, Isso eu usei, isso tava na locação, esse rosa e eu quis manter, porque eu acho que assim, por mais que você envelheça, tal, é... enfim, acho muito legal o trabalho de envelhecimento, mas eu acho que o envelhecimento ou você tem TEMpo, uma puta equipe legal ou se não fica com cara de envelhecimento também, né, vem aquele pessoal com aquela (nogueira?), aquele pózinho, então como era uma cor que eu gosTEI, eu/também pesou a favor eu manter uma cor que já tava lá, que já tinha uma sujeira, que já tinha, enfim... vida não sei o quanto imprimiu ou não, mas acho que sim, ahn... então tô tentando lembrar da paleta de cor/uma coisa aqui foi a cor do mobiliário, né, que a gente não sabia daí que cor que poria e daí a gente... eu lembro que eu curti muito pôr o preto...acho que a Ana até pensou mais CLArO, tal, ou cor de madeira, mas eu gostei de pôr o preto pra dar essa densidade ali... AH, um desafio MUito grande FOI a COR da casa... e daí

M: [hm, por fora

AMA: por fora, a cor da faCHAda da casa, isso também a gente fez VÁrios estudos, o Durval foi um filme onde tava comeÇANdo a ter computador, então, é, eu lembro que foi aluGAdo, eles alugavam computador de mesa, um desktop e tinha UM no departamento de arte, entendeu? um trambolhão lá ((risada))

M: [((risada))

AMA: e... e daí acho que a gente fez estudos ali? acho que sim, né, isso é uma coisa bem do começo, assim, já DAva pra jogar uma COR, então a gente fez, a gente pensou em ser aZUL, eu queria muito que fosse aZUL, mas daí/AH, a esquadria da locação ali da loja já era azul, minha ideia inicial era ser azul, mas daí como aquela esquadria já era azul e eu também queria manter aquela cor que já tava GAsta, que já tava com uns lasCADos,

tal, daí no fim a gente pôs marrom, daí fica marrom e azul, né? Bem desconcertado, feito o Durval...e...mas eu lembro que daí a gente fez uma cor, meio um berinjela...e aí a Ana achou que parecia muito Família Adams, a gente ficou brincando bastante ali com a cor... ahn, que mais/ó tá vendo esse azul aqui, tá vendo?

M: uhum

AMA: esse aqui, ahn... acho que a paleta foi meio acontecendo aqui também, foi uma coisa/aqui entrou o douRado, né, chama os doze trabalhos, é bem legal, é um motoBOY ele chama Heracles e ele tem que fazer doze entregas pra

M: [(sei)

AMA: [tinha acabado de sair, né, do sistema prisioNAL, daí dão uma chance, ele tem um dia pra realizar doze trabalhos nesse dia pra ser contratado, então acho super bacana, então ele tem todo um perCURso ali que a gente foi pensando na cor, mas... enfim e esse momento é o momento mais baCana, que entrou esse douRado e tal, ahn... deixa eu ver aqui esse aQUI, daí aqui esse, esse/esse aqui já foi digital se chama Segundo Movimento

M: hm

AMA: também tem essa coisa aqui do universo da comunidade coreANA, no Bom ReTIro e aqui da/aqui também é coreano e aqui a comunidade judaica, eu tenho bastante foto também, acho que aliás eu vou pôr mais fotos aqui, então tem essa coisa mais colorida aqui, dos coreANos e essa coisa mais DENsa, né, dos judeus e... as fotinhos, até pelas próprias fotos nos porta retratos cê já vai vendo ali o peso das cores, né, da

M:[(sim)

AMA: [porque aqui é preto e branco, ahn... deixa eu ver aqui... e aí aQUI esse filme foi um FILme/eles não tão muito na ordem, esse filme foi curioso, porQUE tinha que filmar/não sei se eu tô falando coisas interessantes pra você

M: Tá, LÓgico, super

AMA: esse filme Via Láctea ela queria filmar daí não conseguiu o orçamento, tal, mas ele tinha/deixa eu ver sua cara/ele tinha um desafio muito GRANde que era filmAR, assim, grande parte do filme que passa no trânsito de São Paulo

M: hm

AMA: é, cê viu esse filme ou não?

M: não, esse não

AMA: esse filme foi pra Cannes, é bem legal e aí isso, ele tem uma BRiga com a namorada pelo teleFOne, daí ele fica desesperado, porque ele é bem grosso com ela fala, merda, tal e daí ele sai em direção a ela pra se reconciliar, pedir desculpas, só que ele é atropelado logo que sai, na casa dele, ele tá saindo e ele é atropelado e DAÍ ele... ele tá na verdade, no final cê sabe/cê percebe que ele tá na ambuLÂncia sendo socorrido e ele morre, só que antes de morrer a viagem dele indo ao encontro dela, então ele vai e não consegue chegar nela, não consegue chegar NEla e ele fica no trânsito, na verdade ele também tá no trânsito paRado, só que na ambulância, mas daí no filme ele tá no carro ali, né, é... então GRANde parte era no trânsito de São PAulo, Avenida PauLista e tudo mais, ahn... daí o que que aconteceu, ahn... foi difícil a coisa da grana, ela conseguiu, mas não conseguiu tudo que ela precisava, tal, daí foi meio guerrilha, que é um filme da Lina Chamie também, que fez o Tônica Dominante e daí o Marco Ricca topou dirigir enquanto atuava

M: hum

(...)

M: não, deixa eu te fazer umas outras perguntas agora, tira teu/tira teu...

AMA: tá, só mostrar aqui também eu trabalhei com uma paleta para os flashbacks, assim, né, que era uma coisa de Época que era anos 60, então eu trabalhei já a paleta ANtes e depois a gente/tá vendo aqui, ó?

M: hm, sim

AMA: eu tenho essa paleta, então esses tons de VERdes com os rosas, os cinzas, o cinza aqui tem um pouco, tal, o livro, então TÁ,/deixa eu/stop sharing

M: tá, pra eu te ver grande de novo ((risada))

AMA: ((risada))

M: É, primeiro não sei se tem, assim, eu não sei se...essas escolhas...

AMA: [ahn

M: cromáticas da paleta se cada FILme é diferente ou se você tem um... um padrão um pouco, assim de é... o que que norTEia as tuas escolhas, assim? são questões de conTRAste, ou são questões simBÓlicas, ou são questões... é... é, mais psicoLÓgicas

AMA: hm

M: não sei se isso é mapeável pra você

AMA: ai, eu acho que é isso que você falou, muda muito, né, de um filme pra outro

M: [muda muito...

AMA: talvez o psicológico...Eu acho assim/eu acho que não existe um dicionário de cor, né, eu nunca... segui um, nunca estUDEI um, sei LÁ, tudo bem a-a coisa do-do Kandinsky, né, do espiritual/você leu esse livro? **espiritual na arte**

M: [li partes

AMA: que tem/ele fala bastante, né, de cor

M: [sim

AMA: então tem isso, assim, é legal cê ter essa noção, uma bola aZUL ao lado de uma bola amaREla, a bola amarela ela vai parecer muito maiOR do que a bola azul, né?

M: [sim

AMA: o amarelo tem essa coisa expanSIva, né, ele CREsce, mas daí cê vai manipulá-lo como? então isso é uma questão FÍsica da cor, né, mas daí cê vai manipulá-lo ou usá-lo como, né? pra-pra ele CREscer a tensão? como foi lá no filme da Tata ou CREscer a... o momento de JÚbilo, ,né como é no filme da Lina, então é legal você ter essas noções FÍsicas, () você vai meio mesCLAndo, eu não sei às vezes eu acho que tem uns sTArts, assim, sabe, isso por exemplo, então o amarelo TAva lá na cozinha e daí eu usei aquele amarelo, porque eu gostei

M: uhum

AMA: então às vezes, talvez, eu não ia fazer uma cozinha vermelha naquela... sabe, assim? mas tava lá o amarelo e eu gosTEI e eu tirei partido daquilo e fiz a paleta em função daquilo, então eu acho que o start ali de uma paleta vem de/não sei, cada hora vem de um lugar, pra mim eu não tenho de seguIR essa linha da psicologia das cores, como ela aFEta as pessoas, não sei, não-não tenho

M: não tem um padrão, tá... e no momento de construir a paleta em si, assim, os quadradinhos ali...

AMA: [hm

M: o que que você usa de ferramentas? se isso é no computador, é a mão, é no Photoshop é no/enfim, como é que você constrói?

AMA: Olha, é... varia também, varia bastante, já fiz mistura de teCIDos, já fiz mistura de obJEtos, tem essa coisa de cores da natureza que é muito legal, de repente cê pega uma folha, cê pega uma fruta, cê pega isso, pega aquilo e faz aquela mistura, MAS também tem isso do universo digital, né, então Photoshop já fiz... se bem que Photoshop é muito legal a hora que você vai monTAr, mas, é... ele não pode ser o sTArt, eu não/acho que não sai tão bem quando eu coMEço do Photoshop, sabe?

M: [hm

AMA: no geral, assim, eu já TENho uma COisa e daí, pra mostrar pros outros... de uma forma mais fácil daí eu faço um Photoshop

M: cê LEva alguma coisa pro Photoshop?

AMA: LEvo alguma coisa pro Photoshop

M: [fotos de-de

AMA: [pode ser FOTos

M: [estudo ou de tecido ou isso que cê falou de (naturais) e tal?

AMA:[exatamente, pode tanto ser uma imagem também virtual, né?

M: [uhum

AMA: ou pode ser uma coisa de fora que aí eu tento reproduzir no Photoshop aquela cor que eu tô vendo, entendeu?

M: e daí NO Photoshop você vai puXAr dessas imagens as cores ou você vai tentar achar lá na roda cromática? ahm... cê vai tentar achar a cor que você tá vendo ao lado ou fora?

AMA: eu acho que não, eu não uso roda cromática quando eu vou trabalhar, eu acho que a roda cromática acho que é uma coisa que a gente TEM dentro da gente já, eu acho que é uma coisa que eu já tenho na minha cabeça, eu não fico falando “aí vou pôr uma cor complementar”

M: [mas eu digo assim, MAS dentro do Photoshop como que você

AMA: AH, pra escolher ali no Photoshop?

M: [é, se você vai puXAr de dentro da foto ou se você vai escolher na paletinha que-que Photoshop te dá, ou se você vai ver...

AMA: [eu-eu/deixa eu dar uma pensada aqui, assim, é, eu acho que eu vou lá naquela/naquele quadrado que daí você tem, né/como que é o nome daquilo? e eu vou ali e escolho, ali é o que (eu mais prefiro) quando eu tenho (uma cor na cabeça)

M: [(PEga) uma cor, cê vai procurar n-nos controles da cor? tá

AMA: quando eu tenho uma cor na cabeça eu vou ali, assim, daí eu falo “AH eu quero mais assim, mais saturado, menos saturado” e daí eu falo “tuf, esse/esse pixel aqui”

M: [tá ((risada))

AMA: daí eu VOu, às vezes eu ponho/as vezes até (teclo) um número, falo “vou pôr mais dois” não que eu saiba muitos números e porcentagens, mas eu sei que eu quero MAis de uma cor, eu vou juntando

M: [uhum... massa...

AMA: aí pra chegar, mas eu faço assim, cê faz como? AI, fiquei curiosa agora

M: ((risada))

AMA: (ou) catálogo de tinta, né, que daí cê pega aquele catalogão, tal...

M: [sim, sim, claro

AMA: e-e eu devo dizer, é uma delícia aquilo, aquela coisa que eu babo vendo, né, que nem quando cê vai numa loja de material de pinTura e vê aquela coisa de um monte de lápis de cor, aqueles estojos gigantescos, assim, não sei, eu tenho/eu entro em êxtase quando eu vejo aquilo ((risada))

M: ((risada)) sim

AMA: eu não sei se acontece com todo mundo, eu/me dá um negócio até, assim, de ver, MAS, é... catálogo de cor eu tenho o meu e daí eu tirei os pinos, então daí os que eu GOsto daí eu vou, ponho um do lado do outro, porque quando cê põe/sobrepõe uma cor uma do lado da outra, né?

M: [muda TUdo, é

AMA: [é outra coisa, muda TUdo, então cê vê uma cor aqui, depois vê outras (cores), cê vê aquela cor, sabe? eu acho chato isso, eu gosto de-de cor, né?

M: [sim, sim, e aí, é... bom... e daí essas paletas pra TUA equipe você/e-ela já tá dentro do computador e você MAnda ela digital? ela vai digitalmente pra equipe levar pra RUa, procurar as coisas e tal?

AMA: [sim, sim

M: não vai pra impressão, por exemplo? cê não imprime

AMA: AH, quando eu tenho tempo de cuidar da paREde ali

M: [sim

AMA: [de fazer um paineLZÃO, tal, SIM, mas não é sempre e DAÍ também pra cor é um pouco complicado, porque cor é... você imprime já vira outra coisa, né?

M: sim

AMA: então, então assim, em geral eu TENho essa paleta de COR , que eu também exPLico, né, Ó, então mais cores pasTÉis ou aqui tudo cor mais satuRAda, AH, o filme é anos oitenta, então a gente vai usar, é... o amarelo, o vermelho, o azul, daí, tal, o laranja e o roxo, né, essa coisa dos complemenTares, vamos fazer/então tem uma coisa às vezes até mais de expliCAR,né

M: [uhum

AMA: porque...cê manda impriMIR, cada (/)/manda também pelo WhatsApp, cada um vai ver uma cor diferente, né?

M: sim

AMA: (tava) recentemente fazendo um filme aqui, eu via uma cor no meu computador, a diretora via OUtra no celular dela e ela/daí a gente chegou à conclusão que/conversando, mas a gente falou, gente tá MUito diferente, não dá pra gente se pautar por aqui, daí não TEM, né, como é que cê faz? né?

M: é, exatamente ((risada)), aí, o seguinte (...)

AMA: [AÍ, só-só, AÍ, a coisa de cor é que PEga, no mundo virtuAL, né, essa coisa toda onLIne e tal, coisa de cor NÃO, tem que ser real, cê tem que PEgar ali, a cor é Essa e, e ainda mais pôr do lado dessa, porque aquela cor também vai se transformar a hora que ela tiver ali junto com outra

M: [sim

AMA: então...daí tem que ser FÍsico mesmo, né, cor tem que ser físico

M: e daí o seguinte, o QUÃO rigorosa você é com as suas paletas e o quanto desrespeita ela ou DEixa desrespeitarem, assim? pensando em MAssas maiores e (dressing fino)...

AMA: é... quais são as palavras que você usou?

M: o quão rigorosa e o quanto desrespeito/pode desrespeitar...

AMA: eu não costumo ser muito rigorosa, não, porque eu acho que um trabalho criativo, é... tem assim, cê põe o input depois tem o output, né? ((risada)), assim, cê JOga aquela paleta, mas de repente ele toma VIda o traBALho e ele começa a ir pra outro lado e começa também ser legal do outro lado, então e-eu costumo também dá essa liberdade pro que vai acontecendo... a não SER que sejam filmes onde aQUEla paleta específica seja muito importante, sei lá, que nem (um) Tônica Dominante

M: [no Tônica

AMA: não ia pôr uma cor que tivesse nada ver, mas eu dou liberdade sim, pra-pras pessoas que traBALham e... pra mim mesma, eu acho que, enfim, tudo dentro de cada história ali, mas eu não tenho essa rigidez, assim, de fechar um projeto e achar que ele não vai se transformar durante o processo de realização

M: sim, hm... tá, então

AMA: [SABe aquele diretor que vai, assim, e já tudo programadinho, é Ótimo, né, já tem a decupagem, já tem tudo, mas, é... eu, eu sinto que, assim, mesmo vendo o trabalho de outros colegas, se elas são TÃO rígidas e não abrem o olho, ali, pra o que tá acontecendo, sabe, no momento e também se jogar naquilo, eu acho que a arte perde, quando é tudo muito programado

M: [sim... o quanto é que você Acha que as paletas da arte são também a paleta da fotografia ou a paleta do filme?... sei que isso também pode variar MUito, mas, assim, no ideal

AMA: o quanto todo mundo joga no mesmo time, é isso?

M: É, o quanto que a paleta da arte é a paleta do filme, assim, ou é a p/ou são coisas separadas e que depois vão dar numa OUtra coisa...

AMA: é... eu acho que também muda muito, assim, eu acho assim, tem/tem fotógrafos ou fotógrafas que às vezes não trabalham muito junto, então daí é um pouco chato, porque você trabalha tanto numa linha para chegar num, né/atingir um objetivo e se você não vai junto, né, direção e fotografia e figurino junto, cê não chega lá, (então) também (é meio) um trabalho perdido, assim, eu acho que... que os melhores trabalhos são aqueles que cê faz junto e... e tem fotógrafos, né, tem experiências até mais recentes do fotógrafo “vem junto, chega aqui, vamo ver que cor que tá melhor, tal” e... enfim, eu acho que é muito importante ser, é... esse trabalho coletivo mesmo, né, essas parcerias... te respondi? dei uma...

M: sim, sim, (eu acho que) tem pergunta que dá mais caldo, tem pergunta que dá menos, acho que é assim mesmo ((risada)) e... última pergunta... se você já teve algum tipo de frustração cromática? seja no teu trabalho assim de querer uma cor e não encontrar material, tinta, não sei o quê ou seja você colocar uma cor no cenário e ela não aparecer, algum tipo de frustração cromática...

AMA: hm, acho que eu não lembro

M: não se lembra

AMA: eu lembro de riscos, por exemplo, não sei se isso te importa, teve um filme, é... que o fotógrafo chegou pra mim e falou “estou pensando em mexer muito na pós, na cor”

M: hm

AMA: e...”então você pode pôr as cores BEM saturadas, que depois eu vou dessaturar”

M: uau

AMA: “então, manda ver” e era já um filme que já TINha bastante cor, então ela Era, ela joGAva, AH, ela era asTRÓloga, toda, né, mística, assim e daí a gente tinha escolhido um verdão na parede, um verde mais pro escuro, é... daí eu comecei a fazer os TEstes ali com os verdes vibrantes, mas daí começou a me dar um MEdo,

eu falei “gente, o que que vai acontecer com esse verde depois? como que eu vou pôr uma coisa que não tem uma harmonia pra mim? né? eu me senti cega, assim, né, vou pôr uma cor que não sei o que vai acontecer e...e a gente falou/ele me pediu mais umas vezes e essa coisa, parceria, legal vamo junto, mas daí, até numa conversa no figurino, durante uma prova de figurino a figurinista falou “Mara, mas e como que eu vou fazer? tudo bem, ce muda a parede... mas daí o figurino também eu vou ter que fazer TOdo saturado? não sei se vai encontrar os tecidos, se for tecido pra mandar fazer tudo bem, mas roupa que eu encontro por aí não vai tá assim, né? a gente não vai conseguir elevar tudo”, eu falei/é que eu vi que realmente, eu sustentar uma paleta (...)

M: [sim

AMA: toda saturada pensando que depois/daí eu fui conversar com ele, eu falei “Olha, eu-eu acho que eu não QUero fazer isso”, porque... e daí eu falei/a protagonista tinha um PUTa olho VERde, ela era produtora também, enfim, daí eu falei “cê VAI? cê vai pegar o olho dela e dessaturar o olho dela? cê tem certeza que isso vai dar certo?” porque daí ela não vai querer que dessature o olho dela, daí vai ficar (tudo) e eu vou morrer na praia, né, com verde banDEira, sei lá, que não era o caso, né? de ter o verde bandeira, então... isso eu senti um risco, mas GRAças a Deus eu... não topei essa brincadeira, depois ele falou “não, realmente, esquece, deixa pra lá”... eu fiz um poqQUInho MAis, tal

M: [sei, nossa, super complexo isso, precisaria de MEses de pré pra conseguir fazer isso...(com/de verdade, né)

AMA: [teste, né?

M: é com teste pra TUdo

AMA: [é isso, é isso que eu falei, a gente tem que fazer então um TEste, sabe? da paREde assim, daí a aTRIZ, a e...o figuRIno, eu vou botar uns objetos ali, a gente vai ver o que vai acontecer, né?

ANEXO C – Entrevista com Ana Paula Cardoso

M: o próximo/o próximo assunto é sobre as paletas de cor, você/você trabalha com paleta de cor?

APC: (totalmente)

M: e daí então, hoje em dia, assim, é/você parte de uma paleta, como é que o teu processo com a paleta, assim? você começa/você parte de uma paleta pra depois ir pras referências ou tua paleta vem de uma referência? como que funciona?

APC: então, é... desculpa...

M: imagina...

APC: é... então... eu não parto da paleta não e nem extraio da referência a paleta... né? eu/eu/enfim, acho que cada filme também exi/é... é... capta de mim coi/maneiras, né, de trabalhar...

M: tá...

APC: mas eu geralmente, eu tento entender de que forma... eu crio... é... os lugares, a analogia, digamos assim, acho que eu nem gosto muito da analogia porque fica muito sistemático, mas os lugares da sinestesia, sei lá, né? onde que o roteiro/eu posso criar é... aspectos que se relacionam com outras coisas, né? assim, nas entrelinhas, o que/o que que o roteiro me traz que eu posso sair de algo que seja literal... e aí, sendo assim, é... voltar/hoje eu tô falando bastante isso, mas não é à toa, assim, o estado das coisas que a gente cria mais o que a gente cria, né? fico mais interessada nesse estado, né? então, sei lá, depois que algo me vem... é... vou dar um exemplo, né, pra não ficar também... é... eu tô fazendo um filme, La mamma, é... que ele... fala sobre a resistência diante da velhice e-e/e basicamente o filme ele é de comida...

M: uhm...

APC: né, ele/ele é/é uma/uma senhora italiana que vai ser a Thaia Perez é... que... que enfim, que mora numa cidade de Goiás e que uma cidade muito turística e tal e que... o restaurante dela por ser tão tradicional e ter uma/uma relação muito do/do afeto e do amor e da sobrevivência através da comida, é, o turismo enlouquecido meio que toma conta e ela vai minguando ali... chega a filha pra poder resgatar esse restaurante, basicamente isso...

M: tá...

APC: e ela resiste, que ela acha que não é assim... que não é vendendo um açaí, passando a vender um açaí que ela... se/é feliz, né? então, assim, que lugares... eu/eu fiquei entendendo, assim, que... a cozi/que aquilo ali era uma espécie de um rizoma, de um sistema nervoso, que partia da cozinha e a gente foi entendendo quais as ramificações desse lugar do afeto e o lugar da tensão, né? que podia ir desenhando esses espaços, né, que tinha uma coisa da bruxa/de bruxaria, de alquimia, né? que aí a gente foi criando o espaço da alquimia, aí, de repente, a gente, né, foi pensando numas massas/e aí, levamos a primavera... né? levamos esse-esse/esse filme para a primavera (...)

M: uhm...

APC: e aí, sendo assim, as massas podiam ter... flores, sabe? então, assim, foi-foi/aquilo, né? mas antes eu entendi que... que a relação com a velhice era uma relação importante... a relação com o amor pela comida, pela al/né? pela alquimia era importante, então, esse sistema nervoso,

M: uhum

APC: [essa tEia ela foi sendo criada ela e ali a/a cOr, né, assim, ela-ela/ela vai empalidecendo na medida em que ela sai do/do centro pulsante que é a cozinha, então, as coisas elas vão meio é... meio vindo de uma... de uma ideia

M: uhum...

APC: [sei lá, (um) original e as referências vem, né, comecei a/a pensar em rizoma, em sistema nervoso, ent/eu fui estudar biologIA pra entender de que forma tem essa linha mestra que saem as ramificações, () de que forma essas ramificações se alimentam e aí fui entendendo que elas vão ficando/vão empalidecer, que o sangue vai empalidecendo... e o sangue com molho de tomate, não sei o quê, ta-ta-ta-ta-ta,

M: ()

APC: e aí a coisa foi criando, né? então assim, a/isso tudo pra te dizer que... é... eu não parto de uma paleta de cor, ela vEm

M: (vai) chegando...

APC: [e eu não parto de uma referência, eu/eu parto de... algo que me... que me... me venha

M: uhum...

APC: diante do roteiro, diante daquela história, diante das palavras do diretor, diante das palavras de/do roteirista se não foi o diretor quem escreveu... né? observar esse/esse lugar de desejo de/dessas pessoas e aí trazendo também as minhas próprias referências de vida, de sei lá, de... de, sei lá, aí as referências ()/esse acervo que...

M: (lembrando)... sim

APC: que vão, né? e aí, eu vou trazendo a paleta, vou trazendo a forma, vou trazendo não sei quê, mas o estado pulsante, né, esse estado vivo que é o que mais interessa no início...

M: e aí, quando você vai construir a paleta que/você usa o que? é... cê vai pintar? você vai pra um aplicativo? você vai, como é que você constrói a sua paleta?

APC: vou prum aplicativo... aí, vou meio que experimentando, é... e vou entendendo ali, agora, na hora de pintar, é na bruxaria... no (...)

M: você vai primeiro/primeiro pro computador e depois você vai/você pinta? é isso? ah...

APC: é, se as cores que a gente vai usar, as massas, não só as massas de cor, mas as cores... também pontuais e tal, é... se a gente puder ter o domínio delas, se eu puder pintAr, se eu puder... eu opto por isso, e aí quando eu pinto, jamais é um selfcolor, uma tinta pronta e tal, aí é na mistura, gotas de pigmento, gotas de uns/né?

M: e quando é no/quando é aplicativo qual/qual é/quais são os aplicativos que você usa?

APC: Photoshop...

M: Photoshop... e daí no Photoshop você/você prefere escolher as cores aonde? naquela... naquela roda ou nos quadradinhos ou nos pantones, onde é que você...

APC: eu vou... engraçado, sabe como é que eu trabalho cor? eu vou no/eu pego uma cor base que eu a princípio gosto, quando/aí pinto uma área grande... quando ela-ela-ela/pinto, né? quando a cor ocupa, eu vou... nos modos... aí eu vou nos levels, aí eu vou trabalhando aLI...

M: uhm...

APC: até chegar a cor que a princípio me agrada...

M: você vai criando variações daquela cor? é isso?

APC: é, vou entendendo/vou entendendo como que ela é... iluminada, saturada, com branco, sem branco, reflexiva, absor/né? que absorve, vou entendendo nos, nos... vou até/eu nem sei o nome, que já vou/vou te tirar aqui um pouquinho, no image, no adjustments, e aí vai nesse contraste, levels, (curvas),

M: sim...

APC: [exposure, vibração, barará, barará, vou mexendo ali

M: sim...

APC: sabe? vou meio que/às vezes, dá tudo errado, aí eu ((imita o som)) volto lá no início, pra cor original que eu tinha... inicialmente

M: você...

APC: [mas

M: diga, diga...

APC: não, mas aí/aí beleza, acho interessante, aí eu vou fazendo a minha linha...

M: uhum...

APC: de paleta... e vou construindo ali...

M: você me mandaria uma paleta sua? pra eu...

APC: sim...

M: [eu ver... massa

APC: sim

M: e quando você vai para a tinta, você usa que tinta?

APC: uso... bom, aí eu uso PVA, acrílica, PVA geralmente porque, enfim, ela é um pouco mais seca, né? completamente sem brilho, mas eu gosto mais da acrílica, mais aveludadinha, né? e vou no pigmento Coral Xadrez, gotinha, gotinha, gotinha...

M: ah, tá... massa...

APC: vou ali misturando e é na mÃo, né? não tem palitinho não, é não mÃo, sabe?

M: mas isso pra/prá quando você vai pintar uma parede, uma coisa assim?

APC: é...

M: mas pra paleta ela fica dentro do computador?

APC: (fica dentro do computador)...

M: e daí, ela/você solta pra equipe digital?

APC: não, é (as)sim, é, bo-bom... aí, entram as-as/a gente é dodóizinha, né?

M: sim ((risos))

APC: é... eu faço todas as tintas... tipo, ou leva pro set, a gente mistura na hora do almoço ou eu vou pro/prá montagem depois do set ou vou não sei quê, tá, tá, eu faço tOdas as tintas...

M: é... todas as tintas que vão pras paredes? é isso que cê tá falando?

APC: é, pras paredes, pro mobiliário, pra não sei quê, tá, tá... né? as tintas que usaremos...

M: que/que serão usadas, mas assim. você usa paleta também como referência pra busca de objeto, pra... (...)

APC: sim, aí eu acho que a equipe trabalha um pouco nesse sentido...

M: e essa paleta vai digital pra equipe? ou você () (...)

APC: sim, vai nas minhas pranchas, né?

M: (vai nas pranchas), vai digital?

APC: isso

M: e você (...)

APC: eu, eu (...)

M: [já teve algum... algum... alguma cor que você não conseguiu encontrar ou algum problema assim em usar uma paleta digital? o-ou alguma cor que chegou errado... não sei... algum... percalço? ((risos))

APC: então, em publicidade, sim, porque aí vem a selfcolor, ponto e acabou, né? cê vai na cartela de cor, pega aquela infinidade, escolhe “é essa”, vai lá, bota o quadradinho pra poder isolar todas, parará, parará... mas é porque não tinha tempo...

M: sim...

APC: mas eu faço todas as cores, pera aí, rapidinho... ((atende uma ligação))

M: sim...

APC: ((desliga a ligação))

M: a gente tá terminando também, viu? chegando...

APC: mas, então, cor, é... eu nunca não fiz a cor... assim, mESmo... né? é, nunca não fiz... né? t-tem... enfim... é-é, parece maluquice isso (...)

M: não, super ()...

APC: mas é assim, “tem que ir com a tinta pro set que a Ana vai misturar”... eu não sei, não é só uma/uma questão de-de diversão... é uma coisa que, assim, três gotinhas, sabe? (...)

M: sim... (sei), sim...

APC: fazem toda a diferença... sei lá, e tem uma coisa de ir percebendo a cor e a gente vai fazendo o teste, e vai entendendo e tal, uma com a outra... né? como é que ela se/como é que ela se pronuncia com a luz? como é que ela re(...) enfim...

M: e na busca de objetos e materiais que já vem com cor que você não vai pintar, o/o quão rigorosa você é com a sua paleta, assim?

APC: bastante... bastante, já aconteceu, assim, da gente é... botar uma meia fina em cima de um objeto pra que ele pudesse vol/chegar na cor... né? já aconteceu da gente... enfim, tanta coisa assim, é... da gente dar um/um ligeira (jateada) ou dar uma empoeirada pra que a cor ganhasse menos, né? tivesse menos viço...

M: uhm...

APC: [sabe? poeira mesmo, tal, vamos jogar pó de cimento em cima pra que ele tenha ali um vermElho, po/né? a gente faz experimentando coisas, né?

M: ()

APC: [(assim), sei lá, o que que pode/“cara, esse vermelho tá muito bruto, ele tá muito... como é que a gente chega e suaviza?”... né? enfim, como é que se/né? um vermelho bruto, suave, como é que a gente chega nessa/nessa... pequenas, né... modificação, como é que a gente tira o brilho, bota brilho, é... sei lá, ou ganha também... né? assim, eu lembro que no Avanti Popolo, a gente... é, todos os objetos num determinado momento, é... mas ali também era um... cara, ali foi, assim, tipo coisa mais linda de processo, assim, num determinado momento, no meio do filme, eu fui com uma canetinha de... liquid paper contornando cada objeto, era uma linha tipo zero cinco, zero trÊs, mas que aí, pra que ele pudesse existir um pouquinho mais do que existiu na cena anterior, né? a gente foi contornando... o papel de parede, eu fui desenhando em cima da estampa do papel de parede com liquid paper, uma ponta fininha, sabe?

M: ((risos))

APC: e assim, pra que/prá que... não a cor exatamente, mas as formas e a cor pudesse também ganhar algum/algum outro aspecto que/que não... que não tinha, né? eu finjo muita coisa... né? papel, o/muitas vezes eu uso tecido na/na parede, aí tinjo... mancha um pouco, aí dá uma última aguada de um chá, de um café... né? tudo é meio/meio assim, muito, muito comum dos meus cenários serem meio fedorentos, sabe, assim? ((risos))

M: ((risos))

APC: porque tem uma comida, porque tem um treco, eu tô tomando café, jogo na tinta... tem uma certa bagUNça, assim, sabe?

M: sei...

APC: e é no fazer, no fazendo, que eu vou percebendo, assim...

M: sim...

APC: né?

M: e por último, então, é... bom, a gente tá trabalhando ali com/com as cores na superfície, né? e/e a fotografia vem com a cor luz, assim, essa relação ela pode ser muito... frutífera e pode ser muito... conflituosa também, né? dependendo do quanto ela for conversada ou (do) quanto ela não for conversada... quer dizer o quanto/como é que isso... funciona pra você, que tem tanto rigor, então, com as cores, assim?

APC: é, com as cores e com o aspecto que as coisas têm, né? eu já tive experiências muito frustrANtes... muito frustrantes, é o/acho que pra mim, assim, a mAis é... expressiva foi com o filme do Eryk Rocha, o Breve miragem... é... que o/o Eryk embora fosse um documentarista nato, né, embora já não fosse o primeiro longa de ficção, mas ele é um documentarista, né? ele sempre foi muito interessado em saber de que forma a arte podia... é, de que forma a arte tava trabalhando muito para além de organização de objetos e tal... mas o fotógrafo, uma pessoa com quem eu já trabalhei vÁrias vezes, nEsse filme especificamente, que era o Fael, fotógrafo do Eryk há quinhentos milhões de anos, né, em todos os filmes com Eryk faz, é... teve muita resistência de trabalhar... junto, né? então, é eu não sei se você chegou a ver o filme, mas o Breve miragem falava de um taxista, num momento super difícil da vida dele, que passava a noite inteira num Rio de Janeiro absolutamente caótico, tomado pelo/pelos mili/milicos e tal, e eles chegava em casa, é... num lugar que passava trem, barará, barará, é... e... e era um momento de descanso dele sempre, na/quando o sol surgia, então, o ciclo dele era isso, ele trabalhava a noite inteira e ia descansar durante o dia... a casa dele/visto isso, a casa dele, é... eu entendia, depois de ter visto o... o fil/o... o filme do Zózimo Bulbul, aquele Olho... Olho... que é o Zózimo lindamente num cenário todo branco, eu entendia que seria muito legal que a gente pudesse ter esse ator é, não na sua completude, ele tá che/esse personagem, ele tá chegando em casa, é como se ele ti/o-o contorno dele fosse é... recolhido

M: uhm...

APC: sabe? então, assim, era o ator, era o Fabrício Boliveira um negro... bem preto, né, então, eu falei “cara, Eryk, vamos fazer uma casa toda branca e prateada”, ele falou “branco e prateado, Ana? mas ele é um taxista”, eu falei “tudo bem, mas não tem cEnas na casa dele, tem o momento que ele chega...”, quer dizer, se ele pudesse é, existir mEnos nesse momento, como se o contorno dele pudesse diminuir para dentro do seu próprio corpo, talvez possa ser muito legal... então eu pi/pintei a casa dele intEira de branco, fiz umas/uns choros de resina branca pelas paredes, pra que a luz/a luz que existisse pudesse super se refletir

M: uhm...

APC: [em tudo, em todas as superfícies, né? e... no sofá dele era prAta, () comprei/a gente forrou um sofá quase metÁlico, assim, então, tudo dele refletia... né? óbvio, (que a casa) de um taxista não é branco com (um) metálico, mas enfim, esse/esse/esse filme também não tinha um lugar de representação

M: sei...

APC: e-ele podia existir, né? é... num outro lugar, só que o fotógrafo... não acendeu

M: não aproveitou...

APC: n-não acendeu um refletor... e aí, eu falei eu falei “olha, Eryk e Miguel, é... eu acho que a gente tem que repensar, porque não faz sentido essa casa ser desse jeito se ela não... vai ser tudo que a gente tinha pensado, me dê tempo pra eu transformar essa casa em outra casa”... e, enfim, não tinha como, o Eryk falou “tá incrível”, eu falei “não tá, cara, essa casa não é... (era pra ser uma) casa brAnca”... a gente vê o Fabrício inteiro ((risos)), a gente vê contorno, era para super expor, sabe?

M: sei...

APC: então, assim, né, isso fala de paleta, que o branco não só... é uma, né, o branco é...

M: é uma cor...

APC: é-é uma co/é uma cor, né? e é uma cor determinante nesse caso, né?

M: sim...

APC: então, assim, houve/não houve/houve tOda uma conversa tal, não sei quê, mas... de/logo depois, eu fiz um filme com o mesmo fotógrafo... que a paleta é determinante, o/chama-se Noite de alface...

M: uhm...

APC: que tinha o antes/antes da morte e após a morte... né? e aí, eu falei “Miguel, olha só”, eu/eu falei numa reunião, eu falei “olha, já aconteceu isso aqui numa experiência que a gente teve... e eu queria atentar pra que, se a gente não jogar junto... a gente precisa criar uma outra coisa”, não, fui ali com direção, produção... né? expUs a pessoa mesmo...

M: sim...

APC: [e eu falei “Miguel hoje a/a reunião talvez seja um pouco difícil pra você”, “por que? por que?, eu falei “não vou dizer/vou dizer na reunião” e aí eu falei “a gente teve uma experiência que o nosso processo não foi... é... respeitado no/na hora do pré-light, na hora da filmagem e esse filme é mAis importante ainda que seja respeitado, então eu acho que, aqui, a gente vai botar, fazer o pacto de sangue aqui de que a gente/que o nosso processo vai existir do início ao fim... vai ser respeitado do início ao fim e tal...”

M: senão não tem lastro, né, o que a gente constrói? o que a gente faz, não...

APC: é... né? é... eu acho que/que não substância nenhuma... não faz sentido algum... né? então, que a gente entenda qual caminho que a gente quer ter, se a gente quiser ter um caminho ou OUtro, tudo bem, eu não tô pedindo para ninguém cair e entrar nessa proposta ((risos)), mas que as propostas/a proposta fique clara de como vamos conduzir o nosso trabalho, pra eu saber, pra eu poder fazer as minhas escolhas também (...)

M: sim...

APC: né? inclusive, né, (que aí eu não encontrei) na reunião, inclusive, nem queria fazer, né? então... e... e aí/e aí sobre a paleta, essa paleta tÃo detalhada, tão buscada e tal, é... a gente... enfim, vai, vai/vai em cima e... e isso sempre/eu vou te mandar... é... uhm, vou ver qual dos/dos projetinhos isso fique mais claro e também, assim, eu tenho uma/a-a/uma mania de fazer é, pras primeiras reuniões montar pranchas e tal, mas depois que a coisa vai ficando orgânica, a gente vai trabalhando, eu não fico mais fazendo milhões de pranchas e tal (...)

M: [sim...]

APC: [a coisa vai indo, né?

M: [(vai indo, sim)

APC: né? então, tem sempre/é o início ((risos)) que tá/fica montadinho ali... depois... eu acho que a... ganha, né, muito do filme ele vai sendo feito... no sentido dos ovos, né, assim, a gente vai elaborando junto

M: [() sim...]

APC: né? é, então, esses moodboards e tal, eu tenho todos eles, mas eu tenho... sei lá, na medida em que isso vai sendo...

M: (), sim...

APC: né? mas eu te mando um que eu acho que possa representar bem a nossa conversa aqui...

(...)

APC: eu ia falar isso, eu ia falar isso, você, né, têm azuis que tem amarelo, né? esse azul tem amarelo, então ele pode ser um verde, ele pode ser um azul, dependendo de como, onde esteja é... a luz do s/né? a luz do sol, a direção da luz e tal, então, isso é muito interessante, isso é uma conversa que/que a gente pode um dia ter e tal, a gente pode tomar uma cerveja conversando sobre isso porque eu/além de achar divertidíssimo, eu acho muito bom quando... ah, na/no próprio, na própria narrativa essas mutações, né?

M: sim

APC: esses novos sentidos e por exemplo, uma outra coisa, no Deslembro... uma das poltronas... recebeu três estofados da mesma cor... na medida em que o fil/no/no decorrer do filme... ele era um vermelho mUito grená no início, ele foi ganhando vida,

M: sim...

APC: então, a gente comprou t/é/os emborrachados, né, é... e um deles eu até pinte a cor em cima de um/de um canvas não, de uma, ah, de um emborrachado vagabunde, pra que ela pudesse ser, ser é, estofada novamente, mas a gente não necessariamente percebesse isso, né? quer dizer, se você vê um frame do início do filme, com aquela poltrona, era uma chaise, no final, você vÊ uma brusca diferença, mas a gente não vê sobre essa perspectiva

M: [claro...]

APC: então, que ela fosse ganhANdo uma, uma vivacidade na medid/já que/que o filme todo fala... através do olhar de uma criança, que ela fosse ganhANdo esse brilho do olhAr da criança, né? então, algumas vezes eu/já aconteceu isso, de eu pintar a parede três vezes, duas vezes, mas com, né, um/algum pigmentinho a mais, mas sem exatamente aquilo ser visível aos olhos, sabe?

M: ()

APC: porque é isso, (produz) alguma outra sensação que não tá exatamente no domínio da cognição, né?

ANEXO D – Entrevista com Carla Caffè

M: total, é, é isso mesmo... NOssa, acho que a gente pode passar pra/pro segundo tópico que são as cores, entrar nas cores, é... você trabalha com paleta de cor?

CC: Sim

M: e como é que nascem as tuas paletas, em que/em que momento do teu processo NAScem, elas nascem, assim, de que... a partir de que deMANDas? me conta um pouco, assim, do/das tuas escolhas cromáticas

CC: eu-eu acho que a paleta de cor, ela-ela... é in-indissociÁvel das-das-das referências, sabe? eu-eu acho que a paleta, por exemplo, é pra mim uma das coisas mais FORTes, é... da cor é o TEMpo, sabe? eu acho que a-a paleta de cor é o que conta mais do tempo... coisas, sabe? é... eu acho que a paleta de cor também/ela-ela-ela é datada

M: hm

CC: sabe? então eu sei muito bem, por exemplo, hoje a gente vive essas cores lumiNOSas, né? fosforescentes, né? amarelo fosforescente, o pink fosforescente, o verde fosforescente, são cores que há vinte anos atrás não TINha, sabe? é... por exemplo década de setenta, é... tem muito verMELHO... Nordeste também tem verm/muito vermelho, então, é... aí você já entra na... é... na classe social, né? quando eu fui fazer o... o Era o Hotel Cambridge eu aprendi VÁrias coisas com a cor, primeiro que a-a/o uniVERso de uma classe social, é, mais popular, ela é MUito colorida, eu entrava em umas casas que tinham trÊS cores, tinha um verde numa-numa parede, rosa numa outra e branco no teto, sabe, e aí a Carmen, a líder do MSTC, ela obrigava DUas coisas com relação a cor, Uma que TOda janela de faCHAda tinha que a cortina ser branca, pra dar unidade

M: hm

CC: e nos espaços comuns também TOdo espaço comum do Era o Hotel Cambridge era bege, aí cê abria a porta, era uma explosão de cor, era ROxo, era verMELHO, NOssa, quanto/COmo tinha verMELHO, vermelho na parede, sabe?

M: incrível

CC: [então eu, a/prá mim a paleta ela vai nascendo desse-desse-desse lugar, sabe? muito, é... na observação e como e-e/como voCÊ, como ela te aJUda a desenhar, tanto origem, como classe social, como... época, ela-ela vai te DANdo essa/esses-esses siNAIs e é MUito importante

M: uhum

CC: esses sinais, é importante pra Carmem, que não faz cinema, que é líder de um movimento, mas ela SAbE da importância de ter uma fachada homogênea

M: hm

CC: porque uma fachada homogênea é uma fachada, é, como que é que fala? mas aceitável

M: [hm

CC: e era inCRÍvel, que tinha muitas/cê entrava em VÁrios/várias unidades habitacionais tinha DUas corTINas e-e-e a/e a neCESSidade estética disso, por que que então não é que nem eu que tenho só a cortina branca? NÃO, tem que ter uma cortina ROsa, liLÁS, sabe?

M: sim

CC: então eu acho, assim, que a cor ela vai te dando/ela é MUito suTIL e-e ela vai/ela vai desenhando concomitantemente o-o-o... as suas descobertas, o seu filme, mas você aí vai pincelando o que é da importância que tem, você-você obSERva, né? e aí você vai VENdo na sua observação cê vai entenDENdo, é... a... o que

a/o que a/o que a cor pode te-te oferecer, amaRElo, por exemplo... é muito diferente amarelo de bege, né? cê fala assim “NOssa, por que que não poderia ser, então, as áreas comuns do Era o Hotel Cambridge, por que que não poderiam ser amarelas?” porque não é uma cor, é... neutra

M: uhum

CC: (né), o bege se tornou uma cor neutra, é uma cor, como que é fala? é... que te coloca num lugar neutro... né, cê entra num lugar amaRElo, cê já... TEM alguma coisa ali, ou é uma origem popular, ou é uma origem do Nordeste, ou é uma origem mexicana, sei LÁ, te coloca num outro lugar, não é?

M: total... massa... é, no momento que você vai constrUIR as paletas, né, os... quadradinhos ali, não sei como você organiza, Onde, COmo você faz isso? você faz à mão, você faz no Photoshop, você faz/qual é o teu processo?

CC: ah, hoje em dia, é-é, eu gosto muito daquelas paletas que agora-agora se compra, mas lembra daquela época da Suvinil? que eles/rodava, né? aqueles quadradinhos

M: [aqueles leques

CC: é, eu gostava muito daquilo, mas hoje em dia é Photoshop... e a cor também tem muito a ver com... textura, né?

M: uhum

CC: eu acho que cor e textura é uma coisa SÓ, sabe? é-é e eu acho/eu acho que a textura também é um universo muito importante pra confecção, assim, pra construção do desenho

M: hm... e daí NO Photoshop você... você pinça as cores de FOTOS ou você vai ali naquela/naquele/naquela roda cromática e vai escolhendo, ajustando, como é que você...?

CC: ah, eu, puts, eu não tenho muita, hm...muita metodologia, assim, eu acho que eu vou... eu na verdade, ahn, sempre trabalho através da observação, né, da contemplação daquilo que eu, é... BUscO pra fazer o filme e depois eu vou... eu vou trabalhando como for, se é/se é na base de uma FOTO o-ou se é na base, é... de um levantamento, ahn, de campo, varia muito, assim, não tem uma coisa, mas eu-eu uso muito o/a

M: conta-gotas?

CC: conta-gotas, uso muito

M: e aí com a paleta feita, é... essa-essa paleta ela/você solta pra equipe digitalmente, ela vai/ela vai pelo computador ali, pelos arquivos e tal

CC: e aí é sempre cê/é uma loucura, né? porque cê sabe que a minha paleta/eu sei que a paleta que eu tô vendo não é a mesma que cê tá vendo, né?

M: sim

CC: e aí volta aquela vontade do-do-do impresso, né? pelo impresso eu SEI a cor, tá aLI, né? eu sempre tento buscar essas/esses-esses, é, catálogos, sabe?

M: uhum

CC: eu acho MUito importante catálogo, dependendo da demanda eu quero catálogo, sabe?

M: sei, quando tem uma precisão, assim

CC: [sabe? () é, porque eu sei que a cor que eu tô vendo não é a mesma que voCÊ e aí o fotógrafo acha que era/não era uma cor tão estrIDENte, mas você tava imaginando uma cor (muito) estridente, então normalmente chega/lá pelas tantas depenDENdo do processo, depenDENdo do filme aí tem que entrar o catálogo... e aí a gente parte pro catálogo Suvinil, a gente parte pro catálogo dessa/da/das coralites da vida

M: e... o quão rigorosa você é com as suas paletas e o quanto você desrespeita elas?

CC: ah, boa pergunta... eu/eu sou rigorosa quando ela é... quando ela tem um/uma informação subentendida, então por exemplo assim, é... eu sei que as classes populares, mais populares gostam muito de ROxo

M: hm

CC: então, pô, tem uma GAma de roxo, né? aí, é... se eu/se eu tenho que reinventar isso o roxo, não vou meio que entender com o sofá que veio, então eu sei que é roxo, mas é um roxo que eu sei que vai topar com aquele sofá, não que vai detonar aquele sofá, então eu sou, é, eu sou rígida no sentido do/da intenÇÃO, mas sou maleável na/nas comparações

M: hm

CC: sabe? então eu sei que é roxo, mas poxa, mas eu tenho um sofá que é marrom, então aquele roxo combina melhor com aquele marrom, então vamos naquele roxo, eu acho que a paleta ela-ela não vive sozinha tem/também tem isso, sabe? o amarelo não vive sozinho, entendeu? nenhuma cor vive sozinha, então NAS/nas relações entre as cores eu acho que eu sou... eu-eu primo pelo/por uma harmonia, vamos dizer assim, se é que isso existe, né, mas eu acho que... que aí eu sou/que aí eu vou atrás de uma coisa que nos ajude, assim, mas tem coisas que eu sou muito pontuais, tem cores que são/tem que ser muito pontuais e tem cores que não precisam ser pontuais, basta uma iDEia de

M: [tá

CC: de cor

M: e isso desde massas maiores até o dressing fino, assim?

CC: sim, quando dá pra, é... escolher

M: uhum, é... aí uma assim também, no ideAL o quanto é que as paletas da arte SÃO as paletas da foto e SÃO as paletas do filme?

CC: é, essa pergunta é difícil, porque na verdade a-a paleta depois ela recebe uma luz, né?

M: (pois)

CC: então aí você já perde total, né? e aí a/vai a luz, né?... né? não tem aquela frase, não sei se você já se deparou com isso, que o Lévi-Strauss inclusive fala, né, que não tem coisa MAis angustiante do que um cenário com luz de serviço

M: ((risada))

CC: é... a luz muda muito, né, cor, AÍ eu acho que tem que/cê tem que entender dentro de um universo, assim, por isso que eu acho que é importante o que está subentendido em relação a cor, sabe? então, é... se ela tá su/num-num filme de época, por exemplo, anos setenta, tem um... universo de paleta de cores que é dos anos setenta, aí vem a LUZ e vai trabalhar, interpretar em cima, então eu acho que você perde um pouco, sabe? o controle do que vai ser a luz da FOto, a paleta na-na, é... a paleta na foto, no filme, aí entra todo um outro universo que... complexo, assim, o importante é isso, assim, ah... a paleta ser fiel ao sub texto, né? e só tem que ser fiel, agora como a luz Vai represenTAR, é... vai capTAR, aí-aí-aí... é com o filme, com-com o tema, com o conteúdo do roteiro, aí é... aí é difícil dizer, assim, (a gente quer)

M: [é como uma camada

CC: [é, aí vem uma camada que você não tem muito... o que fazer, assim, né? mas você pode combinar com o fotógrafo, vamos fazer cores mais quENtes, vamos fazer cores mais friAs, é, vamos ter pouca textura, vamos ter muita textura, é... aí eu/aí é uma outra... aí você tem que deixar acontecer, né?

M: sim

CC: não tem muito o que... que fazer, assim

M: ((tosse)) e... minha última pergunta é se você lembra, assim, algum/algum tipo de frustração cromática, então assim, ou de ter, é, de querer algum objeto ou um material numa cor e não encontrar ou de colocar um a- algo numa cor que não CHEga na tela, assim, algum/algum tipo de frustração cromática

CC: NOssa, acho que eu nunca tive uma frustração cromática ((risada))

M: ((risada))

CC: não me recordo

M: ((risada))

CC: não, eu sempre tive muitos/muitas surpresas com a cor, mais do que frustração, nunca tive uma frustração cromática, assim, NUM set, não, já tive em impressÃO

M: [sim

CC: NOssa, (só fujo), com VÁrias impressões, é... né?

M: [(a) perv?

CC: Oi?

M: perv

CC: AH, olha, eu tenho um trabalho, um mapa, é... que eu sei uma cor vermelha e eu descobri que verMELHO, verMELHO é uma cor MUito difícil pra imprimir

M: é

CC: é a cor MAis difícil pra imprimir é vermelho, vermelho SANgue cê não imprime, cê tem que ser cor especial é um/uma coisa... isso, sabe, fica marrom, fica marrom terroso, mas verMELHO é uma cor que você não imprime, a não ser que seja... cor especial

M: sei

CC: então eu já tive esse/essa experiência com vermelhos, fica tudo marrom terroso, marrom f/marrom viBRANTE, mas não fica vermelho

ANEXO E – Entrevista com Juliana Lobo

M: tá, então vamos pras paletas agora, é... como nascem as tuas paletas? é... você parte das cores? você... tira as cores de uma referência? como, como que elas... se iniciam com você?

JL: então, é...

M: [e se você quiser trazer/trazer exemplos, assim, porque às vezes fica muito... abstrato, né?

JL: tá, então, é... quando eu trabalhei como assistente, é... eu trabalhei com diretores de arte, é... que trabalhavam com paleta de uma maneira plástica, bem específica, assim, de ter “ai, queria uma corzinha assim”, “ai, um filme de época, vamos trazer uma corzinha, assim, uma corzinha assado”... e aí, eu trabalhei com outros diretores de arte que tava/que... tavam bem nesse é... que começaram a fazer bem esse momento de um, de um/uma vontade realista do cinema, sabe?

M: uhum...

JL: que, até, é... de alguma forma tentavam evitar as paletas pra é... pra a cor entrar de maneira mais natural nos filmes... mas mesmo esses diretores que tavam fazendo isso, aos poucos/é de vez em quando, trazia uma paleta ou outra e tal, sabe? e... e aí pra mim, quando eu comecei a fazer direção de arte, eu nunca gostei dessa coisa de um, de um/de uma... eu-eu/é... eu acho que porque eu é, eu fiz essas coisas bem naturalistas e tal, né, dessas vontades... e eu peguei um gosto específico a isso, então pra mim, o que era mais bacana era isso e eu achava montado os outros, muito, muito paletados e tal, achava mais publicitário e tal, assistia um filme e falava “ah”, não gostava assim da direção de arte que não fosse assim... MAS é... no meu processo... é... eu sinto, ao mesmo tempo, hoje em dia eu já-já/já fujo um pouco dessa coisa mais naturalista e tal, mas eu aprendi, assim, eu comecei a fazer a direção de arte achando que ah, é esse um caminho bom, assim, era onde eu me senti/(onde eu) tinha a segurança pra fazer e que eu gostava plasticamente do que era, né? de uma coisa mais naturalista, mas mesmo nessa coisa naturalista, é... eu sinto sempre que têm os pesos, né, d-das cores e tal, eu sou uma pessoa que gosto muito de cor assim é... tipo, gosto na minha vida e tal, mas, e... gosto de ver cor e tudo, e... e eu comecei fazer as/pensando as paletas muito assim... ah, eu fazia um filme que filmava na rUA, no lixÃO e não sei quê, eram lugares que eu não ia mudar muito, que já tinha uma cor presente forte, sabe? então, é, eu começava sempre fazer as paletas fazendo a paleta do que eu, do que eu não posso mexer

M: uhm...

JL: então, eu já sabia que ia ter muito verde no filme porque, sei lá, metade do filme era numa floresta, então eu já sabia essas coisas, sabe? e aí, eu gostava de sabEr nesses/nessas locações que eu não podia mexer, é, qual era o peso, sabe? pra ver se eu queria quebrar com esse peso nos lugares que eu ia trazer as cores ou não, sabe?

M: uhm...

JL: e... e pra mim, sempre foi importante... pra mim é muito importante pensar, é, na paleta quando... no figurino, sabe?

M: uhm...

JL: porque... assim, conversar de paleta, não é nem que eu vou fechar e vou falar “aí, você vai trabalhar com laranja”, não é isso, mas pra mim, e-eu entendo que na imagem, muitos filmes do que eu faço o tipo de-de/de enquadramento e tudo, o-o personagem ele vai ter lá um... dois terços do quadro, assim, muitas vezes, sabe? então, essa blusa aqui, a roupa, eu acho que diz muito, sabe? e... e aí, era muito importante, sei lá, num fig/num lugar só verde, eu decidir se eu vou querer fazer um negócio que... fica ali meio combinadinho de alguma

forma, que eu não vou perceber o personagem, ou se eu só vou querer que o personagem apareça... em geral, não é uma paleta que... que se permeia o filme todo

M: [uhum...]

JL: isso que eu achava mais difícil, porque muitas vezes no figurino, a gente vai lá prova “ah, gostei dessa roupa, essa, essa, essa, essa”, mas pra mim, o-o difícil era falar assim/era... até hoje é a coisa que eu mais penso na paleta é o seguinte, se o persona/é o/ nenhum momento, é muito difícil você vai querer um filme inteiro que o personagem seja chamativo, mas, em algum momento da cena, é importante isso, sabe? e... e quando eu não fechava isso de paleta, muitas vezes “ah, decidi, alguém gostou daquela roupa” e vinha e aí, batia de um jeito com o cenário, sabe? a-as cores, que trazia um impacto que não, não, que sei lá, não era a cena para ter um impacto, sabe? não era para chamar atenção nisso e tudo, então, é... então, eu sinto que... que... pra mim é muito importante pensar nas paletas do cenário mesmo quando eu não vou mexer em nada, pra pens/prá falar pro figurino e pra falar “ah, não, isso aí tá funcionando e tal” e óbvio que, eu não decido certinho ali, mas eu-eu gosto “ah, tá bom, tá um pouco mais quente, tá indo...”, é muito pra saber esses contrastes, sabe?

M: uhm...

JL: e... e era meio isso quando eu comecei a fazer as paletas, era meio isso, eu tirava as paletas dos-dos/dos cenários que eu não posso mexer e aí eu falava “ai, legal, acho que nessas salas”, né, onde eu posso mexer, eu falava “ah, legal acho que dá para ter uma corzinha aqui, não sei quê” ou dá para (man)ter e... ia pensando é... complementos assim, pra... dentro do que já existia pra fazer e... e isso, aí eu falava “ah”/né, aí, óbvio, eu tenho referências, então, às vezes, eu falo “ai, nossa, é legal ser mais é... alegre, ter mais cor aqui, então, dá para trazer”, mas que tons eu vou trazer? e aí ia fazendo assim, sabe? e... mas ultimamente, nos últimos filmes, eu, eu... e aí, eu pintava bastante os cenários e trazia, muitas vezes eu trazia a cor e aí que me aconteceu uma vez isso, porque é... eu nunca tive medo assim de cor, sabe? eu pintava e tal e era uma coisa porque eu trabalhei como assistente e eu ()/trabalhei com um monte de diretor de arte que nossa, demorava muito para (a)provar a cor e pintava três vezes na mesma parede, não sei quê e era uma coisa, e eu sou assim, ah, escolho, não, vai ser essa cor, é, pinta a parede/eu não tenho, eu gosto, assim, sabe? e aí eu fico e-e eu acho que é muito/e eu só vou perceber a cor quando eu vejo lá no cinema, sabe? é... é difícil assim ((risos)) ao mesmo tempo porque cê escolhe lá e não é um negócio que cê controla, né?

M: (sim)...

JL: depois que tá uma paredona lá azul, não sei quê, mas é tipo, é, sei lá, era um risco, era uma/prá mim sempre foi um risco eu falar “ah, não vou pintar, acho legal, bonito, vou” e nunca voltei muito atrás... e aí eu fiz um filme que... que a fotógrafa era uma fotógrafa francesa, não sei quê, maravilhosa e ela f/é... a fotografia dela inteira é refletida

M: uhum...

JL: e com muita luz e aí, nunca tinha me acontecido isso, assim, como assistente, como nada, eu nunca tinha visto alguém fotografar assim porque eu sempre, por exemplo, até apostava numa cor porque eu sabia que um pouco diminui, sabe?

M: sei...

JL: na fotografia e o contraste, óbvio, num ambiente interno não numa fachada, que eu sei que vai aumentar, não sei quê, por outras questões, mas no-na/no interno da casa, eu sabia que aí, nunca fica assim aquela cor... e esse filme eu apostei numa cor assim () meio doida, assim, e-era/tava dentro das minhas referências, minhas

propostas, sempre desde sempre eu falei “ah, essa família é assim, eu não quero estampa, mas eu quero cor, não sei quê, então, eu pensei o filme nessa/nesse conceito... e em geral, tem a ver com o conceito do que eu acho dos personagens, uma coisa mais, é... aí, não sei, mas... ah, é um conceito, eu sempre crio

M: ()

JL: é, eu sempre crio um conceito e eu acho que as cores me ajudam a trabalhar esses conceitos, sabe? a-a-diferenciar, é... núcleos de-de dentro do filme e-e fazer... e fazer é, fazer contraste nas histórias e nas-nas evoluções da-da história, coisas desse tipo... e aí, nesse () ((rindo)), como ficou tudo as cores, eu botei bastante cores e as cores apareceram, assim, de maneira que eu não esperava, assim, sabe? cê fala “não, vai funcionar esse tecido”, né? peguei com a cor mesmo, tudo ficou, assim, as cores ((risos)) fortes, aí, eu ficava assim no video assist meio com medo, aí eu conversei com a fotógrafa “ah, é assim mesmo que a gente tá vendo?”, ela “ah, mais ou menos é isso” e realmente foi exatamente como estava no video assist, ela era muito boa, assim, porque ela/a correção de cor não deixou pouquíssima, assim, só para arrumar a pele das pessoas, mas as cores ficaram exatas como estavam no set... e eu fiquei assim e aí no final, quando eu assisti o filme, tinha algo muito... que o roteiro já tinha é... de uma coisa mais teatral, não sei quê, que eu já sabia, né? mas eu lá com o meu, meu... minha... sei lá, meu-meu aprendizado naturalista, né? fiquei com medo, assim, de ter pesado, mas é... mas eu sabia que a atuação não era, não sei quê, e eu acho que eu só fui entender o filme, assim, totalmente, tipo, tinham cenas que eu achava ruins, assim, eu lia, eu falava “gente, isso aqui tá demais” porque era muito teatral e tudo e eu acho que eu tinha esse apego naturalista... e aí... só que aí eu só fui entender quando eu vi em tela grande, eu falei “nossa, () essas cores tão perfeitas pra essa atuação” ((risos))

M: ((risos)) ()

JL: eu super acertei, eu falava “nossa, ficou ótimo e tudo”, mas assim, eu/eu fiquei morrendo de medo na pré, sabe? aí depois disso, eu fiquei um pouco mais, é... eu estudo mais hoje em dia as cores, sabe?

M: aham...

JL: é... eu estudo muito com pintura mesmo, porque (eu falo “aí, não sei quê”), por () às vezes, eu quero, né (...)

M: [com pintura você diz com pintura de parede? ()

JL: não com pintura... quadro... porque antes eu usava de (...)

M: [uhm, tá...

JL: de referência... é... referência e tudo, sempre gostei muito de usar fotografia de referência, só que a fotografia é, tem muita fotografia, né? então, pra coisa das cores, eu sinto que... que a gente peca, sabe?

M: uhm...

JL: porque uma fotografia bonita ela tem muito... zonas negras e tal, que nesse filme não existia zona negras por causa da fotografia, sabe?

M: sei...

JL: então, eu acho que eu/eu era apegada em uma fotografia que eu estava acostumada e eu acho que cada vez mais, até com digital também, né, que as cores são mais presentes e vibrantes e eu acho que tem um apreço por isso, também, né? então, acho que teve uma moda aí, é... que... a gente deixava tudo meio lavadinho

M: [uhum...

JL: não sei quê, que os fotógrafos

M: [uhum...

JL: gostavam disso, né? no/na correção de cor... eu cheguei a fazer até um... um photo... photoboard, sei lá como a gente chama, mas a gente fez uma foto de cada cena do filme e-e-e a-apagou porque a gente sabia que a fotografia queria apagar, então, eu tratei todas as fotos para saber qual era o look do filme, daí definir figurino, essas coisas...

M: (uhum)...

JL: então, tudo eu-eu meio fiz um como um LUT de fotografia,

M: uhum...

JL: eu fiz isso foto a foto que a gente apresentou pra fotog/prá/pro direção e aí a partir disso, eles fizeram a correção de cor também usando esse negócio e tal, que era um estudo meio de linguagem nosso e tal... então, é... eu sinto que tinha essa vontade assim de-de apagar um pouco as cores, sabe?

M: (entendi)...

JL: e aí hoje em dia, eu acho que as pessoas não tão mais com essa vontade que eu até gosto, né? se-se-se/tem, né, acho um modismo oposto, né, de aparecer é... uns fluors, umas coisas assim, que eu até é... sei lá, gosto, assim, também, né? de-de fazer então um-um filme que eu bo-botei lá uma blusa fluorescente, não sei quê, fiquei sofrendo com ela, mas adorEi, no fim ficou lindo

M: ((risos))

JL: mas assim, é-é sofrido, entendeu? é uma aposta grande, sabe?

M: [sim...]

JL: as cores, eu acho, e aí eu comecei a estudar muito nas pinturas porque... e aí eu também, depois desse filme aí que tudo ficou colorido e tal e eu só fui descobrir na tela de cinema, eu fiquei um pouco mais receosa, assim, sabe? é... então, u-ultimamente, quando eu vou fazer a paleta de cor... é, eu pego pintura, aí eu pego, pintu/aí eu falo “aí”, que às vezes eu quero, por exemplo, aí, eu queria que tivesse um rasgo, sabia que o filme não era naturalista, tinha que ter uma coisa diferente e eu não queria que tivesse essa co/essas cores americanas/é, é... europeias

M: uhm...

JL: de ser tudo umas corzinhas meio lavada e aí eu falei “não, eu quEro uma coisa, ahm, viva, né? e quente”... e aí eu fui pegar pinturas que eu achava que tinha essa coisa, e aí, também, representação dos corpos negros, né, nesse tipo de coisa, não sei quê, mas aí eu fui pegar nas pinturas mesmo porque p-pras combinações, entendeu?

M: uhm...

JL: porque aí eu olhava e aí eu falava “nossa, olha como fica bonito esse amarelo com esse vermelho, não sei quê” porque é... ah, sei lá, porque eu acho que já tá... os pintores pensam tanto, né, nas cores, que já tá lá, sabe? então se você acha aquilo bonito, aí eu pego aquilo e, e óbvio, revejo e tudo, às vezes, cê acha um sofá que não tem nada a ver, aí pra mim acontece isso, eu faço uma paleta linda, aí eu acho um sofá que não tem nada a ver com aquilo, aí eu refaço a paleta inteira em cima do sofá

M: ah, que bárbaro...

JL: e aí eu repi/e aí, porque, em geral, ainda não pinte a parede, né? escolhi o sofá e eu falar “não vai ser mais amarelo, vai ser não sei quê”, porque aí eu repenso inteiro em cima do sofá, assim, não é um negócio... mas continuou com a ideia de ser uma coisa quente evibrante, entendeu? mas aí como seu o sofá era azul, não dava para ser tudo assim

M: uhm...

JL: teve que ser outras coisas... mas em geral, eu faço lá as paletinhas, até meio em proporções de cor, assim

M: uhm...

JL: então eu boto lá, sei lá, o amarelo e o vermelho são grandes e um branco grande e uns pequenos de azul e não sei quê, sabe?

M: sei...

JL: porque aí... eu já sei que cortina e parede eu vou usar aquelas cores grandes, mas os objetos podem ter... cores mais não sei quê, até para usar essas cores que eu gosto de usar uma cor, é, sei lá, um pink não sei quê, mas que dá um pouco de mais medo, né, de fazer um negócio inteiro pink, aí eu boto, é, aquelas cores mais complementares ali, sabe, junto?

M: e... e onde é que você constrói essas paletas? como, assim, no Photoshop, é no... é em algum outro aplicativo? é na mão?

JL: não, é muito mais no computador mesmo, eu faço, em geral, eu faço quase tudo no computador, é... no InDesign, que eu monto as coisas, óbvio que eu mexo no Photoshop, por exemplo, é... depois que eu defino, aí, sei lá, vou pintar parede de amarelo, aí depois que eu defino que é amarelo, eu pego várias referências que eu gosto de todo o resto e eu boto as paredes amarelas, então eu mexo no Photoshop nas referências pra botar da cor que eu quero...

M: mas para criar a paletinha, assim mesmo, você cria dentro do Photoshop?

JL: no InDesign

M: no InDesign...

JL: que eu monto as minhas pranchas no InDesign, mas aí eu boto/mas em geral, eu não boto a paletinha sozinha nunca, eu boto a paleta com, sei lá, uma pintura e umas referências que eu gosto e aí eu trago essas referências, às vezes, as referências que eu gosto não estão na cor certa

M: uhum...

JL: aí eu boto na cor certa no InDesign ou Photoshop, tipo ah, a referência é ótima, tem a cor de pele que eu quero, que tem a ver com o personagem... porque eu/eu sempre penso muito nas cores de pele, né?

M: uhum...

JL: pra fazer a paleta, principalmente, em espaços internos, assim, né? então, eu boto lá eu acho/eu gosto de botar uma pessoa da cor de pele que vai ser a personagem principal, não sei quê, sei lá, eu monto uma prancha com várias imagens com a paleta embaixo... e aí/só que essas imagens têm já as cores de baixo, né?

M: uhum...

JL: não-não/não faço pret/poderia, né? fazer tudo preto e branco com as cores, cê imagina, mas em geral, eu já boto lá uma pintura que tenha as cores que eu gosto, com três imagens de... mais de fotografia mesmo, que tenha as cores que eu gosto meio misturo e-e trago a paleta... com as mesmas proporções que tão um pouco as imagens, sabe?

M: (a) paleta você constrói como? você procura as cores ali na-na roda cromática ou você vai puxando de imagens? como é que você constrói essa... essa paleta?

JL: então, é... em geral, eu gosto de pegar uma pintura que eu gosto e puxar da pintura, mas é óbvio que eu puxo e aí... a-ajusto um pouco no olho

M: uhum...

JL: porque nem sempre tá do mesmo jeito, né?

M: sim...

JL: porque às vezes cê bota lá e n-não fica igual, aí você, aí eu boto e aí, é... quando eu vou pintar a parede também, às vezes, eu... procuro referências de paredes com aquela cor, não sei quê e boto junto, aí eu boto vários é... materiais diferentes naquela cor

M: uhm...

JL: eu acho que a paleta em si, o diretor muitas vezes não entende

M: sim...

JL: então, eu trago várias imagens daquele tom pra entender, é assim que vai entrar aquelas cores ou roupa, né? não sei quê... mas eu pego lá as cores, mas eu sempre tenho na mão, que eu tenho aquelas paletas de... de tinta

M: uhum...

JL: então, eu faço e ao mesmo tempo eu tenho na mão, bot/se, se... né? é que agora, os últimos filmes foi pandemia, né? então, as paletas de cor ficavam comigo, assim, né? ninguém olhava muito porque era tudo digital, mas é tudo assim, né? zoom... mas quando tinha pré produção numa sala e tudo, eu colava aquelas paletas na/no coisa, eu tenho (e-mail em) cópia, então, produção de objetos, produtor de arte levava aquelas corzinhas, aí levava a paleta papel pra escolher (...)

M: [impressa...

JL: impresso, é... de-de (pintar parede)

M: [essa era outra pergunta...

JL: é...

M: cê manda a digital, mas cê gosta que eles tenham impresso também?

JL: ah é, sim, pra fazer pesquisa, sim... até porque... porque quando vai escolher um tecido ou um sofá, eu gosto deles tirarem a foto com a minha paleta do lado, sabe?

M: ah, tá... (legal)

JL: que aí eu vejo o tom mais ou menos

M: () a diferença, né? e... e nessa impressão você, é... cê é tipo obsessiva? ahm... a impressão tem que ficar muito boa? cê já teve problemas com essa impressão da paleta? de... ()

JL: ah, não, a impressão eu uso/eu uso/eu tenho f/é... sabe aquelas paletas de... de... da Coral?

M: [ah, paleta do-do leque de cores mesmo? ah, e você le()

JL: [é isso que eu uso, eu uso o leque de cor...

M: [() eles saem com essas?

JL: [é porque eu tenho várias... tem dia que eu abro, aí tiro assim

M: uhum...

JL: eu uso essas...

M: entendi...

JL: não, eu não imprimo quase nada hoje em dia, eu uso tudo no computador

M: tá... e daí, assim, o quão rigorosa v(...)

JL: [e daí, num caderninho, eu boto lá a paleta pra mim

M: aham...

JL: e os tecidos, aí eu fico com as cores verdade, aí, por exemplo, nas paredes, eu gosto de pintar no meu caderninho... a cor...

M: a cor... pra poder ()

JL: é, aí cê filma um cenário, que é amarelo, aí no outro cenário, cê ainda não fez o outro, aí eu tenho na-na/no caderno também, tipo uma bíblia de cores no caderno...

M: e... o quão/o quanto você é rigorosa com as suas paletas, assim, tipo, dressing fino, tudo e o quanto você desrespeita elas?

JL: então, dressing fino é... em geral, eu-eu trabalho com bastante liberdade pra produtor de objeto, sabe?

M: uhm...

JL: eu gosto de decidir os objetos grAndes, então, óbvio, um sofá e tal, eu vejo foto e eu decido.... e... e os props, os props eu gosto de aprovar todos, não sei quê... agora, dressing fino eu nem gosto de mostrar a referência exata, sabe?

M: sei...

JL: mesmo o sofá não, não mostro muito a referência exata, eu gosto muito mais de criar u-uma conversa sobre aquele conceito e aí a pessoa vai/vai trazendo daquele conceito porque eu acho que na hora que a pessoa tá na rua, né, ela é, encontra coisas muito mais legais do que as que eu tenho pra mostrar, sabe?

M: sim...

JL: então... e... e eu acho que é o que dá a natureza, e eu nunca fiz um cenário, apesar de ter essa coisa que eu gosto de paleta, não sei quê, eu gosto de cores, mas eu gosto do que eu vou escolher, que eu vou escolher a cortina, o-o/a parede, isso eu já vou ter que escolher, entendeu?

M: uhum...

JL: então, não adianta eu falar que se eu não fizer a paleta eu vou fazer, mas, na verdade, a paleta é muito mais é... pra mim me sentir segura, né?

M: uhm...

JL: então, porque eu sei as cores que, né, eu já tirei foto do que... ah, a rua, que que eu vou ver em todas as locações o que eu não vou pintar, então, eu tenho segurança pra ah, o que eu vou pintar, eu vou escolher da melhor maneira possível, eu uso a paleta um pouco pra isso... agora, as coisas pequenas, é óbvio, eu falo “ai”... pra algumas coisas, eu falo “ah, tudo que for é... vermelho, não sei quê, escuro, vai/vai ficar bom nisso”, mas eu não quero que tudo seja daquilo, né? então, é... dressing fino eu gosto de ter de tudo, assim

M: aham...

JL: elas sabem que, que tem algumas escolhas e às vezes, manda foto, e eu/e eu escolho fora da paleta até para não ficar muito na paleta, né?

M: uhum...

JL: se-se são coisas que eu posso escolher, porque às vezes, é isso, tem uma cortina grande, né, que realmente vai fazer um/um super, é, coisa, mas roupa de cama eu acho que aparece demais, sabe? se a pessoa vai dormir, tudo, almofada, eu sinto que a gente... são coisas que a gente, é... pode escolher facilmente, né, as cores e tal e... e que eu acho que aparece, que nem roupa e tal, então, já que eu vou escolher, eu falo “ai, não, pega um azul ou vinho que vai ficar bom”

M: uhum...

JL: então é... eu, eu em geral falo o que que é, mas, óbvio, se a pessoa falar “ai, mas achei um laranja maravilhoso”, eu vou falar “ai, traz, tá ótimo”, assim, sabe? então, e-eu n-não... nem quero que fique muito claro porque eu acho que aí atrapalha você assistir o filme, né? se você achar que tá tudo... é... escolhido

meticulosamente, eu acho que... eu não/não acho bonito, não acho agradável de ver uma coisa meticulosamente, talvez em algum filme tenha o porquê disso, mas em geral, nos filmes que eu faço, é... eu nunca tive essa necessidade da arte chamar atenção, sabe?

M: sei...

JL: então... então, eu vejo as cores como um potencial dramático grande então, sei lá, isso, né, aí, esse filme eu achei que era bom umas coisas quentes, eu achei que funcionava pra aquela personagem porque vai ter uma outra personagem que vai ser no mato, vai ser tudo escuro e eu já sei é... uma casa de madeira escura, então vai dar um contraste legal, não sei quê, aí eu, óbvio, eu escolho, né? mas... é... mas as coisinhas pequenas, eu acho que é melhor, é, vir natural e tudo, né? eu n/eu num, num... mesmo isso do figurino também, eu gosto de-de saber que... em tal momento/a última cena do filme e a primeira cena do filme está de um jeito específico ou uma cena importante, eu acho que é importante eu/a gente saber pra conversar, nem que seja eu saber pra... é para ser mais apa/prá chamar aten/eu sempre fico preocupada isso, aí, quando tem que chamar atenção e quando tem que trazer algo emocional grande

M: uhum...

JL: porque, às vezes, não tem, né? tem que só passar...

M: massa... uhm... o quanto é que você acha que as paletas da arte são também/eu sei que isso vai variar muito de filme pra filme e tal, mas, assim, geral... as paletas da arte são também as paletas da fotografia e são também as paletas do filme?

JL: aí, deixa eu só falar uma coisa, é que eu falei do figurino, por exemplo, aí eu penso no personagem principal, os outros personagens que/que eu sei que não tá aparecendo muito, figuração não sei quê... é muito bom não ter paletas, sabe?

M: sei...

JL: que aí dá uma, dá uma... às vezes, cê evita alguma coisa, né? um branco do lado de fora...

M: uhum...

JL: mas fora isso, é-é bom não ser como dressing fino, as coisas que não são mais importante, eu acho que o bom é ser o mais natural possível

M: uhum...

JL: que/que tenha uma variedade, não sei quê... então, também depende do filme, né, isso porque eu já trabalhei em filmes (que) no roteiro, falava especificamente “aí, essa personagem vai entrar com uma maquiagem roxa e ela vai ter um quarto roxo e ela vai abrir e vai ter uma luz roxa”, e aí todo mundo tinha que conversar a mesma coisa, sabe?

M: sim...

JL: e... e é muito bom quando a gente consegue, né, ter um diálogo bom com a fotografia, é... por exemplo, nos dois últimos filmes que eu fiz, eu tive a sorte de trabalhar com a mesma fotógrafa, aí no segundo filme, a gente ficou muito próxima, o primeiro ela já foi muito... a gente já escolheu muito uma gelatina de cor juntas

M: uhm...

JL: então, teve muito a ver e tudo e a gente falou e aí no segundo, como a gente (...) nem era a mesma direção, né? mas é... ela teve essa vontade de discutir cores comigo e de coisas desse tipo, é... eu não sei... e-eu sinto assim que... não sei se vou responder, mas eu trabalho assim, na reuniões ANtes lá na pré pré, quando eu

começo a conversar com a direção e com a fotografia, eu não tenho/em geral, eu não mostro nenhuma, é... vontade muito certa minha, sabe?

M: uhum...

JL: nenhum conceito meu... eu fico muito tentando entender qual é a do filme, sabe?

M: uhum...

JL: então, quando eu trago imagem, às vezes eu trago até uma imagem que não tem nada a ver pra ver o que que eles falam, sabe? porque eu fico assim, aí e-eu, às vezes eu trago duas (), mas nada a ver, sabe? assim, uma Tarkovski e a outra chinesa, assim, bem tá, aí eu boto as duas lá, “ah, não sei quê”, aí eu fico esperando ver o que eles falam, sabe? que eu falo que eu quero saber o que que é o filme, sabe? e tem diretor que, óbvio, vem com um monte de referência, mas nos últimos filmes que eu trabalhei não foi assim e foi muito difícil descobrir o que o diretor queria, assim, o diretor, diretora, né? que era mais diretora... então, eu trago umas coisas assim x assim, sabe? “ah, vamos ver” porque não adianta eu querer ser chinês, eu adoro filho chinês, não sei quê, mas não adianta se a pessoa quer uma coisa romântica, não sei quê, então eu fiquei/eu fico lá, eu boto imagem, fico assim esperando ver o que eles falam assim pra mim, sabe?

M: sei...

JL: tanto a fotografia quanto a direção... e aí, em cima disso, eu vou trazer/aí depois que eu mostrei, não sei quê, eu tenho alguma ideia, eu mostro/eu faço/eu gosto de mostrar minhas coisas e eu fico ouvindo, assim, então, o que eu sinto é que... é... eu fico pescando o que que vai ser o filme e aí com relação a linguagem, é... que eu acho que tem a ver com essa vontade de assumir cores ou não, de ser mais assim ou mais assado, mas muito tentando saber... é... a fotografia, sabe? se vai ser uma coisa mais contrastada, se vai ser isso, se vai ser... então eu fico lá tentando “ai, o que que é legal? cês vocês vão querer uns brilhos com umas lentes? não sei quê”, que eu acho que aí vai pra um lado ali, bem diferente ou uma coisa assim mais cer/mais geométrica, né? então, e-eu fico ali tentando pescar o que eles gostam, aí depois quando eu mostro as coisas de cor... eu tento muito que, é, ter algum tipo de retorno, assim, sabe? pra apostar mesmo na coisa ou não, mas eu já fiz muito filme que não tive, sabe? tantos retornos assim, principalmente com essa relação das cores e de uma estética, eu vinha e falava “ah, eu quero não sei quê”, trazia lá umas pranchas com as pintura e... e não sei, nos últimos filmes que eu fiz tinha muito, é, ah, uma vontade assim de aprovar o prop, uma coisa mais específica da/da mise-en-scène que/que tinha se vontade

M: uhm...

JL: e aí beleza, e aí às vezes a fotografia tá mais preocupada/eu gost(a) de pensar muitas as luzes de abajur, essas coisas, aí se preocupa, assim, ai, com luz fria ou não, isso eu acho que sempre tem essa discussão, mas as cores mesmo, às vezes, assim, nos últimos filmes que eu fiz, eu senti muito que... que foi uma aposta minha e... e foi, sabe?

M: sei...

JL: e aí, é... tem coisa por exemplo, é... por exemplo, a blusa fosforescente, eu falei com a fotógrafa ela “ai, não, é ótimo é bom que você quer trazer isso, porque eu já entendo que eu vou fotografar tal coisa assim” e aí a gente falou muito, até essa fotógrafa, foi ótimo que ela até sugeriu, né, por exemplo, eu ia pintar uma casa toda de um tom, ela falou “ai, faz cinco tons abaixo desse, desse/dessas cores e faz cada parede de um porque pra mim vai dar uma, uma profundidade maior, não sei quê, então, é... eu sinto que a gente discute, mas do conceito, assim, da cor, nem sempre... é... e-eu sinto que ela/em geral, as pessoas querem saber qual é a minha linguagem/o

que eu vou fazer, e... e aí elas comentam, assim, e por exemplo, já me aconteceu também de um filme, que era um filme de época, não sei quê, nanana, que eu tinha até trazido várias referências de uma parede muito envelhecida, não sei quê, que as referências eram isso... e aí a gente encontrou uma locação de época muito maravilhosa, muito de época, mas que era tombada e que eu não podia pintar, envelhecer de jeito nenhum, principalmente envelhecer, era uma questão porque... eles não queriam de jeito nenhum... não podia assim... e aí, é... eu podia ter feito, né? não tinha lá muito dinheiro, mas podia ter inventado alguma coisa pra cobrir a parede, pra fazer de outra forma... e aí, a gente... só que aí, quando eu fui conversar com a foto/a fotógrafa, ela falou “não, Juliana, vamos apostar nisso, vamos fazer uma quebra”, porque não tinha a ver com a época, não tinha a ver com nada, era uma coisa bem... um rasgo do-do que a gente tava fazendo, ela falou “vai, vai ficar bom porque a minha fotografia é/vai ser mais interessante assim”

M: uhm...

JL: e aí eu... tipo eu banquei a coisa porque ela... ela/ela achava que a fotografia era melhor assim e tudo, e aí os diretores também acharam é-é que aquilo tinha a ver com a, sei lá, com a dramaturgia, com a coisa que eles queriam... então, e-eu sinto assim, que tem muito a se discutir, assim, muita/a gente discute, eu mostro e falo e tal... mas, em geral, é... não sei, nas minhas experiências... é muito uma proposta que eu trago e as pessoas comentam, mas não que... que já tenha uma vontade, sabe?

M: sei...

JL: tão clara, assim, sabe? então, não sei...

M: (massa), uhm... e você já teve/lembra de algum tipo de frustração cromática? seja de uma cor que você gostaria que tivesse e não encontra nos materiais ou seja de uma cor que você tenta colocar... ahm, no espaço, mas não chega na tela? algum tipo de frustração cromática...

JL: uhum... então, ti/teve essa, né? que eu botei umas cores, achei que ia ficar mais apagadinha,

M: [sim...]

JL: e ficou... mas... não, teve um filme que eu senti, é... quando eu li o roteiro, tinha uma coisa muito... dramática, era um filme muito pesado, e... e tinha uma coisa, tinha uma obra de arte antiga e... no meio das referências do... do diretor, ele/ele tinha uma/um gosto muito grande por fotografia, umas fotografias muito interessantes e eu comecei a notar/e ele tinha feito, sei lá, uma pasta de mais de cem imagens de fotografia que ele achava que tinha a ver com o filme... e dentro das coisas que ele me mostrava, tinha uma coisa muito forte de uns vermelhos, uns azuis fortes, assim, que cê não costuma ver, sabe?

M: uhm...

JL: e aí, quando eu olhei isso, ele me mandou, assim, quando ele me mandou o roteiro, não sei quê, e eu já achei que é/quando eu li o roteiro, eu achei que era um filme que podia ter algumas coisas de cor forte, assim, uma coisa meio pesada, assim, no estômago, sabe? que eu achei que as cores iam ajudar essa coisa da coisa não digerida, né? e... e aí quando eu vi ainda que as referências dele traziam isso, trazia uma coisa meio natura/não sei, uma coisa meio realista, mas que tinha esse/esses saltos, dessas cores, assim, sabe? e aí eu... é... fiz lá uma paleta/porque, assim, muitas vezes, você faz a paleta de cor e não fica exatamente igual, mas as sensações do filme tá lá, aí, tá tudo bem, eu não sou muito apegada não, assim, sabe? tipo “ah, () lá o conceito e se o conceito funcionou de outras maneiras, com outras cores, tá tudo bem... mas esse filme, tipo, eu quer/eu vi, aí eu peguei lá umas pinturas que tinha a ver com os que eu já vi nas referências dele e fiz uma paleta que tinha esses vermelhos e azuis fortes, sabe? é... é eu tô louca até para assistir o filme porque ele não me mandou, mas/e-e

estrou agora essa semana, mas... mas aí, eu trouxe isso até foi, por exemplo, nos figurinos, veio isso e é/figurino da (), a (atriz principal) era francesa e o figurino foi feito por uma francesa, então foi só em vídeo chamada que a gente falou e ela mandou todas as roupas, e o figurino, entrou essas roupas, mas uma hora eu não aguentava mais essas cores sabe? foi tipo, eu não tinha muito outras roupas porque atriz só vestia aquilo, a atriz... também teve uma questão que a atriz ela... ah, ela não aceitava qualquer roupa, ela que queria decidir tudo e ela acabou gostando de algumas que, que aí ficou só as fortes, sabe? ((risos)) e as outras não entraram tanto... e... e eu comecei a ficar incomodada com aquilo, sabe? de ter demais de uma cor que era até uma vontade, mas que tinha demais em alguns cantos e, ao mesmo tempo, nos cenários mesmo, que eu queria que de alguma forma entrasse, não entrou por outras que/sabe? os cenários ficaram, é... bem monocromáticos pruns marrons, não sei quê, que eu acho que ficou ótimo, mas, assim, não tinha nada a ver com o meu plano assim dos cenários que era pra/que eu achei que tinha que ter algo mais pesado e não teve, teve uma outra vontade ali e as outras locações, (meio) caiu muita coisa, não sei quê, então veio de um jeito que não/não dava para ter muitas vontades, era meio só resolver, sabe?

M: sei...

JL: mas eu nem sei se foi uma frustração com as cores porque foi uma frustração com o filme tOdo porque foi um filme muito difícil, o diretor foi muito complicado e... então, foi muito... ruim, assim, os processos, então o que eu senti é que as minhas vontades, é... que eu tinha, assim, de... que era mais uma coisa... não era a cor em si, era, era uma sensação que eu queria trazer, um jogo ali na imagem... não teve, sabe? não rolou, assim, por/mas aí por milhões de razões que o filme... realmente me decepcionou muito, o processo e tal, sabe? foi muito difícil, e aí, é, isso, teve muitas cores que não definia, não definia, não sei quê e nanana, aí chegou na hora, é... foi do jeito que foi, sabe? então, meio que eu só me vi resolvendo e a coisa de... de ter uma vontade plástica ali, acab/eu acho que não tá no filme, sabe?

M: sei...

JL: não... aí, foi decepção, mas não, não nesse sentido que você falou de pintar uma cor e, e aparecer outra, né? assim nesse ()/essa vontade cromática, assim... não exatamente, o que já me aconteceu dessas cores, assim, é com cortina principalmente que... às vezes, cê quer um tom e aí ela só fica... aí cê não sabe, né? como vai ser... e aí ela só fica fechada no contra a luz e fica, sabe? e a, e a/o tom

M: [uhum...

JL: que você imaginava ali nunca foi, é, isso me aconteceu, tinha uma cortina que era meio importante, que era meio uma... era como a/era um lençol de estrelinha, que era pra dar uma coisa um azulado no quarto, não sei quê e tal, e aí a gente... ah, fez várias maneiras pra ter esse lençol de estrelinha, fiz teste de impressão, aí vi que tinha um bom e eu botei uns selinhos em cima porque dava uma sombra, que aparecia/que dava o efeito que era umas estrelinhas brilhando, não sei quê, é... e a gente fez muitos testes dessas, dessa cortina, eu fiz com vinte tons diferentes de azul e aí, assim, de-de pedaço de tecido, não sei quê, pra vEr o teste de fotografia que deixasse um negócio azulado e a gente viu que não contra a luz ficava legal essa que era mais escura porque senão... as claras sumiam e tal e aí eu tinha que botar o selinho porque a impressão no contra a luz, sei lá

M: [()

JL: se perdia, precisava de uma coisa de relevo, então fiquei/ficava o tempo todo colando selinhos porque os selinhos colava no... na maquinária toda, todo mundo saía com aquele selinho enrolado, foi uma porcaria, não, fora que, depois dava para perceber o selinho na hora que enquadrou, eu falei "ai...", mas tudo bem, eu assumi

lá o selinho, mas era para não parecer que era uma... uma maneira barata de tentar resolver a questão, sabe? mas aí no final, todas as cenas que mostrou essa cortina mostrou no contra a luz, assim, e ainda... sei lá, t-tem... botaram todas as luzes do-do filme ali e aí a cortina não ficou impor/não, não se preocupava mais em iluminar a cortina pra mostrar a cor da maneira que foi no teste, sabe? porque iluminou ficou lindo, não, a cortina tinha que estar sempre o máximo aberta pra esconder os equipamentos porque tava todas as luzes atrás

M: ah, sei...

JL: e aí, é... não existe um azul naquela cortina, sabe? da maneira que/que foi feito o filme, em nenhum momento, eu acho que a cortina tá bonita, mas o filme não foi finalizado, espero que em algum momento, tenha uma correção de cor que ajude, mas, sabe, um negócio que cê testa pra caramba

M: sei...

JL: mas que na hora... isso, a gente filmou muito rápido, tipo muitas cenas por dia e tudo... pra iluminar de uma maneira mais sofisticada tomava tempo, e aí se optou isso, de botar a cortina tampando a janela o tempo todo e... e nunca viu o que foi feito no teste, sabe?

ANEXO F – Entrevista com Tainá Xavier

M: e... bom, vou passar pra segunda parte, pro-pro outro tema que é paleta de cor... é... cê trabalha com paleta de cor?

TX: trabalho

M: co/então a primeira questão é assim, como nascem as suas paletas? assim, elas vem da ONde? é... vem de uma referÊncia ou elas vão nascendo? como que... surgem? as tuas paletas?

TX: é uma boa pergunta, porque eu não sei ((risada))

M: ((risada))

TX: eu aAcho... pensANdo aGOra, olhANdo pra trÁS... eu acho que elas sempre surgem de uma relação com a narrativa, assim, uma-uma relação com a atmosFERa, uma relação com-com... o-o que... eu imagino mesmo, é... pra aqueles/prá aqueles mUNDos, então por exemplo, teve-teve um-um curta que-que a gente FEZ, que-que tinha uma questão de-de... auto-estima femiNina e tal, era uma persoNagem, é... que ia pra um SPA, uma história/era uma história do Mário Prata e não-não tinha nenhuma referência no roteiro, mas eu imaginEI que... aquilo poderia ficar interessANte numa visualidade de imagens dos anos cinquenta, então imaginei uma paletinha, é, pastel, mas não SÓ a paLEta pastel, é, né? a-a gente chegou junto nUM... num esPAço-TEMpo-iMagem que remetIA aquele-aquele esTilo, aquele... conjunto de tempo, aquela esTÉTica, então não era uma paleta pastel, porque a personagem era romÂntica, e-eu acho que as paletas, agora pensando aqui, elas pra mim sempre tem uma relação maior com a narraTiva, então a gente tinha, por exemplo, no/o No Meu LugAR, a gente tinha toda uma relação com a meMÓria, né? era-era uma família que tinha passado por um traUma e a família retorNAva a uma CASA que tinha ficado feCHADA, então, é... aLI eu parti de... uma coloração de fotografia colorida envelheCida

M: [hm

TX: então eram aqueles quENtes, é... né, amarela/avermeLHAdos, fotografia dos anos oitenta envelheCida, então porque... eu achava que aquilo tinha uma relação com o processo de memória daqueles persoNagens... é... sempre gostei de trabalhar relaÇÕES entre o universo narraTivos, então, né? dependendo de como determinados universos narrativos se enconTRavam ou se... contraPunham, enfim, surgIAM questões cromáticas, é... que também se contrapunham ou se opunham ou sei lá, mas diferENças, né, é... cromá/no Saens Peña, por exemplo, a gente tinha essa família que morava nesse apartamENto, que já tava ali há muito TEMpo e... tinha uma personagem que queria mudAR, então a gente trabalha com uma paleta diferENte, totalmente diferente no apartamento que ela vai VER e que ela se encANta, que ela acaba se apaixonANdo pelo garoto do apartamento, que é um menino mais NOvo, MÚsico, então tem todo um/uma relação de encantamENto dela com aquele lugar que eu achei que era importante trabalhar numa outra chave croMÁTica, eu acho que as minhas paletas sempre são narrativas, pensando agora aqui, junto com você, nunca tinha pensado nisso, Maíra ((risada))

M: [((risada))

TX: é... já agora no Homem Onça, por exemplo, no Homem ONça a paleta foi narrativa, mas ela foi também um pouco simBÓlica, mas também dentro do/de uma leitura minha da narrativa, porque a gente trabalhava com todo o/primeiro a gente trabalhava com o uniVERso do traBAlho mascuLIno, então a-a-a minha primEIra chave pra paleta FOI... esse filme é sobre a relação deste homem com este trabalho, então a minha primeira/meu primeiro pensamento FOI a paleta da casa e do trabalho é a mesma

M: [hm

TX: determinado enquadrAmENto que você VEja desse personagem, né, se é um plano MÉdio, se é um plano mais feCHAdo, vai ser bom se você não souber se ele tá em casa ou no trabalho

M: [hm

TX: porque isso era/na minha leitura, era uma questão importante, porque esse personagem, quando ele pERde o trabalho ele... se desmonta intEIro, Inclusive desmonta a sua relação familiar... então isso foi uma-uma primeira CHAve pra mim ANtes de saber a COR, pensar essa relação entre esses universos narrativos

M: [uhum

TX: é... e aí, a partir desse pensamento, é... pensAR a paleta pro outro lugar pra onde esse personagem vai, né, que aí ele tem um-um outro momento de-de TEMpo narrativo, que é quando ele se desfaz desse trabalho, dessa família e vai viver no meio do mato e aí começou a surgir algumas coisas de paleta, ah, então de repente a gente vai trabalhar com marrONs, com VERdes, com essas paletas mais orGÂnicas, mas elas são um pouco mais sinTÉTicas aqui nesse momento na empREsa, é mais/a gente vai pra uma fórmica, a gente vai pra... pra esses materiais que reMEtem à natureza, mas são sintéticos, nesse caso eu acho que também foi uma paleta de materiais... mas/pra alÉM da cor, eu acho que a cor, ela tinha uma relação com o material, ela remetia a materiais, é, e aí quando ele vai pra natureza MESmo isso deixa de ser fórmica e vira madeira de verdade

M: [hm

TX: né, deixa de ser um carpete marrom e vira Terra

M: [hm

TX: deixa de ser um... tapete VERde e vira GRAMA, então acho que tinha uma relação que era cromática e era também de material e tinha uma coisa de-de simbo/de uma simbologIA, assim, com um certo mUNdo que era o mUNdo... que meio que invadIA essa vida, desse personagem, que era esse mUNdo do neoliberalISmo, né, do desmONte, do EsTAdo e aí a gente criou uma simbologia do aZUL pra esse mundo, os azuis e os prateAdos pra esse mundo, porque a gente TERIA um cenário de um-um personagem que saía da-da estatal que ele trabalhava e criAVA uma empresa de consultoria, já dentro dessa chave do neoliberalismo, então... Isso pra gente era um azul, então a gente limiTOU o azul pra todo o-o ambiente desse personagem, porque a gente ia ter... esse uso pontuAL do azul pra alguns personagens, então, sei lá, o cara do rH que pergunta se ele consegue fazer o mesmo trabalho com uma equipe menor e o cara usa uma gravatinha aZUL, sabe?

M: hm

TX: [é... mas eu acho que é-é muito Isso, assim, eu acho que as paletas elas-elas SURgem dessa-dessa percepçÃo... do que-que SÃO os espaços narrativos que estÃo em JOGO, eu acho que as paletas, elas têm essa-essa inter-relação entre os espaços, sabe? como eu já/em alguns filme eu trabalhei a partir da chave da diferENça, NEsse foi a partir da chave da semelhANça e talvez uma progressÃo e isso que tá pouquinho aqui lá vai virar MUito

M: [hm

TX: mas eu acho que é mais assIM do que de repente... uma coisa picTÓrica

M: uhum

TX: não é o pictórico que vem primeiro pra mim, NOS trabalhos que eu já fiz

M: sim

TX: né? porque também tem Isso, acho que tem também a ver com... com o estilo de-de trabalhos que eu FIZ, a maioria dos trabalhos que eu fiz SÃO relativamente, é... naturaListas, né, de-dentro de uma chave mais, é... do naturalismo mesmo, na SÉrie, nessa-nessa série que tinha coisa de ROck, tal, a gente teve mais uns arrOubos, assim, mas aAINda assIM, o meu pensamento ele é sempre relacional e narrativo, ele tem SEMpre a VER com a relação entre os esPAços e com a relação das pessoas com os espaços, eu gosto muito de trabalhar PERsonagem... pensando personagem e espaço, então por exemplo, nessa série lá, os Meus Dias de Rock, a gente tinha uma faMÍlia que tinha toda uma paleta, era uma família que sofria, não sei quê, a mãe tava doENte, o pai sumIA e vendia as cOIsas, era um dramalhão, então e-essa-essa CAsa ela era toda muito neUtra, ela tinha pouca COR, era muito nos marrons, nos cinzas, era tudo VELho, tinha um... negócio de um vazamENto na paREde, tinha umas coisas assim, mas tinha um personagem que era o mais NOvo, que tinha ainda uma alegria, tinha ainda uma vida, tinha ainda um BRILho, então eu gostei de trabalhar com ele numa outra CHAVE

M: [hm

TX: aí tinha a personagem que era namorada do cara que entrava em confrONto aLI, então era interessante também trabalhar numa chave de contraste... cromático DEla dentro daquele esPAço... tinha um outro grupo que era a casa da galera, que ela/era a galera da banda de rock e tal que aí a gente fez um cenário super divertido, super LÚdico, com coisas artesanAIIs e tal, mas aí também tinha uma personagem que era um ponto fora da cURva e aí a gente brincava também como a relação de contraste dela, dentro daquele-daquela TOdo, eu acho que ass/eu sempre penso assim, criando relação e a cor aJUda nesse/nesses embates aí, ou nesses, é... agrupamento, sei lá

M: massa, e... como-como é que você constrói as paletas? Como, assim, algum aplicaTIvo? ou a MÃO? ou como é que...

TX: olha, Maira, é... e-eu gosto muito de trabalhar com prancha de colagem de imagem, tipo Photoshop assim e-e às VEzes a paleta, ela SURge dessa-dessa-dessa síntese de imagens

M: hm

TX: então eu-eu vou encontrANdo as referÊncias, os esTIlos, os lugares que eu sINto que respONdem aquele meu desejo de atmosFERa e muitas vezes a paleta SURge dessa pesquisa iconográfica, sabe? eu vou juntando essas

M: [mas você pinça/você pinça as cores das referências? assim, no Photoshop, por exemplo?

TX: já fiz no PhotoSHOP, já fiz no CorEL, eu te confesso que eu não tenho uma metodologia muito prontinha, não, mas EM gerAL aquele-aquele... conjunto de imagens ali já me apONta e aí depois eu vou/atÉ já-já usei, por exemplo/já não FIZ paleta digitAL, já marquei com post-it no-no negócio da Coral... aquele mostruário

M: [hm

TX: da Coral, já trabalhei MUito

M: [sei

TX: ANtes de... de ter/ porque agora TEM, né, no-no Canva, você PEde pro Canvas selecionar as cores principAIS ali das suas fotos, ele já te dá as bolinhas, mas eu já fiz muito assim, a partIR da minha colagem pegAR ali o-o mostruário da Coral e ir separando e ir colocando aqui, no físico uma...

M: [uma do lado da outra, assim?

TX: [uma amostrinha do lado da outra e-e já fui pra reuniÃO ASSIM, com a minha prANcha e o meu mostruáriozinho da Coral, falando “ó, tem ess/essa com essa” e aí leva pro fotógrafo, “que que cê acha dessa?” “pô, se tiver muita luz vai abrir MUito, será que a gente vai pra-pra esse abaixo aqui?” no-no mostruário, é...

M: [isso/mas isso pra decidir cor de parede ou pra falar DA paleta no geral mesmo?

TX: [pra falar da paleta geral às vezes

M: [e...

TX: [eu-eu tenho uma sensação que às vezes essa-essa PRANcha, essa coLAgem, ela já... meio que TRÁs ali

M: [ela já é eficiente... e quando você tem que passar pra eQUIpe é essa prancha que vai

TX: é essa prancha que vai

M: com ou sem paleta

TX: com ou sem paleta, às vezes vai sem paleta, às vezes vai só uma prancha e AÍ eu sento e converso e aí se-se eu tô usando lá o meu negocinho da Coral, eu vou com ele, sabe?

M: [sim

TX: e a gente discute junto, eu acho que eu comeceI a puxAR, por exemplo, no-no... nos Meus Dias de Rock eu FIZ, ahn, um esQUEma que eu fiz primEIro essa-essas-essas coLAgens e aí depOIS eu criEI acho que no Photoshop, mas eu-eu criei uns retângulozinhos e eu trabalhava com esses JOgos, então eu-eu fazia/eu inventEI um sistema lá, eu fazia uma LInha que era um dos persoNAgens, outra linha de cor que era o outro personagem e vários quadradinhos ali com as gradações todas, por exemplo

M:[uhum

TX: [esse-esse cenário da casa da galera a gente usava muito VERde, então várias gradações de VERde e essa personagem ali, é, com um-um quadradinho no cANto

M: [hm

TX: com uma coisa de uma larANja e uns ROSas, mas eu-eu/cada filme eu faço de um JEItto

M: [tá

TX: na verdade, agora pro Homem Onça, como TINha essa coisa dos materiAIS, eu fiz uma paleta DE COres E materiais

M: [massa

TX: eu-eu não sou uma pessoa boa de metodologias, eu não tenho uma metodologia

M: [não, mas é isso aí ((risada))

TX: ((risada)) na verdade eu nunca NEM

M: [e... e você... cê poderia me mandar uma dessa paleta/uma dessas paletas?

TX: POsso, POsso, POsso, posso te mandar essa do... do Homem Onça, dos materiAIS

M: essa é ótima

TX: e posso te mandar essa da... lá do/da galera lá, do-do/acho que essa até, por exemplo, pra essa série eu apresentei um PowerPoint

M: [uhum

TX: eu ia pros... eu apresenTAVA a colagem, depois eu apresentava esse esquema de paleta que eu tinha feito

M: [hm, massa

TX: é, e era isso, né, a paleta ela se diz doBRAva desse/dessa colagem de referências, mas eu te mando, sem problema nenhum

M: [mass, E AÍ, é... duas perguntas, assim, o quão rigoROsa você pode ser com as suas paletas e o quANto você pode desrespeitá-las também, assim

TX: tá, legal, é... eu SOU, sou bastante rigorosa, MAS... por exemplo, essa coisa do azUL no Homem Onça a gente teve... bastANte rigor, mas por exemplo, a Ro Nascimento, que é figurinista, falou “ó, Tainá, beleza, tô contigo, vambora, vai ser Ótimo, MAS... eu não posso considerar jeans azul”

M: ((risada))

TX: [se não eu to ferrada

M: [eu imaginei ((risada))

TX: (((risada)) tá bom, então a gente combina que jeans não é azul, mas AÍ a gente também tenta fugir dos jeans que são mais azuis, né? a gente tenta pegar aqueles jeans que são mais feCHAdos ou aqueles que são mais... pro brANco, aqueles que são mais, né? pro maRInho, pro petrÓleo e tal, é... e aí a gente/algUMas cOIsas, assim, é, a gente trabalhou, por exemplo, teve uma TEla do CHico Dias que teve uma questão, que Chico pinta, né? e aí ele fez uma CEna que ele deitOU na frente de umas florzINHAS, aquelas pira de set, assim, que todo mundo achou LINDo e depois ele descobriu que ele tinha na casa DEle um quadro com essa pinTURA, que ele nem de toCOu e aí como a gente tinha/não tinha filmado aINda a casa DEle, a gente entrou numa pira que seria legal usAR aquele quadro na CAsa, quase que com uma... né, uma clarividÊNCia digamos assim, maluquice, é... e o quadro tinha umas coisas azUIS e aí a gente... TEve al-algUM/eu acho que tem alguma maleabiliDAde, mas eu acho que pra você conseguir construir um certo código você tem que ter alguma rigidez, né? pra você de fato...

M: [uhum

TX: criAR as relações, né? se não vira tudo uma coisa só, né? eu acho que eu sou relativamente rígida, MAS... ok

M: [inclusive no dressINg FIno, assIM, como que... sim?

TX: sim, sim, sim, É, porque ((suspiro)) é isso, eu acho que é pra alÉM da COR, eu acho que o dressing fino, né, eu acho que a paleta ela vem no grANde e aí o dressing fino ele precisa responder jUNto ali, né? e acho que cor barra estilo, né? não é SÓ COR,

M: [(é)

TX: é cor-estilo, é o que que... o que que aquele espaço ali tá dizENdo, né?

M: ahn... e bom, isso também vai ser uma pergunta que eu acho que varia MUito de filme pra filme, de relação pra relação, MAS, assim, pensando um pouco o QUANto é que as paletas que você constrói são as paletas da arte ou são as paletas da Arte E da fotografia ou são as paletas Do FILme

TX: Eu Acho que são as pale/eu sempre acreditei que são as palaetas do filme, te-tem até uma.../um episódio engraçado, quando a gente fez Saens Peña... é... tinha essa coisa, acho que isso responde um pouco sobre a rigidez, a minha rigidez com as paletas, a gente tinha uma coisa ali, é... ti-tinha uma paleta... mais pros/pros quENtes também, é... e tinha-tinha uma-uma/um CERto AR, é... não chega a ser de Época, mas tinha uma certa localização no paSSAdo da casa, a gente faz aquela continha, né, quando é que esse apartamento foi forMAdo... era-era uma fAmÍlia, era um casal com uma filha adolescente, sempre meio DUro, meio sem grAna, meio artista, meio não sei quê, então a gente faz aquela continha... e aí a gente pensou umas coisas, assim, meio anos oiTENta, sei lá, a estantezinha de bambU, a-a-a protagonista era meio esoTÉrica, então, essa-essa coisa meio astrologIA dos anos oitenta, sabe? aquelas LUAs, aquelas... lua com carinha, assim, aquelas estrelas de pontinha

M: [ahan

TX: tinha ali um... um estilo, é... e aí a gente filmou num apartamento que tava vaZIo e a gente precisou fazer uma reforma, porque era importante uma relação, é... cozinha-sala, porque tinha muita cena na cozinha que falava com a sala... e aí a gente quebrou uma parede abriu, é... um vão e fechou outro e essa cozinha tinha um azulejinho, azulzinho e eu sempre com esse problema com azul, engraçado, e aí todo mundo achou LINdo azulzinho, porque era antiguinho, não sei quê, eu falei “gente, NÃO, esse azul, NÃO” e-e-e era um azulejinho de florZInha, era uma coisa que gritava deMAIS, tinha muita cena ALI, não era... e aí eu cobri a cozinha de fórmica e aí foi engraçado, porque... NO DIA da estreia, aquela coisa, aí, estreia, sei lá se era um festival, era um negócio assim, depois a gente foi, sentou no restaurante foi comer, foi beber, não sei quê e aí comemorando, todo mundo bebendo, na hora que eu fui emBOra, o Fabrício falou assim “ai, Tainá, olha, eu preciso te falar uma coisa... vendo o filme hoje eu vi que você tava absolutamente certa” ((risada))

M: [((risada))

TX: eu te confesso que eu SOFRI, porque eu me apeGUEI por aquele/por aquele azuLEjo

M: [((risada))

TX: eu achava ele LINdo, ele lembrava a casa da minha avÓ, aquelas coisas também, né

M: [sim

TX: [que a gente entra na nossa própria viagem, mas eu acho que TEM-TEM uma coisa, eu acho que quando a gen/quando eu/eu tenho essa ilusÃO, assim, de que quando eu PENso, né, né, essa-essa construção mais naRRATIVA, a paleta acaba sendo a paleta do filme e-e eu não perceBI... NENhum trabalho que eu fiz que TEve esse TIpo de correção de cor que descaracterizou totalmente, então as paletas que eu pensei Estavam, estavam e a gente meio que... ACORDOU e... beleza

M: [uhum, funcionou

TX: mas já teve, por exemplo, casos da paleta também ganhar contribuições... do acaso, né, quando cê vai numa locação, por exemplo no-No Meu Lugar, a gente filmou no... Costa Bastos que é, é... é uma comunidade que tem aqui perto do-do... quartel do BOPE, então é uma comunidade que não tem TRÁfico, é a-a grande cidade cenográfica de comunidade do Rio de Janeiro e a gente foi visitar uma série de locações e tal e aí a gente chegou numa locação e tinha um QUArto, que tinha uma pale/uma paREde VINHO que era coisa mais LINDA e que NUNca estive aquela-aquela cor ali em NENhuma paleta e ela VEio na locação e... a gente falou “beleza” vai ser.../e é uma das/é uma das cenas que eu mais gosto do FILme inclusive, assim, e... foi isso, a paleta se impôs ali na locaçÃO e beleza, mas EM gerAL esse-esse desENHO, mais... geral ele/eu sinto que ele fica... e às vezes é isso, às vezes, é... eu me lembro, sei lá... de-de conversar com algum fotógrafo e a gente chegar junto à conclusão de que de repente valia a pena mudar uma coisa ou outra

M: [hm

TX: e aí eu... REconfigurAR a paleta, a partir daquele entendimento e reconfigurar a paleta do FILme, né, eu acho que é

M: massa...AHN... e você já teve/a última tá? ((risada))

TX: ((risada))

M: é... algUM problema em relação as cores de... é... querER uma cor que você não... ahn, não consegue encontrar ali no, ahn, no/na hora que cê tá projetANdo... de... alguma cor não aparecer ali na paLEta, no computadOR, no/ou, ahn... ou na hora de encont/ de passar essa paleta pra equipe e ir atrás dos objetos, das coisas, algum... é... como se chama? uma...

TX: descomPAso, (digamos assim)

M: [(um) descompasso, é, algum descompasso cromático aí entre projeto

TX: ((risada))

M: ((risada))

TX: Eu Acho que já rolou assim, né, pri-primeira pintura de locação, né... e-eu acho que nunca aconteceu de eu não achAR, mas já aconteceu de eu demorar um pouquinho pra chegAR, né? uma primeira mistura aLI, aí pinta, não, não é isso, fecha mais, abre MAis, é...

eu acho que não... na conceituação, eu acho que na execução

M: Ou alguma cor que você TENha colocado e na hora que você VIU o filme, você falou “não é possível!” ou, assim, (ver) o material, sabe, assim? algum... que tenha ficado muito diferENTE, gritante, né

TX: [uhum

M: [alguma coisa gritante, não...

TX: eu não acho que não, acho que-que as minhas... frustrações com o resultado final que a gente sempre tem muitas ((risada)) eu acho que elas não passam muito por cor, não, eu acho que elas passam as vezes por acabamENTO, é... acabamento, acabamento eu sofro muito ((risada))

M: [(sim)

TX: ou às vezes, sei lá, às vezes composiçãO, às vezes achar que-que algum quadro tá desequilibrADO, que algum elemento não-não tá no melhor/no melhor lugAR, mas acho que cor, não, no máximo talvEZ algum/alguma cor que eventualmente estourOU um pOUco, mas não-não, acho que NÃO, Maíra, pra falar a verdade não, tô forçando uma barra, assim, pra tentar achar

M: [((risada)) ok

TX: [mas eu acho que não, eu acho que tem Isso, tem-tem essa dificuldade de às vezes você vê a amostrinha ali, aí botou na parede “hm...”

M: [tem, tem

TX: [pesou deMAIS, ou tá CLARo, ou tá escURO ou tá com muito BRILho, ou sei LÁ e você... fica em cima ali, a-agora no... Homem Onça a gente teve dificuldade que a gente tava cobrindo DE NOvo, tava DE NOvo cobrindo um azulejo azul na cozinha ((risada))

M: [((risada))

TX: é... mas naquele a gente forrou de fórmica e nesse e-e-eu queria uma textura mais... artesanal, assim e como sempre, sem dinheiro, aí a estratégia que a gente pensou foi (massar) o rejunte e... botar um papel de parede, trabalhar em cima do papel de parede e aí deu uma certa cagadINHA, assim, porque era um lugar muito Úmido, aí a cola não seCOU, aí o negócio descascAVA, mas não foi uma questão de COR, tanto assim, foi bem sofrido essa parede ali, mas chegou, é

M: [((risada))

TX: [((risada)) mas chegou... e aí teve Isso, aí de repente a primeira COR que a gente usou pra... jaNELas e-e-portais e tal, é... eu queria esse verde... esse verde colonial, assim, e aí veio um verde meio lavadinho, meio sem grAça e aí fica ali, taca corante, taca não sei quê, não, tá uma bosta, não sei quê, Argh, e não chega... eu acho que é mais na hora de executar mesmo

M: até chegar

TX: [que às vezes a gente... SOfre um pouquinho... pra chegar... né, até na hora que a tinta SEca, às vezes

M: [mUda

TX: [coisa de coberTUra, a gente aPANha, né?

M: [sim

TX: tem cor que não dá coberTUra, mas eu acho que é mais isso, assim, pra eXEcUtAR aquilo que tá lá pensado

M: muito BEM, ótimo, super obrigada, foi incrível

TX: AH, adorei também, pensei sobre várias coisas que eu nunca tinha pensado, adorei

ANEXO G – Entrevista com Vera Hamburger

M: são as cores, se você tiver tempo ainda...

VH: claro, tenho só uma reunião às dezoito, mas, ahn, faltam treze minutos...

M: vamos, vamos até onde der, tudo bem, você trabalha com paletas?

VH: paletas? ((risos))

M: paletas...

((risos))

VH: ah, paletas... deixa eu acender uma luz lá atrás que eu não gosto quando fica escuro assim (não)...

((levanta))

M: ((risos)) ai, eu também vou acender aqui ((levanta))

((ambas voltam))

M: Vera, se você preferir, a gente pode marcar também um outro, num outro horário, se não ficar corrido...

VH: não, mas tá tranquilo, têm doze minutos, é... se a gente não acabar, a gente faz outra, é... se eu trabalho com paleta? ah, a gente sempre acaba trabalhando com paleta, né? depende, ahm... agora, têm jeitos e jeitos de trabalhar com paleta, né?

M: paleta, digo, (...)

VH: (é que eu) não gosto de chamar de paleta, eu chamo de gama de cor, você trabalha com uma gama, né? u-uma família, né, vamos dizer assim, é... de cores ou uma família de contrastes, né? você vai construindo, quer dizer, é... eu trabalho com paleta, mas não é uma coisa/eu me lembro que uma vez, alguém falou... uma diretora de arte... é... era muito rígida, né? com as paletas (de cor)... não podia não sei o quê, não podia não sei o que mais... e, na maioria das vezes, é, eu não tenho essa rigidez, mas tem uma certa rigidez, não é uma coisa... é uma coisa... não é que (...) eu repito isso que eu falo que ela pendurava as cores e falava “só são essas cores, não podem entrar nenhuma outra cor”, (aí isso)/cê trabalha com famílias, né? isso que eu acho, trabalha/cê trabalha com gamas, com... não é que é uma cor e a outra cor e a OUtra cor, né? cê trabalha com uma... com uma... uma família de cores, né? tonalidades de brilhos, etcétera, e de contrastes... então, acho que não tem como não trabalhar com paleta, mas não/não e-e-a/não com essa coisa rígida de que a paleta é ESSA, mas com esse universo que cê tá construindo, né? tem um universo de cores também, né? não só de (formas), tem um universo de texturas, tem um universo de formas, tem um universo de cores, né?

M: uhm...

VH: e...

M: mas você... você organiza isso, assim? é... paleta quando eu digo, cê constrói aqueles quadradinhos com as cores e tal?

VH: é

M: () faz isso?

VH: olha, normalmente, eu-eu já fiz isso de várias maneiras, não construindo nada e fazendo só na hora de-de botar a cor na parede e entender qual que é a cor...

M: uhum...

VH: é... eu trabalhei muito tempo assim, sem construir paleta...

M: uhum...

VH: é... teve um erro

((risos))

VH: teve um azul no Lamarca também, eu queria muito fazer uma/uma sala inteira azul, menina, foi um horror, eu fiz a/a sala inteira azul, foi um erro tão gigantesco, que eu nunca/eu fiquei anos sem poder usar azul ((risos)) nas paredes ((risos)), era um tom péssimo, foi péssimo, mas enfim, é... então, tem uma coisa de decidir, de ir experimentando e fazendo a medida que vai fazendo, sem/sem não fazer isso no projeto, aí, claro, chega uma hora que cê faz (n)um projeto quadradinho por quadradinho, ou então vai/eu vou fazendo uma colagem com diversos tamanhos ou pelo menos/ou faço, às vezes, faço na parede com tecido ou com u-uma foto, um tecido, um não sei o quê, quer dizer... de alguma maneira eu estudo esse assunto, né? e... e... e... e... comunico a equipe, comunica, né, comunico a equipe, né, de alguma maneira, que família é essa que nós estamos trabalhando, mas não como tonalidades fixas e rígidas, a não ser que seja um caso especial, que você queira fazer só um... que tenha realmente necessidade de fazer exatamente aquela combinação, aquela... mas, na maioria das vezes, não... é, atualmente, a gente faz porque o mercado pede, né?

M: uhm...

VH: então, você faz porque tem que fazer e faz/o que eu faço é fazer a coisa mais confusa possível, não fazer uma coisa... deixar ela bem confusa, então cê põe e repete uma cor e põe um pedacinho de outra, põe um pedacinho da outra, que é pra falar “é mais ou menos por aí”, entendeu? não/e não feCHAR a questão, né? é, isso eu gosto de fazer, eu gosto de fazer um/de jeito, de um de jeito tanto material quanto cor, é... isso, que fique uma coisa que te dá uma ideia desse universo, mas que não fEche a questão, porque quando você fEcha, né, restringe, (vou tá perdendo o meu trabalho), não tem outro jeito, vai per/o trabalho perde porque claro que uma cor vizinha pode ser muito melhor, inclusive, tá certo? então... é... é esse jeito de... de dar uma ideia sem fechar o seu, o-o-o/sem, sem... prender, sem... engessar a equipe, né?

M: uhum...

VH: (que) cada um possa ter uma ideia da/de-de que campo é esse que nós estamos trabalhando em relação às cores, mas que não fique preso numa, numa... nesses quadradinhos ((risos))

M: e esses quadradinhos normalmente eles tão dentro do computador? ou você faz uma coisa... ahm, palpável?

VH: (não), vai tudo pro computador, hoje vai tudo no computador, e eu sou uma péssima... ((risos)) ((sussurrando)) eu faço tudo no Keynote ((volta ao tom de voz normal)), tenho um segredo, eu faço tudo no Keynote...

((risos))

VH: então, cê imagina, eu faço COR no Keynote, as pessoas ficam malucas, falam ()... eu tinha uma assistente, ela falava “não é poSSÍvel isso”

M: ((risos))

VH: e eu vou fazendo essas colagens, essas coisas que de/me deixam mais livre e deixam todo mundo mais livre e as coisas podem se mudar... mas, é... eu f/então, eu faço no computador, com o meu Keynote ((risos)), faço desse jeito que eu vou retalhando, retalhando e-em relação às paletas, eu vou retalhando, retalhando, de forma que você não fique com uma coisa... é (...)

M: [()

VH: [estrita, né? (mas) que () seja inclusiva...

M: e no Key/no Keynote eu não/eu não, não conheço muito bem o Keynote, mas (...)

((risos))

VH: é a coisa mais absurda, é tipo o jogo de montar de criança... ((risos))

M: mas é... você, você escolhe dentro de uma/é uma roda cromática que tem lá? ou são quadradinhos que você vai escolhendo? ou, ou tira de foto?...

VH: [Maíra, eu sou a pessoa mais indisciplinada nesse sentido do MUNDO

M: (ótimo)

VH: não uso cor, é, cor pra mim é-é isso, eu posso pegar, abrir a internet, por exemplo, ontem, fui fazer uma paleta de cor, ((risos)) aí, eu falo “bom, então, tule... tule nude”, “vamo/vamos usar a palavra nude?”, aí, o nude, aí vem lá os nude, eu pego as fotos e faço uma paleta de cor com as fotos, por exemplo

M: tá...

VH: recortando delas, aí na outra hora eu pego do próprio Keynote, que é uma (mEGA), é uma grande mega, não tem porque todo mundo faz no Photoshop, não sei aonde, no InDesign, nanana... eu faço no Keynote, pego qualquer coisa porque aquela cor que tá ali não quer dizer nada com relação a cor que vai ser

M: sim...

VH: [aquela cor é uma cor guia, ela não é a cor que tem que ser a cor que/a não ser que seja um caso especial, aí eu vou até falar com os universitários, falar “gente, quantos por cento pra ser esse vermelho?”, é, mas eu não faço isso normalmente, a cor pra mim, ela no projeto ela é um guia ((Maíra tosse)) é-é esse guia que é pra dar essa/essa/esse... uma ideia de que lugar nós estamos trabalhando, que gama de cores nós estamos trabalhando... que família de cor e... e... e não pra ser seguida à risca (...)

M: uhum... uhum...

VH: jamais, jamais...

M: é... então você/você não/você não costuma usar a paleta de cor rígida, assim, que to/dressing fino vai/vai seguir... isso não, ótimo, tá, é... me conta desse azul aí...

((risos))

VH: (foi a coisa) mais infantil que eu já fiz (), o Lamarca foi o pri-primeiro filme... é... que eu era cenógrafa... eu antes eu era assistente de cenografia... e aí tinha uma porcaria dum quarto que eles assistiam o homem pisando na lua e eu a/e aí eu achei que tinha que pintar de azul e o Clóvis deixou...

((risos))

VH: e eu fui pintar, no dia que eu fui pintar, eu fui fazer o azul e-e-e/e aí foi uma cagada, eu fiz um azul horroroso, que eu pinte a parede e falei “caralho, que cagada é essa? tá horrível” ((risos)), mas não dava tempo de mudar, eu acho que nem entrou no filme, filmou, mas eu acho que não entrou no filme aquilo, a parede pelo menos (...)

M: mas já, ahm, não funcionou já a olho nu ou quando/quando botou a câmera que não/não funcionou?

VH: não, não funcionou quando eu/quando eu mesmo vi, eu falei “puta que pariu, isso aqui tá muito ruim, muito errado”... eu/eu nem sei se eu inventei isso, mas eu acho que, talvez, o Clóvis tenha falado “é, azul é difícil”

((risos))

VH: mas não deu tempo pra repintar e... então, os caras tiveram que filmar ali naquele azul, eu não me lembro se os outros acharam/essa questão do erro é isso, né? de quem que tá vendo erro aonde, eu vi o meu próprio erro, os outros eu não sei, eu não me lembro se... se era o Antônio Luiz, já tá morto, não dá nem pra perguntar, é... e

o Sérgio Rezende, esse tá vivo, pode perguntar, eu não me lembro se eles falaram alguma coisa, (falaram coisa) horrerosa, acho que não porque eles são pessoas muito finas

((risos))

VH: (ou eram), enfim, mas eu fiquei mAl, fiquei arrasada, falei “caralho, que droga”, (e) eu não conseguia mudar, não tinha como, e então entreguei, fazer o quê? EU achei que era um erro, agora, eles filmaram...

((risos))

VH: é, nem o Clóvis pode te falar sobre isso, nem sei se ele ia lembrar...

ANEXO H – Entrevista com Marines Mencio

M: [(bom)... então, primeiro, é, é... saber um pouco assim qual o teu processo com uma paleta, assim, como que surge uma paleta, se ela vem primeiro e depois vem as referências, as ideias ou... ou se a tua paleta parte de uma referência... enfim, como que ela se inicia

MM: é, normalmente eu uso como uma ferramenta de expressão artística, então... não necessariamente em todos os projetos é um... uma diretriz, assim, estética, sabe?

M: uhum...

MM: mas... é... tsc eu tenho um processo de leitura de roteiro que é bem investigatório, assim, mais do que técnico, eu fico atrás de sensações, de... tsc é... de chaves visuais... e aí, consequentemente, em alguns momentos... as cores surgem como representatividade dessa busca

M: tá

MM: então/eu tenho um trabalho que tá até no Instagram, no meu Instagram, que eu acho que isso vai te ajudar bastante, eu vou abrir aqui pra ver se eu consigo te mostrar... que é o filme MAIS FORTE QUE O MUNDO... que ali...

M: tá no SEU Instagram?

MM: tá... (vou) mostrar aqui (na minha)...

M: [como chama o seu Instagram?

M: vou compartilhar/é meu nome, Marines Mencio... não sei se você tá vendo aqui a tela

M: tô

MM: tá?

M: uhum

MM: então, aí... deixa eu ver se consigo colocar pausa, esse filme ele é a biografia do José Aldo, o lutador de MMA... e é uma história biográfica, porém muito, muito baseada também na relação dele com o pai... nessa/na construção dele como lutador e Como a relação dele com o pai reverberava nos... octógonos e nos ringues... e aí eu... eu acho/prá, pra mim, assim, na minha leitura e conversando com o diretor e... e tal, eu tinha a ideia de que... além da história do José Aldo, assim, como lutador, como, né... um lutador profissional, como que foi a ascensão dele até se tornar o que ele é hoje... também eu queria explorar muito essa, a relação/as relações afetivas dele, porque... é, ahn... além da técnica, né, como lutador, existia essa/a emoção da vida pessoal dele reverberando no octógono... então/e aí... coincidentemente no roteiro... ficava subjetivo a ideia de que a cicatriz do al... do José Aldo foi adquirida por um... por uma desatenção do PAI, e tal, num acidente na infância, e aí eu comecei a juntar todas essas peças... e aí eu pensei em trabalhar as diferentes fases da vida dele... como se fosse uma gradatividade de um hematoma.

M: ah, que incrível.

MM: então, eu até pô/é aqui no Instagram eu coloquei algumas partes do roteiro, sabe?

M: uhum.

MM: que (me) fizeram... ir nesse processo inves/de investigação, e como que eu fui associando as coisas, assim, meio detetive ((risada)).

M: (que massa).

MM: [e... e aí aqui algumas, alguns exercícios, assim, de cicatrizes e hematomas que eu fui separando por cor, forma e... FAses, então eu divi/eu, eu/eu uhn... tsc Manaus, que é a cidade natal dele, que é... ele fica até os seus dezoito anos, dezenove anos antes de ir pro Rio... é, eu fiz, eu tentei trazer essa sensação de uma ferida aberta, então eu... tsc... eu explorei muito o verMELHO, é... a umidade também, que se relaciona com MaNAus, é... essa sensação de algo vivo, sabe?

M: uhum

MM: [e a, e a plasticidade de uma cicatriz também, assim, é, foi uma coisa que eu também fiquei com vontade de trabalhar, além da cor... é... a forma da cicatriz

M: certo

MM: então aí aqui eu fiz um moodboard, assim, de ideias que se comunicavam com essa gradatividade de... desse hematoma dele... aí aqui eu coloquei algumas imagens, assim, dessa primeira fase que é Manaus, então... foi a construção, né, da... a construção... tsc, é, na verdade é ah, é como, como eu/eu construí a ideia e como...

M: [uhum

MM: [eu apliquei a ideia do filme, né?

M: uhum

MM: aí aqui também no quarto eu fiz essa... como era um universo muito...

M: ah, que incrível

MM: muito... é, uhn, muito simples, né, de condição de quase sobrevivência, eu a/eu senti que também encaixava trabalhar com PLÁstico e LOnas, e aí eu falei ah, isso talvez, é... possa ser esse momento no quarto dele, né, que é/era o... lugar onde ele... era mai/era o lugar onde ele se escondia praticamente, então eu acho que... onde esse/essas emoções, onde ele se/tinha que se/se comunicar, né, com essas emoções, então aí eu escolhi o quarto ((fungou)) é..., daí o Rio de JaNEiro tinha um/já um viés mais, é, de tecnoloGIA, de ascenSÃO, mais soLAR... onde as coisas começavam a... prosperar na vida dele... eu fui indo pros roxos e dourados

M: uhn...

MM: e a/ah, só voltando aqui no, no... na fase um, é... ((derruba o fone)) tsc, também... era um/Manaus era um lugar que, apesar de ser a cidade natal, era um lugar muito desconfortável para ele, ele não... é/existia uma inquietude, sabe?

M: uhn...

MM: então eu, então eu a/eu também senti que o/esse excesso de vermelho, além de se comunicar... com a cicatriz aBERta, também trazia essa inquietude, essa densiDAde de uma vida mais peSAda, mais... ((fungou)) mais difícil... aí aqui então o Rio de Janeiro, né, como se essa cicatriz fosse se transformando mais num hematoma... aí aqui algumas imagens do filme, (de)...

M: [(que massa) ((pigarreia))

MM: de como essa ideia foi se concretizando no filme... e aí é isso, mas eu tenho mais imagens também

M: massa ((pigarreia))

MM: (eu posso)... eu posso

M: [e

MM: [dar uma pensada aqui onde tá, e abro agora pra você

M: ah, se você puder me mandar assim, tipo alguma coisa dessas paletas de cor, assim, pra mim é bem, é bem legal... e on/onde é que você trabalha/você trabalha num aplicaTIvo pra construir as paletas?

MM: ((pausa)) eu... é... tsc, depende muito... o último filme que eu fiz agora... eu... fiquei muito em cima do barroco... e aí conseqüentemente, além da luz, eu também estourei as cores, e aí eu nem fiz a paleta, só tinha as minhas imagens, assim

M: uhn

MM: de alguns pintores barrocos que eu queria... é, me inspirar...

M: uhn

MM: é... mas a/às vezes eu/eu acho que pra/acho que mais fácil... pra mim é mais fácil Photoshop e Illustrator

M: Photoshop e Illustrator, tá... e quando você vai (no)...

MM: [eu nem sei se é o melhor, assim, eh... eu, eu acho que nem é, talvez nem seja o indicado, mas é... onde é mais acessível, assim, para mim

M: e quando você vai no Photoshop... é, como que você prefere escolher as cores, assim? é naquela roDinha (mímicas do que está sendo dito), cê vai pinçando ali ou... qual que é o teu processo, assim, pra encontrar as cores ali?

MM: às vezes eu, a maioria das vezes eu puxo a referência e aí eu absorvo a cor da referência

M: (com a) ()... tá... e aí você... pra equipe você manda no digital, você imprime... fu/vai no moodboard, como que funciona isso assim?

MM: eu faço tudo, eu imprimo, eu mando no digital, eu mando WhatsApp, eu mando no grupo ((risada)) eu boto na parede ((risada))

M: e nesse processo, entre, entre aquilo que você tá vendo impresso e aquilo que você tá vendo no, no computador ou no/nas telas, enfim, é... você sente muita diferença ehn, cê é muito rigorosa com essas pequenas diferenças ou isso é uma coisa mais aberta, ahh...?

MM: é (a) mais aberta, normalmente, a não ser que eu seja um caso muito específico, assim, eu lembro que no MEU NOME É BAGDÁ eu queria muito ter um/umas cores fortes, assim, do pink... eu não queria que fosse um/só um rosa, sabe?

M: uhn, sei

MM: eu queria que fosse um pink que tivesse vibraÇÃO... então, mas é, não é/é... era uma referência, não era nem a paleta, eu (falei) meu, eu queria tanto uma capa de um sofá que fosse FORte assim, que... e aí isso rolou, assim, a Dani Chiquito, que era a produtora de objeto, ela achou a... tsc achou algumas coisas que saLTAssem, assim, que trouxesse esse pink, assim, essa força do pink, da/essa vibração, é... mas que eu me lembre, assim algo/

M: [mas isso é mais pontual, assim?

MM: [bem específico... é, é...

M: normalmente cê trabalha com mais, assim, uma variaÇÃO pra galera ir atrás das coisas, (né)?

MM: [é, é... é, a não ser que, assim, seja algo muito, é... distante, né, por exemplo os verdes, assim, né, um verde militar, daí um verde limão

M: claro

MM: daí é conversado, né, assim, acho que mais, mais tons fechados ou tons abertos, acho que a variação vem nisso, assim, de pensar na vibração, sabe?

M: uhum

MM: não, não só na cor, então, ah eu quero um verde que tenha vibração, que seja aceso ou um verde fechado, que... mais por aí, assim

M: certo ((pigarreia)) e... e daí por fim, assim, dentro da relação com a fotografia, como que essas paletas funcionam, assim? eu sei que isso vai variar também muito de filme pra filme, da disponibilidade pras conversas e tal, mas... como que você sente isso, assim... essa, essa conversa, né, das cores superfície, que a gente trabalha, e das cores luz, né, esse casamento ((pigarreia))

MM: é, depende do... entrosamento do ecossistema, né?

M: sim ((risada))

MM: porque acho que vai muito da relação, né, que você tem com o fotógrafo, né? têm filmes que eu... que eu tive GRANdes parceiros, uma troca constante e uma parceria artística grande, e tiveram filmes em que não... não tive tanto essa troca, né, assim, e aí acho que... é, isso diz bastante, assim, né, o quanto que o/a unidade entre a direção de arte e a fotografia possam existir, também acho que tem a ver com a relação humana, né?

M: ()

MM: mas... é... tsc também depen/variou muito assim, é... ((balbucia)) é, por exemplo, o fil/o filme que eu acabei de terminar agora, o fotógrafo era bem meu parceiro, bem amigo, assim, bem meu parceirão, e aí a gente conseguiu juntos pensar nessa luz também barroca quando eu trouxe o barroco, aí ele na hora falou nossa já tinha pensado nisso, mas eu não tinha... tsc é... elaborado... verbalmente, então foi na hora, assim, já... direção de arte e luz ((som elucidativo de junção)) deu match, assim, sabe?

M: sei, é ótimo (isso)

MM: e... (aí) é ótimo, né, porque você tem uma troca, né, você consegue também, é... ir dosando o que é bom pro projeto junto com outro olhar, (assim cê) não trabalha sozinha, né, e... eu acho que vai esses diferentes olhares que vão lapidando o que é melhor pro projeto também, né... mas, é/mas é, por exemplo o Aldo, o Carlão, assim, comprou também na hora, tanto é que o Joel fez o, é... a lu/o desenho da luz eu ajude/é, sen/o Joel sentou do meu lado e a gente fez juntos, assim, o Carlão não, vamos nessa, o Joel vai lá e aí cês... e aí foi/

M: [()

MM: [super legal

M: porque esse caminho que você construiu ali, né, porque é super interessante com, com, com essa coisa da ferida, dos hematomas e tal, se joga ali uma luz... verde no, enfim, muda tu/absolutamente tudo, né?

MM: [muda, muda... e... o MEU NOME É BAGDÁ, eu fiz uma coisa que... eu tive me/um pouco menos de troca em relação a isso, assim, é... e aí eu á/acabe/eu acabei usan/que é... o co/o, o, o... a ca/eu queria/no MEU NOME É BAGDÁ, minha proposta pra, pra Camila, que era a fotógrafa, era fazer, é, tudo que fosse espaço público frio

M: uhn

MM: e tudo que fo/se relacionasse com as áreas internas, né, é, que é... fosse quente, principalmente a casa da personagem, a casa da Bagdá, porque, é, isso dizia muito sobre... as relações entre... as pessoas conhecidas, assim, esse acolhimento, então tinha o salão, que era um lugar super de acolhimento, o bar, a casa dela, então, é um lugar de aceitação e acolhimento, e aí eu queria esquentar... contrário do... das né, das ruas, dos espaços públicos, onde o preconceito... é... exalava, assim, e... aí eu acabei fazendo uma coisa que, sem querer, não só com cor, mas que sem querer... sem querer querendo, influenciou na luz na casa, que eu/as áreas externas eu

coloquei umas lonas, assim, pra criar umas... umas sombras, porque a casa ela era, ela era solta num pátio, então tinha a luz... um pátio inter/um pa/um pátio na margem, assim, da casa

m: uhn

MM: que contornava praticamente a casa inteira... e aí tinha muita cena no quintal dos fundos, e aí eu coloquei uma, uma lona... vermelha, dessas de feira bem velha, e aí começava, é... e, e era/e, e os dias eram ensolarados, assim, é, a gente teve sorte, foram uns dias lindos quando a gente filmou lá, então a luz que batia nessa lona... entrava um bafo... quente dentro da casa, sabe?

M: uhum

MM: tanto no quarto quanto na cozinha quando no pátio, nesse pátio, (então) ficava tudo mais... quente, assim, as pé/a pele, o tom de pele ficava mu/quente, um pouco avermelhado em alguns momentos...

M: massa

MM: é

M: e... tsc o... voltando pra paleta, só mais uma perguntinha, o quanto é que você, é... assim, com que proporção você desrespeita a tua própria paleta? quer dizer, imagino que não seja absolutamente TUDO ali naquela paleta dos roxos e dos amarelos, por exemplo, não é CADA pequeno objeto que tá respeitan/quer dizer, o quanto é que, é... o quanto é que você desrespeita sua paleta na, na composição ali?

M: é que eu acho que depende do conceito, assim, acho que têm conceitos que são muito amarra/que quando eu amarro muito o conceito, tipo o/no Aldo, era muito definido isso e eu queria que fosse sensorial

M: uhn

MM: então eu fui um pouco obsessiva, assim, nas cores mesmo... nesse último eu não fui/

M: [MESmo nos pequenos objetos, no dressing fino, tudo respeitava, assim?

MM: no Aldo foi

M: sei

MM: foi uma loucura ((risada)) eu deixei o produtor de objeto maluco ((risada)) eu tava um pouco obsessiva demais eu acho também

M: ((risada)) não, mas é sua proposta () é isso, é isso/

MM: é... mas assim, o MEU NOME É BAGDÁ, por exemplo, é... a/as áreas externas... ((gesticula)) eu assim... abrir mão e acho que, e acho que era isso também, era sobre como é o mundo mesmo daquela, né, e aí quando... ((balucia)) quando retratava mais a vida dela, é, pessoal, assim, as relações dela com a família, com os amigos, com as, né, com os amigos da mãe e tal, ali eu tive um cuidado maior, assim, então, por exemplo, no... tsc, no... no salão, que era esse lugar de... acolhiMENTo, é... eu, eu, eu escolhi uma textura que lembrasse um útero, e aí tem essa cor quente, assim, sabe?

M: uhn

MM: mas, é, nas áreas externas eu... eu... deixei livre, não fui... e aí depende também, assim, esse último agora, é... era/eu, é, pra mim era mais importante que as cores fossem fe/mais fechadas e enterradas do que uma paleta definida, sabe, assim?

M: uhn, sei

MM: então... que não tivesse tan/não tivesse es/ponto saltando, de, é... cores com vibração

M: massa... muito bem, acho que é isso

ANEXO I – Entrevista com Fabiana Egrejas

M: ahn... bom, e daí a segu/o segundo... ((balbucia)) o segundo tema que é/são as paletas de cor, né, você trabalha com paleta de cor?

FE: trabalho si/é, sempre que possível, né, porque... quan/quando os filmes estão muito... muito pequenos de GRAna e é tudo meio locação e a gente não tem COmo interferir muito, né, quando a gente tá muito/eu pelo menos, quando eu tô muito a mercê da realidade, é... eu acho difícil segurar a paleta de cor, embora a gente tente, né, com a figuração, aí a gen/conto muito com o figurino nessas horas, né, quando tem muita cena na rua, cena em lojas, cena não sei o que e você não va/eu não vou poder trocar as cortinas do restaurante, a/aí eu falo pô, gente, então não vou poder TER paleta de cor, vamos tenTAR levar pra um lado mais... quando possível, mas quando, quando eu posso, sim, é, gosto

M: e como nascem as tuas palestras, assim? você parte de uma paleta pra depois ir buscar referências e tal, ou é no/na leitura do roteiro... enfim, e daí eu vou fazer umas perguntas meio generalizantes, mas se você quiser ir trazendo, é... exemplos, né, pra, pra... pra figurar um pouco assim com o processo em relação às palhetas, é sempre bom

FE: ah, cara, eu a/eu acho que/eu, eu tento partir de alguma abs/de algum conceito, de alguma ideia antes da referência, até pra eu procurar as referências... né, acho que as referências pelo menos eu ten/eu tento pen/ler o roteiro e pô... qual é a emoção que tem esse filme, que que ele tá querendo, né, onde ele quer chegar com o público, onde ele quer chegar com essa história, né, é, a gente fala assim parece chique né, ma/não é, não é com, com, com pedantismo, né, porque em geral é tudo muito repetitivo, né, mas por exemplo, no DE PERNAS 3, que é um filme que eu fiz que... que eu acho que tem uma paleta bem definida e... ele veio da, da ê/do que eu imagi/quando eu pensava, assim, em podê/em empoderamento de mulher, e na minha, eu tenho cinquenta e dois anos, né, assim, o que que/quais são as imagens ícones do empoderamento de mulher pra mim, né, quando eu fecho o olho eu penso em empoderamento de mulher, eu vejo a Marilyn Monroe, eu vejo a Madonna, eu vejo todo um colonialismo desse feminismo e, e eles, e aí eu googlei assim, Marilyn Monroe, Madonna e não sei que, aí vem tudo roxo, vermelho e rosa e preto, aí eu falei cara, essa, essa paleta, ela já vem sendo desenvolvida no subconsciente e no consciente, né, na história dessas mulheres e dessa luta de empoderamento... é, pop... em massa, né? não tô falando da luta () lá, da mulher que fugiu, da escrava que fugiu, é... aí eu falei ah, eu vou... isso já está, já está posto, vou me apropriar disso nesse filme, tá bom, veio essa paleta, mas veio da ideia do... esse filme fala de quê? de empoderamento, é uma comédia, é uma besteira, é uma/é um filme leve? é, mas é, tem, tem um subtexto ali disso, não sei se você assistiu ao filme, e era o que a gente tava falando nós mulheres no... fazendo o filme, né, embora fosse um filme leve, uma comédia, o tempo, o subtexto da gente era esse mesmo, então veio dali, no a/no LOUCA, por exemplo, que é outro filme da Julia, né, é... é, eu até botei lá no (brada) isso, né, na/no, no post daqueles que pediram... veio disso, era uma/era uma... quando eu li o roteiro falava “cara, a vida dessa mulher para, aí ela volta, aí ela fica... ligadassa, preocupada no que que ela vai fazer, aí ela relaxa, aí a vida dela anda pra frente, aí para”, aí eu falei cara, isso é um sinal de (), essa mulher é um sinal de trânsito, tem horas que ela tem que ficar atenta/

M: desculpa, cortou um pouquinho, cortou um pouquinho... isso é um sinal...

FE: de trânsito

M: ah... que ()

FE: isso é um sinal de trânsito, ela... tem horas que ela acha que tem que parar, tem horas que ela tem que ficar muito atenta ao que vai acontecer, e tem horas que a vida dela consegue fluir, aí eu falei vou usar essas cores no filme... quando a vida dela tá andando para frente vai ser verde, quando ela tem que parar, tá tudo muito mal, vai ser vermelho ou até vai preto, fodeu, e quando ela tem que ficar ligada, que ela... né, que ela tem que prestar atenção pra não cair no vermelho, eu vou botar amarelo e foi o... também foi um instinto de/mais veio do roteiro, veio de impressões sensoriais do roteiro, entendeu?

M: massa...

FE: é... agora eu tô fazendo um filme que é também outra comédia comercial, né, Netflix, é... de uma família toda careta/é um filme de vizinho, de conflito de vizinho, uma besteira, aí tem um-um vizinho que é todo alegre, é, é óbvio, né, alegre, o cara é sambista, não sei o que, tem piscina na casa, azul, branco, colorido, rosa, não sei o que, e o outro ele fica na hortinha, na plantinha, ah, a planeta dele foi terrosa, aí você vê uma casa azul, branca e rosa e amarelo, e aí a outra casa o cara é todo europeu, aquela/uma cabana de madeira com pedrinha, você tem um puta de um contraste visual assim... vem vindo das histórias, mas eu acho que, respondendo à sua pergunta, vem do roteiro, a paleta e depois referência, entendeu?

M: tá... e no momento de construir a paleta em si, você co/como que você faz? cê usa um, um software, um aplicativo ou você vai na/no você pinta, como que é teu processo?

FE: ah, é Photoshop, Illustrator

M: Photoshop...

FE: é

M: e... no Photoshop você... você usa, sei lá, aquela, aquela rodinha ou você já, já vai nas... nas cores pré-determinadas, ou você puxa de alguma, de uma imagem, como é que é?

FE: é, em geral eu junto as imagens, né, que que já são as minhas referências, que já tão naquela onda daquelas cores, aí eu vejo as predominâncias.

M: cê vai pinçando dali

FE: vou pinçando, vou pinçando dali, e aí depois que eu pinço eu me dou a liberdade de mudar também, né?

M: claro

FE: não é que eu fico presa na foto da internet... e... mas, mais uma vez, né, dependendo do filme, é impossível, eu acho impossível, né, quando o filme... eu vou fazer um filme agora de pouca grana também que é tudo locação, falei gente, eu vou TENTAR ter uma paleta, mas se virar muita locação...

M: é, fica difícil de...

FE: [vamo, vamo... fica difícil, né? e aí eu acho que fica mais feio, eu a/eu gosto de () sabe? eu gosto de filme restrito visualmente, assim, com cara, mas (é) só

M: [e daí... dentro de, né, nesse, nesse/dentro desse teu ideal é, o quão rigorosa você é com a sua paleta e o quanto você... pode desrespeitá-la também, assim, entre massas maiores, dressing fino, assim, você é MUIto rigorosa, cada objeto tem que respeitar a paleta ou... enfim, como é que você lida com isso?

FE: aí não sei se eu sou rigorosa... eu não sou rigorosa, ponto... na (vida) ((risada)) então eu acho difícil, mas eu TENTo sim, quan/quando eu, quando é possível e eu tô trabalhando na paleta e a gente conseguiu restringir o mundo ao mundo do filme, aí eu não vou botar uma coisa fora da paleta... propositalmente não, se eu vir, eu tiro... mas on/por exemplo, ontem, tinha UMA coisa fora da paleta no set e enquanto eu estava/quando eu tinha montado o set, eu tava gostando da dissidência, tipo, eu falei cara, pra ser de verdade tem que ter dissidência... e

eu tava gostando, mas na hora que abriu câmera, que enquadrou, que eu fique/que ficou aquele treco ali dissidente gritando na minha cara, eu falei não vai dar ((risada)) vou ter que tirar ((risada)) eu sei que é de (), sei que isso é filme, mas eu tirei, entendeu? então... não sei se isso é rigor, mas eu não gostei, eu tirei, então... talvez isso seja rigor.. mas eu, eu, eu bato tudo isso com figurino, mas que eu acho que é o nosso trabalho, assim, fazer um figura e fundo bacana, né, ver... não vamos botar uma, uma paleta terrosa uma pessoa entrando em cena NEM configuração de um/uma capa de chuva rosa de plástico, entendeu?... mas... tento sim, tento

M: tá... ahn... o quanto que a/as paletas (da arte) também nesse ideal, né, assim, claro que a gente sempre tem outras contingências, mas assim, o quanto que você acha que as paletas da arte... são também a paleta da fotografia ou a paleta do filme?

FE: ah, eu acho que muito... eu acho que até o fotógrafo e o diretor mudarem de ideia na marcação de cor, é a gente que tá/que... is/num projeto onde a gente con/normal, né, onde se conversou, isso tudo foi debatido, nenhuma dessas paletas que eu fiz na vida eu impus, né...

M: é claro

FE: trabalho de grupo, assim () (cinco) por cento ou algo assim, né

M: desculpa, cortou... cortou

FE: eu acho que tá em oitenta e cinco por cento, eu acho que é muito/muito é a nossa paleta, por aí, porque... é, depois vai ter a marcação de (luz) que pode alterar isso, mas eu acho que o espectro vai tá lá, né, ele vai andar inteiro pra esquerda ou pra direita, mas ele vai tá lá, então... é... acho que ((mencia a cabeça)) acho que é a gente que determina sim

M: e... bom, daí uma outra coisa... queria saber se você poderia me mandar alguma paleta sua...

FE: sim

M: se você

FE: vou contatar aqui ()

M: pode ser dentro de um projeto ou separada, assim, tanto faz... e uma última pergunta, assim, é se você já teve algum tipo de frustração cromática? assim, de ter tentado colocado uma cor e ela não aparece ou... nessa conversa entre arte e foto alguma coisa dá errado, algum tipo de frustração cromática

FE: aí, eu acho que já, porque eu me lembro dessa sensação, mas eu não tô conseguindo pontuar agora... é... mas acho que já sim, assim, de depois o fotógrafo ter marcado outra coisa e eu ficar caramba, eu fiz aquilo tudo e ele não entendeu ((risada)) eu me lembro, assim... sim, eu/já tive, acho que não é bom citar, porque aí vai, vai... né, vai (caracterizar)

M: [() é, geral, assim, generalizando...

FE: não, é, mas já tive sim, lembrei agora, assim, de um filme... e que depois marcou-se de outra forma ou tomou-se... tomaram outros rumos na marcação... lugar no qual eu acho que eu tinha que estar e eu brigo para estar, e nem sempre consigo tá, e aí eu falei “poxa, POXA vida, né”, mas tudo bem, vai, são decisões, mas (já) sim

M: [aconteceu NA marcação de na/de cor? não do/não no/não foi a luz que mudou, não foi um...

FE: não... ah, luz... já tive problemas com luz também, teve um/a... no Pluft, é... eu fi/a gente fez uma cortina pro fundo de palco, um fundo de palco de taberna de pirata totalmente... fantástica, de pedaços de veludo coloridos, eu tingi em casa todo dia um pedaço pra ficar bem manchado... e xi/toda bordadinha, um

negócio/linda, uma cortina toda linda, toda artesanal, sabe... é... e aí o fotógrafo resolveu que o fundo era escuro, que não iluminava o fundo do palco e aí ()

M: ah...

F: “CARA, Dudu olha a cortina... que eu FIZ”, não, né... ela nem é clara, era verde musgo, verde escuro, petróleo, não sei o que, era uma coisa do fundo do mar, assim, e eu não conseguia, na hora ele apagou a porcaria da luz... e ainda queria fazer furinho para botar uma luz atrás pra (aparecer), aí eu falei também não vou fazer ((risada)) não vou ((risada)) é... deu briguinha, assim, briguinha de set mesmo, má/essa foi grande, essa eu me lembro bem pontual, assim, mas não foi de marcação, foi de set de/cara... de novo não entendeu, poxa vida, né

M: sim, acontece...

FE: a gente não pode (vencer) todas, né?

ANEXO J – Entrevista com Monica Palazzo

M: [vamo passar pro segundo tópico então, pras cores... é... você trabalha com paleta, né? trabalha que (eu já vi) ((risada))

MP: sim

M: é... então primeira pergunta também mais Ampla, assim, é como nascem as suas paletas, assim? e claro que isso eventualmente varia e tal, se você quiser trazendo exEMplos, é, porque pode ficar mais concrEto com exemplos, em que momento (incompreensível 28:39) nascem as suas paletas e a partir um pouco de que escolhas?

MP: eu só não entendi a última frase, que momento nascem a paleta E?

M: e a partir de que escolhas, assim, é-é uma coisa mais simbÓlica, é mais picTÓrica, é... como que nascem as tuas paletas?

MP: AÍ, eu tenho uma/eu tenho uma reflexão sobre isso, né, acho até por causa dos anos dando aula, que a gente tem que tentar entender os nossos proCEssos, né, pra expOR, pra os alunes depois criarem os próprios, ao meu ver pelo menos, É, aí eu faço uma diferença muito grande entre estrutura de roteiro de longa e de série, nos LONgas ou curtas, é faz tempo que eu não faço curta, mas nos longas, por exemplo, eu consigo fazer uma leitura que eu chamo de leitura da sensação, que é essa leitura mais LIVre, de cabo a rabo, como eu tô/como se eu tivesse lendo um conto, por exemplo, TExto, um-um texto normAL, romANce, assim, né, conto de ficção e aí eu DEIXO AFLORAR sensações e eu tento não parAR a leitura, eu aNOto alguma coisa E dependendo de como o roteiro é estruturado vêm manchas cromáticas, eu já senti isso VÁrias vezes, que eu chamo isso, que vem MANchas, também vem sensação em formas de cor e aí no segundo momento eu vou atrás de pinTura, pra ver se eu encontro sensações parecidas, que me remetem àquelas sensações, por isso que eu chamei dentro do meu processo isso de imagem de sensação, de leitura de sensação e imagem de sensação, o dia que rolou a live da ABC lá com a Vera ela chamou isso, essa-essa fase da/do processo dela ela falou que ela chama de leitura de sofá, que eu acho que é isso, é uma leitura mais desprentensiosa, né, eu chamo de leitura de sensação, aí eu vou atrás de imagem, ou eu LEMbro de algum pintor, eu sempre revisito alguma coisa do Hopper, sempre vou lá, Tamara de Lempicka, dou uma olhada, a Hanna Starkey, que é uma foTÓgrafa, eu tento ach/eu fico fuçando às vezes naquele site que aquele site Artsy, que é aquele site tipo da Feat das Artes, né, pra ver/de-de um pintor me leva a OUtro, de um fotógrafo, fotógrafo me leva a OUtra e eu vou criando um-um/uma primeira aproximação mais ETÉREA de-de imagens que às vezes nem tem a ver com o universo da personagem em si, mas que me lembra muito/me LEMbra a sensação, me causa as mesmas sensações e tem a ver MUito/que é a atmosFERa, né, uma coisa mais atmosFÉrica, é... eu acho que vem muito das cores e da relação entre as cores e de como a... a/essa cena é iluminada, isso em longa pra mim é mais claro, em série eu acho que por eu ler, sei lá, dois ou três roteiros de uma vez, é-é mais difícil, aí eu tento ir mas pelo viés da razão, aí eu vou atrás um pouco de entender que personagem é Essa, eu lembro de um FILme ou às vezes a série, na primeira conversa que eu tive antes de ler roteiro alguém já falou, a mesma produtora já falou alguma coisa “AH, vai ser uma pegada não sei quê”, sei lá, “AH, vai ser uma pegada” sei lá... sei lá, Sex in The City ou vai ser uma pegada... Top of the Lake, enfim, aí já fica/se eu já assisti a série, né, eu também não sou aquela pessoa que viu todas as séries, eu vi poucas séries ((risada)) inteiras, então isso já/AH, Euphoria, aqui a referência era muito Euphoria pra algumas coisas, mas mais pro Carnaval, só que a iluminação é OUtra, aquela série Euphoria, que aí eu tinha assistido, por causa de

Outro trabalho, é... e aí, então nas séries eu acabo fazendo um trabalho mais de formiguinha, sabe? no bom sentido, assim, de VER as outras SÉries, de também revisito algumas coisas que eu GOSTO, coisas que eu LEMBRO, conforme o tempo vai passando, eu vou pegando referência de trabalhos que eu mesma fiz e... e aí a partir dessa... pesquisa mais de formiguinha, mais técnica, eu vou montando... uma paleta, mas se o universo de/do personagem já é... sei lá, aqui por exemplo, o cara era... um cara RICO que mora em Berlim e aí a gente ia fazer esse contraste, no Brasil tava verÃO, em Berlim tava invERno, então eu acabei indo pra fotografias estáticas ou mesmo uma pesquisa de Google, assim, de um universo mais, sei lá, com uma paleta mais fria, com-com uma luz mais fria, né, a outra é uma senhORA, que mora num BAIrro, aqui foi legal uma coisa que tem a ver um pouco, talvez, que eu nunca tinha feito, eu criei bairros, possíveis bairros pra cada uma das 10 personagens e aí eu apresentei pro canal isso, né, não que ficOU marCAdo que aquela personagem mora na Freguesia, mas eu trouxe um pouco esse univers/essa/esse afeto, assim, né, nem eu conheço todos os bairros de São Paulo, por exemplo, mas isso me ajudou um pouco, porque ajudou um pouco a localizar na/no universo talvez social, sócio-econômico das personagens, é... mas aí gente teve algumas surpresas, como é uma série aqui muito de locação, eu deixei também a locação trazer a cor, então eu TINha uma paleta, porque eu defendi paleta de cor pra todos os universos, tanto que teve até um momento que o canal achou que tinha dois ou três personagens masculinos que a paleta era meio parecida, mas eu também tentei deixar a locação apontar, então eu entrei com pintura em poucas locações, uma porque tinha locação que a gente não poderia entrar com pintura, outra é coisa de verba também e MUito quando eu achei que tinha que pintar eu/aí a gente pintou mesmo e pra mim isso foi um pouco inédito, porque eu nunca tinha feito uma série que tinha BASicamente locação, a gente não tinha nenhum cenário fixo construído em estúdio, não que eu tenha feito inúmeras séries também, né, é... então eu acho que é isso, a diferença que eu faço é-é/e aí pra ai/prá é/a diferença que eu faço de paleta de cor tá mais relacionado a... a estrutura narrativa e o que que um roteiro de longa me traz e um/ e roteiros de série me trazem, é... e aí eu acho que eu vou mei/mais pelo viés da sensação pra UM e o viés mais de um trabalho mais pragmático pro outro, assim, batendo de/AH e aí tem umas outras/por exemplo, ah uma série que eu fiz que chama Rotas do Ódio, que a primeira, segunda temporada tinha uns meninos que skinhead neonazista, aí eu peguei um pouco do que seria o universo de cor ali da AleMANha, da coisa militAR, da coisa nazista e-e misturei com... é... um pouco de COR que tem a ver, porque como o QG deles era numa fábrica abandonada, eu trouxe um pouco disso, dessa coisa das cores... tipo da ABNT, eu não sei, essas cores que, né, extintOR, tipo vermelho, amaRElo, coisas assim, o cano que é azul, que passa não sei o quê, aí eu fui fazendo um-um mix, é... mas eu deixo também/eu tô aberta (pro que minha lo/do que a)/eu tô aBERta para o que a locação, em filmes muito de locação, eu tô aberta para o que/PARA o que a locação traz

M: massa e-e no momento de CONSTRUIR a paleta em si, você usa que-que ferramenta? que aplicaTIvo? ou se isso varIA, como é que isso funciona?

MP: eu faço primeiro faço um... faço uma pesquisa, né, de referência mais da sensaçÃO, aí dependendo que tipo de projeto é eu vou atrás de-de referências mais espeCÍficas, né, então vamos dizer, eu trouxe um HOpper, LÁ pra uma situaçÃO que eu acho que tem a VER, mas aquela imagem, daquela mulher nua olhando pela janela não tem nada a ver com a personagem, então eu guardo aquilo ali, às vezes eu nem agrego isso a prancha de climão, né, o moodboard, prancha de climão, e aí eu vou atrás de referências mais específicas, que vem de FILme, várias vezes peguei frame de filme e mudei a... a saturação ou joguei no Photoshop e pus outro... outro Loot lá, que tem, nem sei usar isso direito, mas eu mexo um pouquinho na correção de cor, pra... mudar um pouco, além de

mudar cor de paREde, essas coisas, no Photoshop, aí eu faço isso com imagens mais específicas, né, sei lá, uma mulher na sala que tem a ver mais com características sócio-econômicas e psicológicas da personagem, aí eu faço uma... uma prancha, aí às vezes eu faço um print dessa prancha, jogo no Illustrator, que eu sou antiga, eu não sei usar, é... é... aplicativo de celular que faz paleta, assim, eu nunca usei, mas aí eu jogo no Illustrator e vou pincelando as cores que me interessam e vou pondo, na medida do possível, os retângulos do tamanho/eu fiz isso a primeira vez no Rio Cigano

M: [de propor (incompreensível 37:47) assim

MP: [que eu pus os retângulos

M: [ahn

MP: mas que aí depois mudOU, porque a casa da... aquela locação era cor-de-ROsa e a gente assimilou e foi super legal, é... aí/mas eu faço isso, eu uso então/ eu-eu uso o Google DRive lá, aquela Apresentações pra fazer a pranchona, é... e aí eu faço um print e jogo no... no Illustrator, porque aí eu consigo montando a paletinha com os retângulos, mas isso acho que daria pra fazer no Photoshop, aí eu

M: [você vai pinçando das imagens as cores

MP: [é, aí eu mudo, eu pinço das imagens

M: [e vai ajustando

MP: [e aí eu vou mudando a saturação

M: [tá

MP: e eu faço isso com a/essa figurinista que é a Jubilen, que eu tenho trabalhado, é... com quem eu tenho trabalhado, a gente faz juntas depois a paleta, a gente senta juntas, a gente faz pra cada personagem e eu não lembro se eu fiz isso com o César que é o outro figurinista que eu trabalho, com quem eu trabalho, aí a gente faz junto, isso é muito legal, AÍ eu já usei algumas vezes aquele/ o Colors, lá da Adobe, aquele site, mas como ele só dá cinco possibilidades e os quadradinhos ficam da mesma cor, aí eu prefiro fazer na unha mesmo

M: massa... e daí com essa... com essa... paleta prONta, isso vai/isso fica ali no Google Drive e... cê solta pra equipe também pelo Google Drive?

MP: [é, aí, é

M: [a equipe tem acesso... digitalmente também

MP: isso, AH, então, SIM, aí tem a coisa da calibragem do monitor, mas como depois a gente escolhe, né, eu tava escolhendo a cor na/no catálogo de cor eu escolho objeto por objeto, pelo menos os móveis, é... claro que a produtora/e-eu escolho assim, a produtora de objetos vai dando as opções eu faço um select, aí ela monta as pranchas, eu tenho trabalhado com a Nina Faccio, ela monta as-as/ela faz a prancha e me manda, falou “tá ok?”, então eu VEjo depois, também por imagem aconteceu já, PUta, esse sofá tem uma cor muito diferente dependendo de quem faz a foto, a Nina trabalha sempre com celular melhor que o meu, assim, aí às vezes alguma assistente dela faz a foto e fica a cor diferente, mas eu reparei nisso e toda hora Nina tá com celular novo e agora eu vou perguntar pra ela se é por isso, mas acabOU de me ocorrer isso, não era pré-requisito, acabou de me ocorrer, tá, eu faço a paleta e geralmente manda pro CANAL

M: [hm

MP: [eu monto os pdfs e mando pro canal, então também, aí coisa de calibrAgens, aí cada um vê lá e... e é isso e tem dado certo, aí às vezes o canal “AH, mas a paleta tá muito...” ou mesmo, não, primeiro pra direção, quando é... é-é projeto que tem cliente, né? manda sempre pra direção, quando é/só tem só filme, assim, que é só a

direção, aí volta pra direção e a gente conversa ali em cima daquilo, é... às vezes tem alguma vonTAdE, né, específica, fiz uma série também com a Suzana Lira, com quem eu tô trabalhando agora, essa mesma Rotas do Ódio ela pediu pro clima da delegacia ser uma delegacia aconchegante por ser a Decradi, que investiga crime de intolerância, então eu não fiz uma delegacia fria, em vários filmes brasileiros tinha a delegacia de polícia de cores frias, ela quis cores mais aconchegantes, aí eu pus verde mUsgo, pus bastante maDEira na.../e-e fonte de luz quENte, aí é uma conversa também com a foto, mas eu faço essas pranchas, troco primeiro com a direção, depois troco com o canal, muitas vezes eu ENtro e apresento coisas bem antes da fotografia, mas eu acho que o ideal é mandar meio que junto, meu sonho ainda é fazer uma coisa junta, de-de arte e foto, porque às vezes tem umas coisas que funciona pro look e não funciona pra arte, tem referências que funcionam pra arte e não funcionam pro look, né, é... né, digo, essa coisa de COmo é a casa e como ela vai ser iluminada, né, como/se dá pra juntar tudo é ótimo e aí... é, e aí geralmente quando tem essa fase, mesmo sem covid, a minha equipe ainda não entrOU exatamente, né, mas aí quando tem essa fase de preparação eu já vou trocando, sobretudo com a produtora de arte de objetos, porque elas me ajudam a fazer estimativa orçamentária, então elas acabam já tendo acesso a esse projeto mais de clima, né, a prancha de referência, depois entra numa coisa que eu chamo de projeto executivo, que aí tem foto de locação, tem as plantas, tem os 3Ds, mas aí isso já começando... a fazer

M: hm... é... aí, imagino que isso também possa variar um pouco, mas, assim, o quÃO rigoROsa você é com as suas paletas e o quanto você desrespeita elas

MP: AI, que ótima pergunta... cê deixa eu só ver se tá tudo bem ali

M: deixa, vai

MP: [mas deve tá

M: [(tá)

MP: ó, não tem mensagem no grupo do set... amores, tá tudo bem aí, meus amores?... no news is good news?... ah, deve tá tudo bem ((risada)) pera um pouquinho só, Ma, tá acabando a bateria, tá tudo bem aí, amores? tá, beleza, eu tô aqui na minha reunião, tá?... tá, ih, uma já até desceu pra almoçar, é... Ma, eu acho que a coisa da maturidade que tem a ver a... com a aquilo que eu te falei, que eu fico mais LEve no set, mais se/porque, assim, eu confesso, é horrível falar isso, mas mesmo no auge dos meus vinte e poucos anos e-eu tava muito as/muito segura no que eu tava apresentando, né, claro que olhando pra trás, NOssa, tal filme se eu fizesse de NOvo... então em relação a minha entrega eu sempre fiquei muito segura, eu sempre trabalhei com pessoas muito talentosas, né, vide nossas parcerias, é... MAS EU era mais pesada, era uma pessoa que levava mais coisa pra casa, era uma pessoa/as coisas me afetavam mais, de uns anos para cá eles não afetam/prá cá não afetam tanto, ENTÃO eu acho que quando TEM uma paleta específica ou uma COR que eu acho que TEM que ser e-e-e/aí não abro mão, mas tem coisa que eu abro mão, então... sei lá, a gente fecha uma locação que eu não posso entrar com pintura na paREde ou tenho que entrar com pouca cenografia, aprendi muito nessa série, a-a saber também onde, né, quais/frase que a gente fala (aqui) toda hora, que é uma frase meio feita, quais brigas entrar, né, quais brigas a gente vai entrar? então, eu-eu acho que eu sou bem fiel as paletas quando, ahn... eu acho que tem que ser aquilo, ainda mais quando eu tenho o domínio, né, então, por exemplo estúdio, uma locação vazIA ou que a gente pode fazer qualquer coisa, aí eu tenho bastante APREÇO e converso muito com a fotografia pra a gente chegar naquilo e tento entender como isso vai ficar lá no final, então assistir coisas juntos, entender que look final é esse, é bem importante, é... mas tem coisa que não dá, então aquela locação a gente não pode pintar? tudo bem, entro com uma cortina diferente, ou porque eu tenho que economizar? então, ah, esse personagem mais

secundário eu economizo aqui, mas eu jogo mais, ahn-ahn, grana, energia e tempo acolá, é... aqui, por exemplo, a gente fez um fórum numa sala de aula lá da Anhembi Morumbi, que é uma sala de aula de-de-de direito, meu, não tinha espaço pra gente pôr, ficava muito perto a bancada da galera do-do bancada lá do juiz e tudo bem, assim, paciência, aí eu fiz umas intervenções que/e aí na iMagem, meu, (esse) plano(s) super funcionou, a gente tampou uma lousa com um LAMBRI, escuro, aproveitamos um pouco também no madeiramento que era do próprio local, que era uma cor meio amarelada esquisita, que eu esqueci o nome agora da/do padrão da maDEIRA, fiz um bem bolado entre a minha tapadeira com as cores que tavam lá, então aproveitei muito da locação e aí se/nessa série aprendi muito isso, assim, então a gente/eu recriei algumas paLEtas a partir da locação

M: [massa

MP: [mais longa, assim, eu acho que eu sou mais... LONGA e cenário construído eu sou mais apegada

M: e daí desde massas grandes até dressing fino?

MP: AH, não, de-de/não, massas grandes mais, né, paredes e móveis e cortinas e aí dressing fino às vezes eu pontuo, às vezes também o dressing fino que vai colocar aquela cor errada, né? eu gosto, Aí eu brinco com as cores erradas, mais no dressing fino

M: tá

MP: porque, assim, coisas SUPER DENTRO DA PALETA, ABSURDAMENTE, tipo Wes Anderson, assim, acho que eu nunca fiz, talvez o Páginas de MeNina, que aí tinha/aquele curta que eu dirigi

M: [uhum

MP: [que a Re fez a direção de Arte, agora... coisas... assim, MUito... é, se-se o lugar, aqui por exemplo, a gente vai (ultimar) a personagem a uma casa, que é uma casa SUPER filMada ali na Freguesia do Ó, que as paredes são caraMElo, aí eu senti falta de pôr alguma coisa azul, a gente vai adesivar algumas portas de armário daquele meio azul, verde Tiffany, que é uma cor meio parente da sua cor, que, né, às vezes é azul, às vezes é verde para trazer um pouco dum-dum-dum, é... pra tira/quebrar um pouco o quente... mas eu tento no dressing fino fazer uns errinhos

M: [(massa), dá uma...

MP: é, pôr um amarelo limão lá, com verde limão que não tem nada a ver

M: hm... tá acabando, é... AH, isso cê já falou um pouco também sobre, mas acho que vale, o quanto é que as paletas da arte SÃO ou deveriam ser as paletas da fotografia E as paletas DO filme?

MP: AI que pergunta ótima, então, AÍ, porque, aí eu acho que fica uma coisa... porque, assim, a-a/calma, deixa eu pensar... é... eu acho que... pra paleta da ARte ser a paleta do filme, é... finAL, aí eu acho que tinha que ter um trabalho muito maior, eu acho que se a gente sentir necessidade disso em algum projeto, vale muito um trabalho de-de sentar a bunda na cadeira junto com a fotografia e que está junto com a direção ou dependendo se a direção também já um pouco abre mão, larga mão, não, larga mão no sentido “não, vai com vocês” aí acho que é um trabalho de definições de-de-de a gente gastar mais tEMpo, na frente do computador, de ver coisas juntos, avaliAR, ah, mas aí é um tempo que eu acho que nem a-a/ a arte, talvez tenha, mas a fotografia geralmente não tem, mas eu acho que tinha que ter um planejamento EM conjunto, a meu ver agora pensando, pra paleta de cor da arte, ser a paleta de cor total do filme/porque isso in/é... interfere muito na hora de corrigir a COR, de mexer nos contrAstes, que são reuniões ATÉ com-com a pessoa que vai fazer a COR... eu acho que a gente querendo é coisa de conversar e aí eu acho que eu teria que participar também da correção de cor de alguma forma mais próxima, hoje em dia o que eu tenho assim, falo em aula, que é mais comum a MEU VER, não sei se tem uma

outra experiência, outras pessoas falaram outras coisas, que existe uma paleta de cor dos elementos materiais, que é o da arte, do figurino e da maquiagem e aí tem COmo essa paleta de cor vai se comportar lá no final e PRA a gente ver como ela vai se comportar lá no finAL, depende de como essa imagem vai ser captada e como vai ser a correção de cor, né,

lá na frente, aí pra eu ter um domínio TOTAL, aí acho que é uma coisa que teria que ter mais planejamento mesmo, de bunda na cadEIra, olho no computadOR e-e mais TEste, que... tipo, nessa série nem teste teve, nanas outras séries que eu fiz, a gente fez teste de look, e/mas só com cenários principais, né, é... então eu acho que HOje, eu acho que é achar um equilíbrio, é confiar nos combinados, é-é também eu me disponibilizar de graça pra participar da correção de cor... não dá e pra eu cobrar isso ainda é uma cultura que-que a gente não tem e também e-eu Mônica ainda não senti necessidade, nenhum projeto que eu fiz, de cobrar isso eu lembro uma vez que/... AH, caiu, né? caiu, ah tá, eu vou tentar no 4G, meu amor... ai, não tô te ouvindo, cê tá me ouvindo?

M: AH, eu tô/tava muda

MP: ah tá, ca-caiu, agora eu vou tentar no 4G, que a internet deu ruim, até a chefe lá falou

M: tranquilo, mas se cê precisar ir também tudo bem, viu?

MP: tá, não, deixa eu te contar isso, uma vez eu fui num-num/eu não sei como eu fui parar lá, foi alguém lá do (bar) que me convidou, era um bate-papo sobre direção de arte, promovido pela Netflix e... falou o Fabinho Goldfarb, falou a Rita Fausini/Faustini, é... quem mais falou? acho que três pessoas falaram sobre proCESSos, então falou-se do Coisa Mais LINDa, falou-se do... lá do-do Samanta, segunda tempoRAda, acho que foi isso E AÍ me chamou atenção que o Fred Pinto tava lá e aí ele fez uma fala, quando entrou nesse assunto, que ele falou “gente, ó” Ma, isso faz, acho que uns dois anos, eu lembro até que eu encontrei a VEra, a gente fumou um lá na frente, tal, é... foi dois mil e dezenove talvez, dois mil e dezoito, eu não lembro na verdade, acho que foi dois mil e dezenove, o Fred Pinto Falou “AH, então vou contar uma experiência nessa série que eu tô fazendo aGOra, pela primeira vez eu FECHEI a minha participação NA pós-produção como o diretor de arte, porque tem um tipo de-de, eu não lembro, assim, mas o que me ficOU, né, eu não lembro, minha/ a memória tá inventando, mas o que eu lembro é que ele falou que, sei lá, o esQUEma de COR, alguma coisa, era tão específico

M: [(é)

MP: [que ele ia tá/mas ele não falou que série que é, eu desconfio que era o Boca a Boca

M: [HM...

MP: [porque aquela série Boca a Boca tem um tipo de-de fotografia

M: [é verdade

MP: [de cor, MUito específico, com manipulação TOTAL, de tudo, assim, então eu acho que era/foi do Boca a Boca, isso ficou, dessa fala dele, assim

M: hm

MP: então talvez, se um dia eu sentir a necessidade, é... de uma coisa assim, pode ser que eu... fale, né

M: [é

MP: [agora imagina, a gente tá LÁ, no meio do outro proJEto e aí AH... essa semana

M: [tem que fazer correção de cor, É

MP: [isso

M: total

MP: a Júlia Zakia falou um dia pra mim, é... aqui, falou ge/a gente tava falando sobre isso, ela falou, mo, mas às vezes é um ROlo, que é até bom não ter uma terceira pessoa, ((risada)) às vezes só a direção, colorista e fotografia já não entra em consenso, imagina ter uma terceira, uma outra, uma quarta pessoa, mas isso é a piada

M: é, mas é isso também, é... pra várias questões de set eu acho que em outros momentos a gente não/não opinava e hoje em dia a gente oPIna, né, enfim

MP: é, é, É, a própria direção de arte tem, é esqueci/ó, esqueci de falar isso, mas foi bom cê ter falado isso, na verdade toda essa experiência MInha, mesmo sua, né, a nova geração talvez pegue diferente, a gente também foi atravessado por uma coisa da direção de arte, ninguém sabia direito o que que era, né?

M: sim

MP: e aGOra fala-se

M: sim

MP: ainda, né, a passos às vezes/a gente tá a passos curtinhas, mas devagar e sempre

M: eu acho que essas-essas conversas me deram MUito a noção de que isso também tem muito a ver com o vIdeo assist,sabe?

MP: AH... TOTAL, MA...

M: MUito a ver

MP: total, NOssa, super, concor/NOssa, demais, é

M: tenho UMA ÚLTIMA pergunta, que quase nunca dá caldo, mas eu vou fazer

MP: [tá

M: [que é o seguinte, você LEMbra de algum tipo de FRUSTRAÇÃO cromática? ((risada)), pode ser assim, desde que você querer um-um material ou um objeto numa cor e não encontrar, ou você colocar uma cor em quadro e ela não aparecer ou não chegar na vibração que você imaginava, qualquer tipo de frustração cromática

MP: AI, legal, te-tem super a ver, né, com a sua...

M: [é

MP: é, assim, de objEto, de uma cortina, assim, de frustração no sentido de que eu Acho que tem que ser aquela cor e ela não, é... aparecer daquele jeito, eu-eu Acho que não, o que eu já TIve foi um curta que eu fiz muitos anos atrás/cê fez comigo Relicário?

M: [é/se

MP: [foi na época do.../será que cê fez aquele do HospitAL, do quarto do meNIno, do Rafa Gomes, foi na época do...

M: não, eu VI, eu assisti, eu não fiz

MP: AH, ah, aquele filme eu lembro que... que o tipo de-de-de, sei lá, tratamento final da imagem que a gente tinha conversado na pré, eu lembro que me chamou atenção, porque quando eu assisti ele pronto, até em película eu acho, no cinema, em algum festival ficou diferente, mas assim eu não me senti MAL por causa disso, só/ isso/me lembro que me chamou muita atenção

M: [sei

MP: [foi em dois mil e oitro acho, falei NOssa, não era isso que eu imaginava... e eu sei que não é a sua/não é a pergunta que você fez, tá?

M: [(não)

MP: e aí a série Rotas do Ódio, primeira e segunda temporada, que ficou com cara de SBT, assim, ficou lavaDAça, nem o fotógrafo, assim, nem ele conseguiu ter palavra finAL, que foi o Carlão Firmino, foi uma coisa muito bizarra de canal, sei lá do quê, mas que ela tá fazendo/indo super bem na Globoplay, então... sei lá, agora de ter um obJEto, uma cOIsa, eu-eu não lembro, de ter tido uma frustração, eu tenho outras frustraÇÕES, da coisa do quadro não ter ficado do jeito que eu querIA ou, sei lá, de algo que eu acabei não participando do proces/PUta, não era bem isso, mas POuca coisa, eu não levo mais pra casa, é... é... TEve uma coisa, assim, no Páginas de Menina, mas não foi frustração, eu lembro que eu escrevi, ahn... o primeiro tailleur, que a personagem aparece, a personagem mais velha, que é a Silvia, um tailleur verde-musgo e aí a-a Yuli que fez, Yuli Feisthauer fez o figurino, descolou um tailleur VERde-musgo, então acho que eu tive MAis... é... não frustra/o contrário de frustração cromática ou talvez eu/ É, ai, eu me sinto até mal de não ter, assim, é...

M: [((risada)) magina

MP: [mas eu acho que-que TEM... a cor que entra na aberração cromática, né, talvez e aí... talvez eu não tenha usado tantas... AH, o que acontecEU aqui algumas vezes foi que deu uns problemas do figurino ficar muito colado com cenário, com a pintura da paREde e aí teve que trocAR, mas isso, assim, a olho nu não dava e... mas no video assist dava, depois que tava iluminado

M: sei

MP: é, então algumas teve uns perrengues aqui de figurino, né, não dava pra mudar a cor da parede, mudou o figurino, né? a gente teve uma outra situação, assim

M: sei... muito BEM, acho que é isso