

REVISTA COLETIVO CINE-FÓRUM

RECOCINE | v. 2 - n. 3 | set-dez | 2024 | ISSN: 2966-0513

Christian Pelegrini

<https://orcid.org/0000-0001-9289-4694>

Professor Adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), onde foi orientado por Arlindo Machado. É formado em Rádio e TV pela UNESP de Bauru, Especialista em Teorias e Técnicas de Comunicação pela Fundação Cásper Líbero, Mestre em História da Ciência pela PUC de São Paulo.

Adjunct Professor at the Federal University of Juiz de Fora (UFJF). Holds a PhD in Audiovisual Media and Processes from the University of São Paulo (USP), supervised by Arlindo Machado. Graduated in Radio and Television from UNESP in Bauru, Specialist in Communication Theories and Techniques from Fundação Cásper Líbero, and Master's in History of Science from PUC São Paulo.

Mariana Lemos Schwartz

<https://orcid.org/0009-0001-7961-9978>

Doutoranda em Media Artes pela Universidade da Beira Interior (Portugal) e mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual - PPGACL, IAD/UFJF - Brasil).

PhD candidate in Media Arts at the University of Beira Interior (Portugal) and Master's in Arts, Culture, and Languages from the Federal University of Juiz de Fora (Research Line: Cinema and Audiovisual - PPGACL, IAD/UFJF - Brazil).

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

FUNÇÃO POÉTICA NO DESIGN DE PRODUÇÃO E NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: UM ESTUDO SOBRE A PALETA CROMÁTICA DA PRIMEIRA TEMPORADA DE *TRUE DETECTIVE*

RESUMO

Na produção de uma obra audiovisual, diversas ferramentas são utilizadas para a criação do produto final. Este artigo analisa a aclamada primeira temporada da série estadunidense *True Detective*, exibida, em 2014, pelo canal HBO, com foco na paleta cromática elaborada pelo design de produção e pela direção de fotografia. A abordagem visa demonstrar como as imagens da série constituem um exemplo de função poética, conforme definida pelo linguista russo Roman Jakobson. Jakobson define a função poética como a ênfase na estrutura e na estética da mensagem, destacando não apenas o conteúdo, mas a forma como esse é apresentado. Na primeira temporada da série *True Detective*, essa função se manifesta através da meticulosa escolha das cores, texturas e composições visuais, que não só complementam a narrativa, mas também a enriquecem de maneira significativa. A reflexão argumenta que a dimensão visual da série, através de sua dessaturada paleta cromática, produz uma ambientação densa e rica, que amplifica e intensifica os elementos temáticos e formais da narrativa. As escolhas cromáticas são deliberadas para evocar emoções específicas e ressoar com os temas centrais da série, como a decadência moral. Além disso, a análise destaca como o design de produção e a direção de fotografia trabalham juntos para construir uma atmosfera que reflete e reforça os conflitos internos e externos dos personagens. Em suma, a análise da função poética na primeira temporada de *True Detective* revela como a série utiliza sua dimensão visual para enriquecer a narrativa, indo além do simples contar de uma história.

Palavras-chave: *True Detective*. Design de produção. Direção de fotografia. Paleta cromática. Função poética.

POETIC FUNCTION ON PRODUCTION DESIGN AND CINEMATOGRAPHY: A STUDY ABOUT COLOR PALETTE IN THE FIRST SEASON OF TRUE DETECTIVE

ABSTRACT

In the production of an audiovisual work, various tools are utilized to create the final product. This article analyzes the acclaimed first season of the American series *True Detective*, aired in 2014 on HBO, focusing on the color palette developed by the production design and cinematography. The approach aims to demonstrate how the series' images exemplify the poetic function, as defined by Russian linguist Roman Jakobson. Jakobson defines the poetic function as the emphasis on the structure and aesthetics of the message, highlighting not just the content but the way it is presented. In the first season of *True Detective*, this function manifests through the meticulous choice of colors, textures, and visual compositions, which not only complement the narrative but also significantly enrich it. The reflection argues that the series' visual dimension, through its desaturated color palette, produces a dense and rich ambiance that amplifies and intensifies the thematic and formal elements of the narrative. The deliberate color choices evoke specific emotions and resonate with the series' central themes, such as moral decay. Moreover, the analysis highlights how production design and cinematography work together to build an atmosphere that reflects and reinforces the internal and external conflicts of the characters. In sum, the analysis of the poetic function in the first season of *True Detective* reveals how the series uses its visual dimension to enrich the narrative, going beyond mere storytelling.

Keywords: *True Detective*. Production design. Cinematography. Color palette. Poetic function.

INTRODUÇÃO

Os méritos de uma narrativa audiovisual podem vir de cada uma das inúmeras formas expressivas que a compõem, ou de várias delas simultaneamente. Uma crítica objetiva e criteriosa exige essa etapa preliminar de escrutínio acerca dos muitos processos estéticos que transcorrem ante os olhos do espectador e colaboram com o sentido global do texto. Uma vez identificados os processos estéticos superpostos, cabe deslindar os mecanismos de ação das linguagens empregadas e apontar como as escolhas geram determinados efeitos.

Ao abordarmos a primeira temporada da série estadunidense *True Detective* (HBO, 2014), nosso objetivo é justamente depurar aspectos de seu design de produção e direção de fotografia e explicitar os mecanismos pelos quais tais formas expressivas colaboram com a construção de um sentido global. Para além de uma análise dos sentidos denotados pelas imagens, nossa investigação se volta para a construção de uma função poética, no sentido jakobsoniano, que satura o texto de uma atmosfera sinestésica impregnante. Tal atmosfera serve de interstício aos sentidos denotados, acentuando os saberes da narrativa, mas especialmente conduzindo o “sentir” daquilo que é visto.

Nestes termos, a proposta articula o conceito de função poética, oriundo do campo da linguística e do método estruturalista, com uma materialidade audiovisual e em certas expressões que compõem o audiovisual. É certo que tais aproximações nem sempre ocorrem de forma pacífica, seja pela diferença intrínseca entre essas materialidades (Andrew, 2002), seja pela detração aguerrida de pesquisadores do audiovisual (Stam, 2000). No entanto, nossa abordagem não pretende homologar o verbal e o audiovisual em sua totalidade. A intenção é mais restrita, circunscrevendo nossa comparação ao funcionamento de certos mecanismos expressivos. Tal como Bordwell (2008, p. 12) emprega, a poética:

de qualquer mídia estuda a obra acabada como o resultado de um processo de construção – um processo que inclui componentes de artifício (e.g. regras práticas), os princípios mais gerais de acordo com os quais a obra é composta, e suas funções, efeitos e usos. Qualquer investigação sobre os princípios fundamentais pelos quais uma obra de qualquer mídia é construída pode cair no domínio da poética.

Nosso objetivo é, destarte, desenvolver uma investigação sobre essa poética na primeira temporada da série *True Detective*. No entanto, diante do isomorfismo da palavra (“poética” com as duas acepções diferentes), utilizaremos apenas na qualificação do fenômeno analisado por Roman Jakobson: a função poética.

O trabalho se divide em duas partes. A primeira se volta para o conceito de função poética conforme consta na obra do linguista russo Roman Jakobson. Nossa abordagem da função poética instrumentaliza o processo de análise da série ao indicar os mecanismos mobilizados em comunicações que transcendem a denotação para construir sentidos outros engendrados nos processos de seleção e combinação. Por fim, nós voltamos à construção visual de *True Detective*, dando ênfase à paleta cromática da série.

Antes de prosseguir, cabe aqui um alerta sobre a perspectiva da condução desta reflexão. A análise de um processo estético em um filme ou em qualquer outra expressão artística suscita conjecturas um tanto perigosas, na forma de inferências sobre as motivações e as decisões criativas. Um alerta mais que eloquente é feito pelo veterano cineasta Sidney Lumet, em seu livro *Fazendo Filmes*:

Certa vez perguntei a Akira Kurosawa por que decidira fazer uma tomada de *Ran* de determinada maneira. A resposta foi que se tivesse colocado a câmera uma polegada para a esquerda, a fábrica da Sony apareceria na tomada, e se colocasse a câmera uma polegada para a direita veríamos o aeroporto – nenhuma das duas paisagens cabia num filme de época. Somente a pessoa que fez o filme sabe o que pesa nas decisões que resultam em qualquer obra concluída. Pode ser qualquer coisa, de exigências do orçamento a inspiração divina (Lumet, 1998, p. 9).

Assim, embora nossa análise se valha, sempre que possível, de documentos sobre o processo das escolhas criativas, na forma de entrevistas e declarações dos realizadores responsáveis pelas decisões, nossa proposta não é a de compreender os planos e motivações que levaram ao aspecto fixado na tela; ela parte da tela e das sensações que esta suscita no espectador.

FUNÇÃO POÉTICA

A sistematização do conceito de função poética parte de uma reflexão em que Jakobson também aborda outras “funções” da linguagem (1991, p. 123). Entretanto, nosso uso do termo prescinde que recuperemos os demais. Basta observar que o fenômeno consiste em uma composição que não se limita a uma representação objetiva de algo. Aliás, longe de funcionar como uma ferramenta para representação do mundo (certamente a função referencial da linguagem é mais adequada), a função poética atua provocando efeitos nem sempre objetivos e determinados; a depender do conteúdo da mensagem, a função poética pode recobri-la de efeitos sinestésicos, mnemônicos ou afetivos.

Na função poética, os mecanismos de linguagem, apropriados por Jakobson do suíço Ferdinand Saussure (Jakobson, 1991), interagem de modo bastante específico nos ditos eixos de linguagem. Trata-se das relações existentes entre os signos conforme duas lógicas, em princípio, distintas. O eixo paradigmático é essa categoria virtual que uma palavra qualquer participa com outras, *in absentia*, segundo um determinado critério. No uso cotidiano da linguagem verbal, talvez os paradigmas mais usuais sejam aqueles ordenados de acordo com o significado. Impossível não recorrer ao exemplo mais que didático de Jakobson (1991, p. 128): ao afirmar que em “O menino dorme”, poderíamos ter preterido a palavra “menino” por “guri”, “garoto”, “moleque” etc. Idem para recusar “dorme” em favor de “cochila”, “cabeceia”, “dormita” etc. Embora o critério mais recorrente no uso cotidiano da linguagem verbal seja sua dimensão semântica, também podem ser mobilizados paradigmas cujo critério não seja o significado, mas a sonoridade da palavra: “bola” participa de um paradigma com “cola”, “rola”; ou “belo”, “bolo” etc.

Enquanto os paradigmas são os estoques onde um falante da língua vai selecionar cada um dos elementos para compor a mensagem, é essa justaposição que concretiza a mensagem como um sintagma. O eixo das relações sintagmáticas atualiza a virtualidade dos paradigmas ao obrigar cada signo selecionado a relações *in presentia* com os demais. O sintagma é a configuração singular assumida pelas muitas possibilidades permitidas pelos paradigmas.

Para Jakobson, algo peculiar ocorre quando um falante extrai mais de um signo de um mesmo paradigma e, com eles, compõe um sintagma: ocorre, aí, a função poética. “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência” (Jakobson, 1991, p. 130). O famoso exemplo derivado da campanha eleitoral americana, “I like Ike” (Jakobson, 1991, p. 128) explicita que, para além da mera referência ao candidato Eisenhower (“Ike”), há a construção de uma sonoridade peculiar, mescla de assonância e aliteração, que dota a frase de uma qualidade quase musical. E, neste exemplo como em outros, tal qualidade ocorre porque a manifestação de apreço pelo candidato escolheu signos para este sintagma que também guardam, entre si, uma relação paradigmática (a semelhança sonora). Quando isso ocorre, é o critério de organização paradigmática que emerge na superfície do que é dito. Outro exemplo trazido por Jakobson (1991, p. 128) “Uma moça costumava falar do “horrendo Henrique”. “Por que horrendo?” “Porque eu o detesto.” “Mas por que não *terrível, medonho, assustador, repelente?*” “Não sei por que, mas *horrendo* lhe vai melhor.” Sem se dar conta, ela se aferrava ao recurso poético da paronomásia”

O fato de ocuparem um mesmo paradigma (ordenado segundo sua sonoridade), torna o sintagma “carregado” desta mesma sonoridade. Cabe apontar também o equívoco de uma equivalência absoluta entre função poética e poesia: “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (Jakobson, 1991, p. 128). Se uma boa poesia pode transcender os mecanismos da função poética, também cabe alertar que nem toda função poética é, necessariamente, sofisticada. Construções de função poética previsíveis e formulaicas são processos estéticos bastante simplórios, de uma poética degenerada e indiferente (mas, conceitualmente, ainda uma função poética).

Embora o objeto imediato das reflexões de Jakobson fosse a linguagem verbal, fazemos eco à tradição estruturalista de assumir o verbal como um modelo para se compreender outras tantas linguagens (Barthes, 1996, p. 11). Assim, ao retornarmos às formas expressivas da linguagem audiovisual, continuam válidos os eixos de linguagem e os efeitos da sobreposição do paradigma sobre o sintagma.

Uma análise de um figurino, por exemplo, pode encontrar na combinação de peças de vestuário selecionadas para um determinado personagem algo além de suas meras funções de vestir; se as peças que cobrem cada parte do corpo também mantiverem entre si qualquer relação, é o critério desta relação que será emanado pelo figurino. A escolha de tecidos sintéticos ou de peças com corte muito justo vão suscitar, em relação ao personagem, sua inorganicidade ou uma tensão física que reforçam a própria semântica do personagem. É evidente que tais relações dependem de uma leitura fundamentada em um “léxico” determinado pela cultura e pelo repertório sobre vestuário que o espectador domine. E isso reitera às variações do grau de complexidade e sofisticação que o processo exhibe no nível da imanência.

O exemplo do figurino pode ser estendido às demais formas expressivas do audiovisual. Escolhas de cinematografia, montagem, aspectos dramáticos, sonoplásticos e tantos outros podem ser mobilizados a cumprirem suas funções de modo referencial, atendendo às demandas da narrativa e apresentando uma história. Mas também podem, no processo de seleção e combinação das formas expressivas, projetar eixos paradigmáticos sobre os eixos sintagmáticos. Em tais situações, a função poética colabora com sentidos outros para a narrativa denotada pelas imagens e sons.

Os efeitos da função poética na direção de fotografia e no design de produção podem ocorrer na manipulação de inúmeras escolhas feitas no âmbito dessas especialidades. Um breve passeio pelas imagens da trilogia das cores, de Krzysztof Kieslowski (1993-1994), revela que

muitos objetos de cena, enquadramentos e composições visuais são escolhidos e combinados para remeter às cores de cada filme: azul, branco e vermelho, em alusão à bandeira francesa.

Trata-se de um processo que o filme publicitário já conhece e exercita na maioria de suas obras. Ainda que o processo retórico de um filme publicitário e os efeitos pretendidos sejam bastante distintos, os mecanismos da função poética atuam de forma muito parecida. Um filme do Banco do Brasil possui objetos de cena e escolhas fotográficas que reiteram nas imagens as cores amarelo e azul anil; em um filme do Banco Itaú, objetos e fotografia reforçam o laranja e o azul escuro. Cada empresa é representada, na tela, por seu nome (áudio e imagem) e por sua logo; mas sua presença é mais pervasiva, saturada nas cores em uma espécie de aliteração cromática.

A análise da primeira temporada de *True Detective* observará fenômenos dessa mesma natureza, dando ênfase às escolhas feitas pelos profissionais na seleção e combinação de cores. Acreditamos que nas decisões do design de produção e da direção de fotografia, a função poética se manifesta imprimindo na tela sentidos muito além dos denotados pelas imagens registradas.

Em outras palavras:

a linguagem do cinema tem o poder de criar narrativas diversificadas, podendo ser construídas pelo autor da obra sem uma gramática visual, já que a linguagem visual é criada mediante a aplicação dos meios técnicos e criadores de cada cineasta. Assim, a imagem, apesar da sua exatidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação, devendo ser trabalhada de acordo com os significados que se deseja transmitir (Martin, 2003, p. 18).

Dentre todos os elementos da linguagem visual, a cor atrai bastante atenção justamente em função de seu poder expressivo. Embora a teorização sobre a cor já seja bastante sólida desde, pelo menos, o Renascimento, o histórico da exploração da cor no cinema é simultâneo ao próprio advento do meio (Machado, 2001. p. 201). Também é fato que a exploração da cor enquanto o cinema se apoiava em tecnologias fotográficas analógicas deixou para a posteridade exemplos de virtuosismo e apuro estético inebriantes (e.g. nos musicais de Hollywood). Todavia, a mudança da matriz tecnológica para o digital concedeu aos realizadores um grau de controle e apuro técnico que alteraram o patamar do que podia ser feito após as filmagens. É deste grau de preciosismo que tratamos aqui.

Muitas são as obras nas quais o trabalho com as cores salta aos olhos até mesmo do espectador leigo. Isso acontece, normalmente, com cores vibrantes, muito saturadas e que tendem a chamar a atenção das pessoas, como o vermelho no filme *O fabuloso destino de*

Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, 2001) ou o excesso multicolorido da série de TV *Pushing Daisies* (ABC, 2007-2009). Nosso objeto de análise, no entanto, vai no sentido contrário, optando por uma composição cromática bastante dessaturada e que, justamente por isso, poderia passar de maneira despercebida. Entretanto, nossa argumentação é que ainda assim essas escolhas imprimem uma qualidade sensorial às imagens denotativas na primeira temporada da série *True Detective*.

DO ROTEIRO ÀS IMAGENS

Joly afirma que:

para compreender melhor as imagens, tanto a sua especificidade quanto as mensagens que veiculam, é necessário um esforço mínimo de análise. Porém, não é possível analisar essas imagens se não souber do que se está falando nem porque se quer fazê-lo (Joly, 1999, p. 28).

Ao analisarmos os episódios e algumas questões referentes ao gênero *neo noir*¹, emergiu a hipótese sobre as regularidades em certas questões de estilo serem o resultado de uma função poética para intensificar alguns efeitos da história.

Para Joly (1999, p. 73), “uma imagem, assim como o mundo, é indefinidamente descritível: das formas às cores, passando pela textura, pelo traço, pelas gradações, pela matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou átomos”. A leitura de uma imagem pode ser algo complexo, na qual muitos fatores atuam em conjunto e cada um possui o seu papel que irá afetar a compreensão do observador. Segundo Joly, trata-se de uma difícil tarefa encontrar o “equivalente visual” de um projeto verbal, visto que um mesmo roteiro (verbal) pode se materializar em diversos tipos de representações visuais vinculadas à riqueza infinita da experiência de cada indivíduo.

Joly atenta, ainda, para algo que já alertamos: o fato de que não devemos nos proibir de interpretar uma obra sob o pretexto de não se ter certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, visto que ninguém sabe exatamente o que o autor pretendeu dizer e o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. De acordo com a autora, interpretar uma mensagem:

não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo” (Joly, 1999, p. 44).

¹ A análise das imagens da primeira temporada de *True Detective* foi um empreendimento que teve início em uma pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso e, posteriormente, foi desenvolvida em uma pesquisa de Mestrado (ver Autor 2, 2019).

Ao aceitarmos a tarefa de analisar imagens em movimento, percebemos que, diferentemente da leitura de um texto, no qual passamos nossos olhos por todas as palavras e interpretamos a mensagem ali escrita, ao assistirmos a uma obra audiovisual, nem sempre notamos de forma consciente tudo que está sendo apresentado naquela imagem. Não só os planos costumam possuir uma curta duração, como também nossos olhos, que apesar de poderem “viajar” pelo quadro, costumam focar na ação dos personagens, frequentemente abstraindo o que está os rodeando. Bordwell explica que, às vezes,

os olhos seguem objetos que se movem lentamente por meio de movimentos suaves de busca; porém, na maior parte do tempo, nossos olhos pulam de um lugar a outro, três ou quatro vezes por segundo, por meio de pequenos saltos que chamamos de movimentos sacádicos. Esses movimentos exploram o meio ambiente, focalizando com precisão apenas alguns fragmentos e por somente um quarto de segundo. Se o assunto valer a pena investigar, micromovimentos sacádicos movem a fóvea ligeiramente para o alvo. O processo de busca visual é ativo, rápido e decorre de nossa herança biológica. Sondar o ambiente e nele detectar mudanças fixando os aspectos essenciais constituiu uma evolução muito vantajosa para os mamíferos como nós (Bordwell, 2008, p. 67).

O diretor de fotografia Vilmos Zsigmond, (*apud* Bordwell, 2008, p. 68), comenta que “quando uma tomada vai ficar na tela só por três segundos não há tempo para decidir o que é importante, então, você tem de dirigir o olhar, forçar mesmo”.

As técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões faciais. E o diretor que coloca muita coisa competindo pela nossa atenção, provavelmente, nos guiará cuidadosamente para os lugares mais importantes. Muitas táticas de encenação, portanto, podem ser encaradas como maneiras de administrar a busca visual do espectador - não necessariamente “forçá-lo”, no sentido forte de Zsigmond, mas guiá-lo ou proporcionar uma linha de menor resistência, que, pelas pressões inerentes à situação da sala de cinema, arrastará a maioria dos espectadores [...]. Com muito mais frequência do que admitimos, as escolhas estilísticas atendem à denotação narrativa, principalmente por sugerir onde olhar e onde não olhar - sempre tendo em mente que o interesse do espectador está também sujeito à magia gravitacional dos corpos desenhados com a luz da tela (Bordwell, 2008, p. 69).

As falas de Zsigmond e Bordwell corroboram a nossa crença de que no ato de assistir a um filme ou a uma série não apreendemos a totalidade das cenas, porque todo plano contém uma pluralidade de enunciados narrativos que se superpõem. Contudo, o fato de não repararmos em tudo que está na imagem não diminui a importância de cada elemento, visto que, mesmo sem notarmos de forma consciente, impressões são capturadas e afetam sobremaneira a nossa percepção do filme ou da série.

Retornando a Joly (1999, p. 42), “reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas”. Ao analisarmos uma imagem, devemos decifrar as significações implicadas na aparente naturalidade das configurações visuais. A autora elucida que, “para compreender melhor o que a mensagem me apresenta concretamente, devo me esforçar para imaginar que outra coisa poderia ver nela” (Joly, p. 53). Dessa forma, não apenas a presença, como também a ausência de um elemento é resultado de uma escolha que deve ser ponderada pela análise.

Ao considerarmos uma imagem como um sintagma visual composto de diversos tipos de signos, estamos considerando-a como uma forma expressiva, às vezes mais, às vezes menos codificada. Os elementos plásticos das imagens - cores, formas, composição, textura – podem ser signos plenos e inteiros e não simples material de expressão dos signos icônicos (figurativos). Para Joly (1999, p. 93), “uma parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não unicamente pelos signos icônicos analógicos, embora o funcionamento dos dois tipos de signo seja circular e complementar”.

Até certo ponto, a significação de uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes ferramentas, de distintos tipos de signos. A interpretação destes signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações. Independentemente da sua natureza expressiva ou comunicativa, uma imagem sempre constitui uma mensagem para alguém.

Dentre as diversas ferramentas presentes nas imagens de obras audiovisuais, as cores podem passar, muitas vezes, despercebidas pelo público leigo, não obstante, a presença de determinada cor nos proporciona sensações e acentua clima e situações, nos auxiliando a adentrar a trama e compreender a personalidade dos personagens nela retratados. As cores funcionam, portanto, como signos, participando da significação da mensagem visual.

Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (2006) afirmam que as cores intervêm em nossa vida, influenciando o ser humano, tanto fisiologicamente como psicologicamente. Devido ao fato de cada cor possuir uma vibração determinada em nossos sentidos e de cada um poder atuar como estimulante ou perturbadora na consciência e em nossos impulsos e desejos, elas são capazes de produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância.

Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de

construir uma linguagem própria que comunique uma ideia (Farina; Perez; Bastos, 2006, p. 13).

Ainda de acordo com Farina, Perez e Bastos (2006), as cores assumem polarizações de sentido, ou seja, em determinado contexto, podem carregar sensações positivas e, em outro, podem assumir sensações absolutamente negativas. Embora a reação de um indivíduo à cor ser particular, subjetiva e relacionada a vários fatores, os psicólogos estão de comum acordo quando atribuem certos significados a determinadas cores que são básicas para qualquer pessoa que viva dentro da nossa cultura.

Na produção de uma obra audiovisual, apesar de não existirem regras para o uso das cores, entender os seus efeitos cognitivos auxilia a construção de uma história. A respeito das associações materiais e afetivas que as cores são capazes de desencadear, Tami Abreu e Ana Lúcia Andrade (2016, p. 4) discorrem que:

essas ligações são culturais, relacionando-se tanto com o contexto histórico geral, quanto com a história particular do indivíduo. Portanto, as cores, além de possuírem significados universais – que podem ser alterados por meio da relação da coexistência com outras cores e com os demais elementos cinematográficos –, assumem sentidos pessoais que variam de acordo com as lembranças, as circunstâncias de vida, as experiências cotidianas, a educação e a construção psíquica de cada sujeito.

Conforme Marcel Martin (2003), com o passar do tempo, os diretores compreenderam que as cores nos filmes não precisavam ser realistas e que deveriam ser utilizadas principalmente em função dos valores e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades. Portanto, atualmente, as cores são percebidas como um elemento significativo da linguagem cinematográfica e até mesmo a “ausência da cor” pode ser uma ferramenta poderosa na construção da narrativa.

Na maioria das vezes, ao assistir a um filme, o espectador não percebe, mas está sendo afetado pelas cores. Bevil Conway, neurocientista especializado em visão e cor, discorre a respeito das emoções transmitidas pelas cores e sobre o porquê de nós, como espectadores, entendermos o que elas estão tentando comunicar. Para o cientista, faz sentido que os filmes se comuniquem através de matizes, porque as cores são uma importante fonte de informação para os humanos. De acordo com Conway, nós somos biologicamente preparados para nos importar com as cores, porque são ferramentas úteis para nos informar sobre a condição social das pessoas e do nosso ambiente, trata-se de maneiras importantes de nos dizer quão brava, doente ou saudável uma pessoa está. No entanto, segundo o cientista, a biologia não é a única resposta. Ele acredita que, provavelmente, as associações cor-conceito podem ter a ver também com as

escolhas aleatórias feitas por cineastas no passado, que eventualmente se tornaram convenções. Então, de alguma forma, nossa resposta às cores é uma interação de ambos (Sneed, 2015).

A cor é uma parte crucial do *storytelling* do cinema e, apesar do poder das ferramentas modernas de correção de cor, o “tom” de um filme não é apenas responsabilidade da pós-produção. O diretor trabalha juntamente com o diretor de fotografia, com o designer de produção e com o figurinista para criar uma paleta de cor que combine com a história. A paleta cromática é amplamente influenciada pela temática, pelo ambiente e pela época em que se passa a trama, entre muitos outros fatores.

A respeito das cores em uma produção cinematográfica, Tom Frazer e Adam Banks (2013, p. 96) ressaltam que:

o diretor (e algumas vezes o escritor) normalmente decidirá e controlará o que é expressado pela cor, embora os efeitos tenham de ser percebidos pelos diretores de arte e de fotografia. Que cores serão identificadas com personagens, como o verde de Madeleine em *Um corpo que cai* (1958)? Que cor será enfatizada em paisagens, fundos e interiores? E aqueles pequenos detalhes? Mesmo a cor de um saleiro pode estar impregnada de significado. Nada em um filme está lá por acaso [...].

Segundo Patti Bellantoni (2005), as cores possuem sua própria linguagem, o que pode ajudar visualmente a definir o arco de um personagem ou as camadas de uma trama. A autora afirma que costuma atribuir características para uma cor, pois, após anos de investigação, concluiu que as cores possuem sim personalidades distintas. Ela cita como exemplo o vermelho vibrante, que é uma cor sensual. Isso não significa que a cor em si possui essa propriedade emocional inerente, significa que pode provocar essa resposta física e emocional no espectador.

As cores proporcionam, para os responsáveis por uma produção audiovisual, diversas possibilidades, uma vez que, dependendo de suas combinações e das articulações com outras dimensões da expressão cinematográfica, podem expressar sentidos e significados. Apesar do seu papel nem sempre ostensivo, as paletas cromáticas são fulcrais não apenas para a criação de atmosferas, como também para despertar sensações e sentimentos nos espectadores, realçar determinados aspectos dos personagens, exercer o papel de metáforas, entre outras funções.

CORES EM TRUE DETECTIVE

A série *True Detective* é constituída por quatro temporadas lançadas em 2014, 2015, 2019 e 2024. Trata-se de uma antologia de temporadas, ou seja, cada temporada conta uma história completa, sem qualquer relação entre elas que não seja a temática criminal. Escrita por

Cary Joji Fukunaga e dirigida por Nic Pizzolatto, a primeira temporada foi a que obteve maior sucesso entre o público e a crítica, sendo considerada uma obra-prima do canal HBO.

A primeira temporada de *True Detective* subverte o cenário típico das obras *noir* ao substituir a sombria metrópole por uma cidade quente e úmida do interior dos Estados Unidos. A história, que apresenta três períodos diferentes de maneira não linear, 1995, 2002 e 2012, se passa no estado de Louisiana e acompanha os detetives Martin Hart (Matthew McConaughey) e Rustin Cohle (Woody Harrelson). Em 1995, os protagonistas, que possuem personalidades muito distintas, são designados a resolver um homicídio macabro e, ao longo de oito episódios, desdobramentos dessa investigação são apresentados.

Rustin, recém-chegado à delegacia, é um detetive solitário e introspectivo. Divorciado, sofre devido a traumas do passado e é descrente na humanidade, ademais, procura focar no trabalho e é um ótimo investigador. Diferentemente desse, Martin é um típico pai de família com atitudes reprováveis. Na maior parte da trama, Martin mora com a sua esposa Maggie (Michelle Monaghan) e suas duas filhas.

Conforme Mat Patches (2014), Nic Pizzolatto almejava que não só a trama da série surpreendesse o espectador, mas que as imagens também fossem dignas de admiração. Para tanto, reuniu Cary Fukunaga, diretor dos longas-metragens *Sem Identidade* (2009) e *Jane Eyre* (2011), Adam Arkapaw, diretor de fotografia dos aclamados *Reino Animal* (2010) e *Os Crimes de Snowtown* (2011) e Alex DiGerlando, designer de produção do premiado *Indomável Sonhadora* (2012).

Ao observarmos as imagens da primeira temporada de *True Detective*, um dos primeiros aspectos que notamos é a sua paleta de cor característica, que se sobressai diante de muitos outros programas televisivos e até mesmo das outras temporadas da série em questão. A obra apresenta uma paleta cromática pouco saturada, com quase nenhuma cor vibrante e pouco contraste entre elas.

A cor predominante nesta temporada é o marrom que, segundo Eva Heller (2012), apesar de estar por toda a parte, é a cor mais frequentemente rejeitada pelas pessoas. O marrom, ainda que seja associado ao aconchego, é associado também ao feio, à preguiça, ao intragável, ao apodrecimento. Heller comenta que, na Idade Média, uma vez que a vestimenta marrom não possuía tingimento, essa era a cor das roupas dos pobres e, talvez por isso, fosse considerada a cor mais feia.

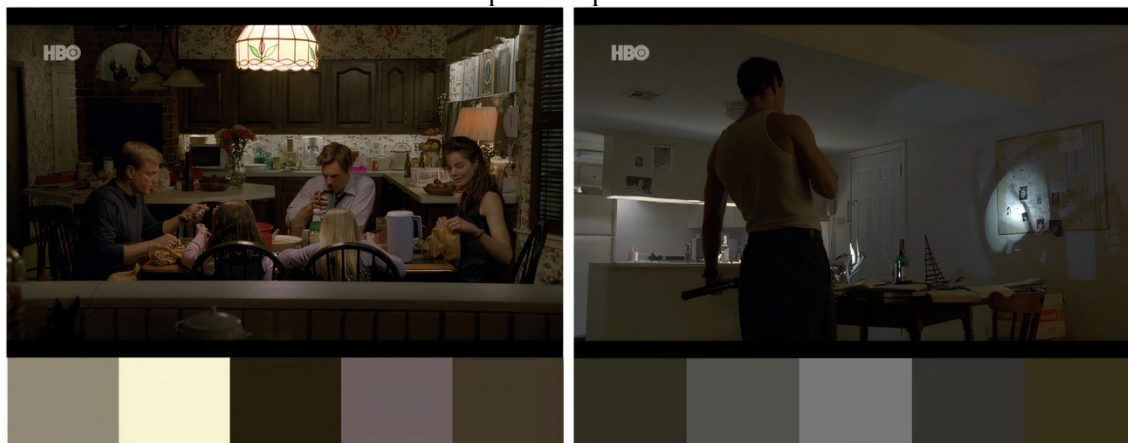
Devido ao fato de a história de *True Detective* se passar em uma região pouco desenvolvida, a utilização do marrom não é algo surpreendente. No entanto, nos chama atenção

o fato de ele ser utilizado com tanta abundância, não somente nos objetos e ambientes, mas também na pós-produção, já que as cores em geral não são saturadas e a imagem em si possui um aspecto pálido, “sem vida”, como se estivesse constantemente empoeirada. Segundo Steven Bodner (s.d.), colorista da obra em questão, o diretor, Cary Joji Fukunaga, e o diretor de fotografia, Adam Arkapaw, queriam que “tudo fosse muito real e orgânico”.

Ao descrever a região, o personagem Rustin diz, no primeiro episódio: “este lugar é como a memória de alguém de uma cidade, e a memória está desaparecendo. É como se nunca tivesse existido nada aqui além da selva”² (29’09”). O aspecto das imagens e a cor marrom contribuem para a criação da atmosfera de um local pouco vibrante, que está a desvanecer-se.

O marrom está presente na maioria das cenas. Nos ambientes é encontrado nos elementos de madeira e nos objetos de cena, além de estar presente nos figurinos dos personagens. Tanto Rustin Cohle como Martin Hart utilizam frequentemente roupas em tons de marrom, portanto não se sobressaem nos ambientes, tornando-se mais um elemento na textura geral. Adam Arkapaw, entrevistado por Patches (2014), comenta que em algumas cenas, para realçar a casa de Rustin, lançou mão de um filtro de vidro marrom em sua lente, ao invés de deixar para a pós-produção executar este efeito. Este fato reitera o desejo da equipe em ressaltar o marrom na estética das imagens (Figura 1).

Figura 1 – Fotogramas da série *True Detective*: salas de jantar da família Hart e do detetive Rustin com suas respectivas paletas cromáticas



Fonte: *True Detective* (HBO, 2014)

É interessante perceber como o nome, Rustin Cohle, apelidado pelos demais personagens como Rust Cohle, faz alusão à ferrugem (*rust*), ao passo que Cohle soa como *coal*, ou seja, carvão. O nome do personagem reflete o ambiente onde se desenvolve a história e sua

² Tradução nossa. No original: “This place is like somebody’s memory of a town, and the memory is fading. It’s like there was never anything here but jungle”.

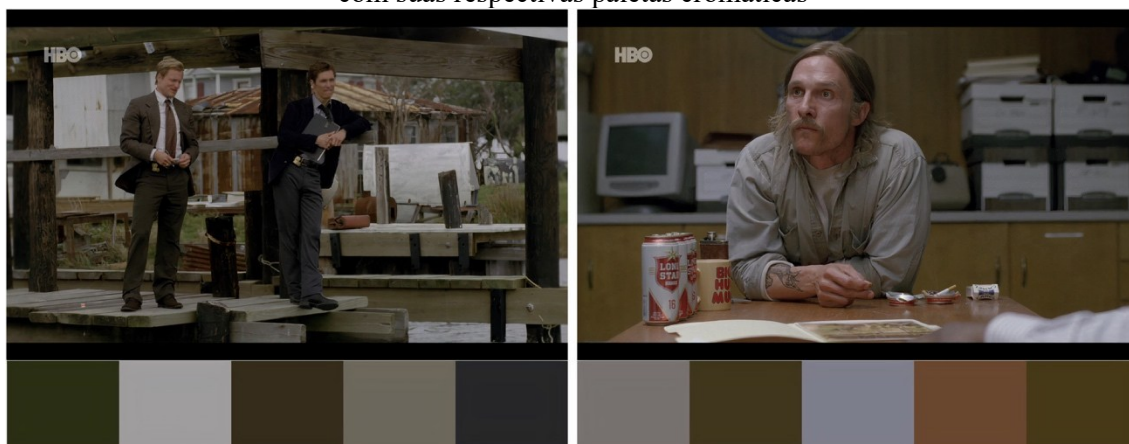
própria personalidade, ambos foram deteriorados, corrompidos, com os passar do tempo em virtude de agentes externos. Além disso, as palavras nos remetem também às cores marrom e cinza.

Trata-se de uma história que, além de se passar no interior dos EUA, é sombria e possui poucas cenas felizes. A cor marrom, portanto, auxilia a salientar essas questões. Além disso, boa parte da trama se passa nos anos 1990, e as imagens dessaturadas colaboram para retratar esse *flashback*.

Ao observarmos as paletas de cores das cenas, percebemos que o cinza é outra cor presente em abundância, não apenas nos cenários, como também nos figurinos. De acordo com Heller, essa cor é relacionada a todos os sentimentos sombrios, como a solidão, o vazio, o hostil e o insensível. Assim como o marrom, pode ser associada à decomposição e, conseqüentemente, ao intragável. A autora comenta que o cinza é uma cor sem força e sem caráter.

O cinza está associado tanto ao preto, como ao branco, uma vez que é formado a partir da mistura dessas cores. A história em questão apresenta, constantemente, as dualidades sombra/luz, bem/mal, normal/sobrenatural e reitera, principalmente por meio dos diálogos de Rustin e das atitudes dos demais personagens, que o ser humano é um conjunto desses extremos. Ademais, o cinza está presente nas fumaças e nas indústrias da região, ou seja, nessa poluição ambiental e visual que corrói o que resta de vida no local. Como no caso do marrom, a presença do cinza não é algo que provoca espanto e está de acordo com os sentimentos que a história provoca no espectador, auxiliando a realçar esses sentimentos e a facilitar a imersão do espectador na trama narrada (Figura 2).

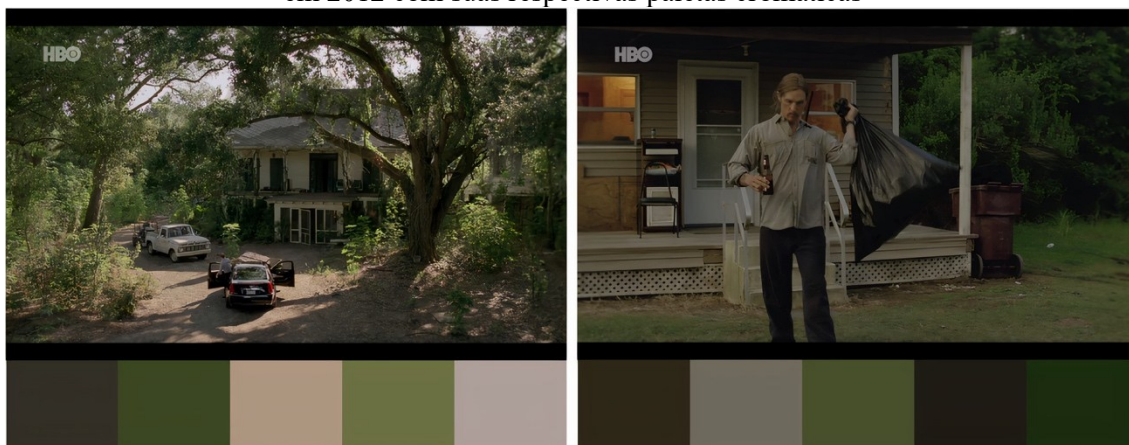
Figura 2 – Fotogramas da série *True Detective*: detetives na margem de um rio e Rustin na delegacia com suas respectivas paletas cromáticas



Fonte: *True Detective* (HBO, 2014)

Além do marrom e do cinza, podemos ressaltar também o verde que aparece em grande quantidade devido à natureza da região. O verde é, conforme Heller (2012), a cor que possui mais variações, pois ele se modifica mais que as outras cores com a luz e, em virtude de ser a mais neutra das cores em nossa simbologia, dependendo das combinações, pode ter um efeito negativo ou positivo. É a cor simbólica da natureza e em *True Detective* o verde se encontra, principalmente, no exterior dos cenários (Figura 3).

Figura 3 – Fotogramas da série *True Detective*: casa do antagonista Errol Childress e casa de Rustin em 2012 com suas respectivas paletas cromáticas



Fonte: *True Detective* (HBO, 2014)

Um dos cenários mais icônicos da série é a casa do personagem Errol Childress. O exterior da residência é composto por uma densa vegetação que comprime a casa. Internamente, o ambiente é repugnante e o verde do exterior se faz presente nas janelas. Trata-se de uma casa que, por fora, parece inabitada e se camufla em meio à natureza.

O designer Alex DiGerlando (*apud* Autor 2, 2019) comenta que a concepção da paleta de cor da obra ocorreu de forma natural. A partir do momento em que utilizaram o ambiente como fonte de inspiração e que buscaram retratá-lo de uma maneira mais “documental”, essas cores naturalmente acabaram predominando. Ele não queria ressaltar nenhum elemento da arte, almejava que os cenários parecessem fazer parte desses ambientes há muito tempo. Segundo DiGerlando, naquela região, devido à umidade, há uma espécie de “pátina enferrujada” nos elementos, além de muita vegetação, portanto, há uma abundância da cor verde.

São os relatos de DiGerlando e Arkapaw que nos devolvem à discussão sobre a função poética. Cabe observar que a narrativa de *True Detective* é uma atualização da estética *noir*. Desta, tem como núcleo semântico o mal-estar causado pelo vazio moral. A figurativização desse núcleo semântico, nos filmes policiais das décadas de 1940 e 1950, era feita, principalmente, pelas sombras densas nos planos, muitas vezes, ocupando partes bem grandes

da composição. A metaforização da sombra como o mal iminente e próximo era uma solução plástica bastante funcional para aquela estética *noir*. No caso de *True Detective*, a transposição da narrativa para um espaço semirural, aberto, e exacerbadamente ensolarado demandou outras formas de figurativizar o mal-estar moral. Ao invés das sombras, o excesso de sol. Mas a forma como isso foi registrado foi além de simplesmente denotar o espaço.

A escolha pelas cores dessaturadas também carrega uma causticidade do ambiente, um desbotamento das coisas e das pessoas. Ao recusar registros de cor com mais vivacidade, o designer de produção e o diretor de fotografia imprimem, operando sutilmente, o calor e até mesmo a apatia da região. Também escolhem conscientemente padrões cromáticos que harmonizam com essa dessaturação das cores. Todos os marrons e ocres e amarelos pardos reforçam esse ambiente que é, a um só tempo, vivo, mas decrépito; um lúgubre luminoso. As paredes carcomidas, os vidros embaçados, as madeiras já apodrecidas não são elementos isolados, mas partes articuladas de um discurso visual que não apenas cumpre seu papel de construir o espaço narrativo; eles forçam sobre o espectador uma sensação de desesperança e abandono, evocando o cheiro ruim dos celeiros mofados, do sangue seco e do lixo espalhado na casa de Childress, o *serial killer*.

Mesmo a comparação com os espaços “domesticados” do apartamento de Rustin e da casa da família de Martin recuperam essas escolhas e seus efeitos. Embora habitados e ocupados por personagens que não manifestam a sordidez e a decadência moral, os espaços domésticos são uma versão menos aguda da decrepitude encontrada nos espaços onde acontecem as investigações. Mas, ainda assim, a aridez cinza do apartamento de Rustin e os marrons decadentes da casa de Martin são manifestações suavizadas do mesmo discurso visual construído para a série.

Além do significado de cada imagem, há uma mensagem difusa e perene, sutil, mas enfática; para remeter a um instrumental semiótico, há uma qualidade de sensação, uma primeiridade muito parecida com um quadro de Rothko ou mesmo um Francis Bacon. E esse efeito, afirmamos, é resultado da função poética que articula elementos expressivos do design de produção e da direção de fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem cinematográfica, composta por todos os elementos que constituem a obra, como enquadramento, iluminação, som, cenário, figurino, montagem etc. é responsável por materializar a narrativa. Cada elemento carrega consigo significados que podem ser explorados

das mais diversas maneiras. Quando utilizados de forma coesa, a obra final é capaz de envolver o espectador, despertando-lhe sentimentos e sensações.

Grande parte desses sentimentos e sensações é transmitida por meio das imagens. Cada imagem é constituída por muitos elementos diferentes e optamos aqui por destacar as cores. O papel exercido por elas é, muitas vezes, silencioso, embora relevante para a criação de atmosferas, estimulando sensações e auxiliando a apreensão da história por parte do espectador.

Nesse sentido, o recurso à função poética nas escolhas do design de produção e na direção de fotografia acaba por constituir uma qualidade difusa localizada entre o estímulo visual e a denotação das imagens; constrói-se uma atmosfera de sensações que, ainda que não se confunda com o significado de cada imagem, intensifica seus sentidos.

A harmonia cromática marrom-cinza, em *True Detective*, é extremamente “sem vida”. Apesar dessas cores serem apresentadas nos mais diversos valores tonais, trata-se de cores pouco vibrantes que, quando combinadas, nos transmitem sensações sombrias. Afirmar que esse padrão cromático não foi aleatório pode parecer uma mera conjectura. No entanto, o que podemos afirmar é que as escolhas efetivamente efetuadas guardam relações paradigmáticas entre si e, com isso, manifestam o mecanismo de função poética que acentuam os elementos da história.

Através da paleta cromática, demonstra-se aspectos psicológicos dos personagens e enfatiza-se ainda mais o clima da trama e a atmosfera da região, auxiliando a inserção do espectador na história. Ademais, a ausência de muitas cores vibrantes atua como uma ferramenta de foco para o espectador, visto que seu olhar não se distrai nas cenas e acaba focando nas ações dos personagens. Ainda que essas cores promovam estímulos imperceptíveis, elas influenciam a maneira como o espectador não somente compreende a narrativa, mas também como a sente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Tami; ANDRADE, Ana Lúcia. O uso da cor no cinema de animação de Tim Burton. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, São Paulo, v. 01, ano 10, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/108967>. Acesso em: 28 out. 2023.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film.** 1st ed. Burlington: Elsevier, 2005.

BODNER, Steven. Colored by Steven Bodner. **Lowepost.** Disponível em: <<https://lowepost.com/casestudies/true-detective-r21/>>. Acesso em: 08 mar. 2024.

BORDWELL, David. **Poetics of cinema.** 1st ed. New York: Routledge, 2008.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** 5.ed. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2006.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor.** 2 ed. São Paulo: Senac, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão.** 1. ed. São Paulo: G. Gili, 2012.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 2. ed. Campinas: Papirus, 1999.

LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** 3. ed. São Paulo: Edusp. 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** s.e.. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PATCHES, Mat. How True Detective's cinematographer got these 9 shots. **Vulture**, 2014. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2014/03/true-detective-cinematographer-9-shots-adam-arkapaw.html#>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

SCHWARTZ, Mariana Lemos. **Design de produção e caracterização de personagens: estudo de caso sobre a série True Detective.** 2019. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) – UFJF, 2019.

SNEED, Anie. Inside the manipulative world of film color correction. **Fast Company**, jul. 2015. Disponível em: <<https://www.fastcompany.com/3048719/inside-the-manipulative-world-of-film-color-correction>>. Acesso em: 28 mar. 2024.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

TRUE Detective. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Scott Stephens, Matthew McConaughey, Woody Harrelson e outros. Roteiro: Nic Pizzolatto. Intérpretes: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan e outros. HBO, 2014. Série (8 episódios).