



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

VITOR CARLOS COROA XAVIER

**PALETAS CROMÁTICAS NORDESTINAS: A LINGUAGEM
DAS CORES NO CINEMA DA PÓS-RETOMADA**

Salvador
2025

VITOR CARLOS COROA XAVIER

**PALETAS CROMÁTICAS NORDESTINAS: A LINGUAGEM
DAS CORES NO CINEMA DA PÓS-RETOMADA**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação com habilitação em Produção Cultural, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO

Salvador, 17/07/2025 às 14:00

Ata de defesa pública de Trabalho de Conclusão de Curso

Nesta data, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado '**Paletas cromáticas nordestinas: a linguagem das cores no cinema da Pós-Retomada**', de autoria de VITOR CARLOS COROA XAVIER, sob orientação de **José Francisco Serafim**, foi apresentado em sessão pública e avaliado pela comissão examinadora, composta por **Renato Meira dos Santos Filho e Morgana Gama de Lima**.

Com base em escala de notas de 0,0 (zero) a 10,0 (dez), considerando-se a média exigida para aprovação de 5,0 (cinco), de acordo com o Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do Colegiado de Graduação da Faculdade de Comunicação e com o Regulamento de Ensino de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, foram atribuídos ao referido TCC as seguintes notas:

Tabela de avaliação	Nota	Assinaturas
Examinador(a) 1	9,5	<div>Documento assinado digitalmente</div> <div> RENATO MEIRA DOS SANTOS FILHO Data: 18/07/2025 10:35:24-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br</div>
Examinador(a) 2	9,5	<div>Documento assinado digitalmente</div> <div> MORGANA GAMA DE LIMA Data: 18/07/2025 11:09:47-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br</div>
Orientador(a)	9,5	<div>Documento assinado digitalmente</div> <div> JOSE FRANCISCO SERAFIM Data: 18/07/2025 09:56:17-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br</div>

Média final (valor numérico): 9,5

Média final (por extenso) : Nove e meio

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à minha mãe, pela dedicação incansável, pelo constante incentivo aos estudos e pela preciosa companhia nas sessões de filmes antigos aos domingos e nas idas ao cinema, em que, por vezes, cochila. Não há melhor companhia.

Ao meu irmão, agradeço pela parceria e pelas conversas descontraídas e aleatórias sobre cinema que sempre trouxeram leveza e novas perspectivas.

À minha irmã, agradeço pela companhia ao assistirmos os desenhos clássicos da *Disney* que marcaram nossa infância, época na qual as sementes de amor pelo cinema foram plantadas.

Ao Professor José Francisco Serafim, expresso minha sincera gratidão pelas valiosas orientações, pela confiança depositada e por ter sido um norte seguro em meus momentos de confusão e incerteza durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Meu reconhecimento se estende à pesquisadora Morgana Gama, pelas preciosas sugestões, pelo apoio e pela paciência demonstrada.

Finalmente, sinto-me imensamente grato pelas minhas raízes nordestinas, por ter aprendido a amar e a valorizar esta terra, seu povo, suas belezas e suas lutas. Um reconhecimento que, em determinado período, não percebia em sua totalidade, mas que hoje compreendo em profundidade através deste trabalho.

No silêncio da década de 1920, o preto e o branco acompanharam a sede de sangue de Nosferatu pelo noroeste da Alemanha. Menos de vinte anos depois, Dorothy aprendeu a enxergar a sua vida no Kansas com mais cor, enquanto o vento levou para longe o verde de Tara e coloriu o céu de laranja com o fervor de uma era em declínio no sul dos Estados Unidos. Quase trinta se passaram, e guarda-chuvas coloridos franceses cantaram uma bela história de amor. Ainda na França, na década de 1990, o cinema presenciou o azul como a liberdade, o branco como a igualdade e o vermelho como a fraternidade. E em um futuro distante, os tons de areia acentuaram a hostilidade, mas também a grandiosidade do planeta Arrakis. Mas durante toda essa trajetória das cores no cinema, talvez o Nordeste brasileiro ainda esteja escolhendo as suas... ou estão escolhendo por ele.

(Vitor Carlos Coroa Xavier)

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo da representação da Região Nordeste no cinema brasileiro na fase da Pós-Retomada, a partir de análises filmicas fundamentadas na linguagem cromática de três produções: *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Boi Neon* (2015) e *Deserto Particular* (2021). A investigação parte da hipótese exploratória de que há um padrão recorrente no uso de cores quentes, ou de paletas multicoloridas, na representação do Nordeste no cinema nacional contemporâneo, contribuindo para reforçar ou transformar concepções consolidadas sobre a região. Como referencial teórico-metodológico, adota-se a Semiótica Peirceana com ênfase nas categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) e na tricotomia signo, objeto e interpretante, articuladas aos significados atribuídos às cores. A metodologia baseia-se na decomposição e recomposição dos elementos filmicos para a identificação dos sentidos produzidos por meio da cor, a partir da lógica relacional proposta por Peirce. A análise evidencia que, embora o cinema da Pós-Retomada preserve determinados imaginários visuais consolidados, também propõe tentativas de renovação estética e simbólica. *Lisbela e o Prisioneiro* reafirma, ainda que em tom fabular, uma paleta vibrante; *Boi Neon* utiliza as cores na transformação da imagem tradicional sertaneja e dos papéis de gênero; *Deserto Particular*, por sua vez, propõe a interpretação do deslocamento da representação do Nordeste quente para o campo do afeto e da subjetividade. Assim, a cor no cinema não apenas constrói atmosferas, mas participa ativamente da constituição de sentidos, identidades e afeições regionais.

Palavras-chave: Cores no cinema; Nordeste; Pós-Retomada; Semiótica; Análise filmica.

ABSTRACT

This study proposes an investigation about the Northeast region of Brazil and its representation in brazilian cinema, during the Resumption Cinema period, by analysing the chromatic language of three productions: *Lisbela and the Prisoner* (2003), *Neon Bull* (2015), and *Private Desert* (2021). The research is guided by the exploratory hypothesis that there is a recurring pattern in the use of warm tones or multicolored palettes in the representation of the Northeast in contemporary brazilian cinema, contributing to the reinforcement or transformation of consolidated conceptions about the region. As a theoretical-methodological framework, the study adopts Peircean Semiotics, with emphasis on the phenomenological categories (Firstness, Secondness, and Thirdness) and the trichotomy of sign, object, and interpretant, articulated with the symbolic meanings attributed to color. The methodology is based on the decomposition and recomposition of filmic elements to identify the meanings produced through color, following the relational logic proposed by Peirce. The analysis reveals that, although the Resumption Cinema preserves certain consolidated visuals, it also promotes aesthetic and symbolic renewal. *Lisbela and the Prisoner* reaffirms a vibrant palette in a fable-like tone; *Neon Bull* uses color to transform the traditional countryside image and gender roles; *Private Desert*, in turn, suggests a shift from the representation of the Northeast as merely warm and arid to a field of affection and subjectivity. In this sense, color in cinema not only builds atmosphere but actively contributes to the construction of meaning, regional identities and affections.

Keywords: Color in Cinema; Brazilian Northeast; Resumption Cinema; Peircean Semiotics; Film Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dorothy no Kansas em sépia e na colorida Terra de Oz.....	14
Figura 2 - As cores em <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i>	17
Figura 3 - O visual cromático de <i>Copacabana Mon Amour</i>	18
Figura 4 - Acordes cromáticos de várias cores.....	22
Figura 5 - <i>Resgate</i> e sua ambientação cromática de subdesenvolvimento.....	23
Figura 6 - O colorido de <i>Ó Pai, Ó</i>	30
Figura 7 - Filtro amarelo em <i>O Homem que Desafiou o Diabo</i>	30
Figura 8 - A simplicidade do sertão pernambucano.....	31
Figura 9 - A vitalidade do verde de <i>Bacurau</i>	32
Figura 10 - Mudança espacial com mudança cromática.....	33
Figura 11 - Atmosfera estilizada em <i>O Auto da Compadecida 2</i>	34
Figura 12 - Leléu e sua caminhonete.....	48
Figura 13 - Paletas de quali-signos cromáticos.....	48
Figura 14 - Vermelho da sedução com Inaura e Leléu.....	49
Figura 15 - O vinho ameaçador de Frederico Evandro.....	49
Figura 16 - Lisbela e Douglas no cinema.....	51
Figura 17 - Plano aberto de <i>Lisbela e o Prisioneiro</i>	53
Figura 18 - O boi neon.....	56
Figura 19 - Plano geral da vastidão do Sertão.....	57
Figura 20 - A distância do polo industrial de confecções.....	58
Figura 21 - Luzes artificiais de cenas noturnas em ambientes fechados.....	58
Figura 22 - A propaganda do litoral em <i>Boi Neon</i>	59
Figura 23 - Medidas de Galega.....	60
Figura 24 - Verde neon com o lado artístico de “Yremar”.....	61
Figura 25 - Rosa da camisa de Iremar.....	62
Figura 26 - A simetria do ofício e dos dilemas em <i>Boi Neon</i>	63
Figura 27 - Performance.....	64
Figura 28 - O neon da modernidade.....	65
Figura 29 - Cores frias e acromáticas em Curitiba.....	68
Figura 30 - Acordes cromáticos com azul, verde, cinza e branco.....	69
Figura 31 - A delicadeza do rosa.....	70
Figura 32 - Uma nova experiência sensorial de <i>Deserto Particular</i>	71
Figura 33 - Cores quentes em primeiro plano de <i>Deserto Particular</i>	73
Figura 34 - A rigidez e enclausuramento na vida de Daniel.....	74
Figura 35 - O entardecer rosado da entrega de Daniel.....	75
Figura 36 - A conexão romântica.....	76
Figura 37 - Tons avermelhados de paixão e energia.....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A COR NO CINEMA: DA INOVAÇÃO TÉCNICA À EXPRESSÃO ARTÍSTICA... 12	
1.1 A HISTÓRIA DA COR NO CINEMA BRASILEIRO.....	15
2. CORES NO CINEMA: CLASSIFICAÇÕES E SIGNIFICADOS.....	19
2.1 SIGNIFICADOS DAS CORES.....	20
3. CORES DO NORDESTE: IDENTIDADES, IMAGENS E DISCURSOS.....	24
3.1 A CONSTRUÇÃO DA REGIÃO NORDESTE PELO OLHAR CINEMATOGRAFICO.....	24
3.2 O QUE É O CINEMA DA PÓS-RETOMADA?.....	26
3.3 PALETAS CROMÁTICAS DO CINEMA DA PÓS-RETOMADA AMBIENTADO NO NORDESTE.....	28
4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	36
4.1 AS TRÊS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS.....	37
4.2 AS TRICOTOMIAS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	38
4.2.1 A relação do signo com o objeto.....	40
4.2.2 A interpretação dos signos.....	41
5. AS PALETAS CROMÁTICAS EM ANÁLISE.....	43
5.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA DOS ESTUDOS DE CASO.....	43
5.1.1 Seleção dos filmes.....	43
5.1.2 Recorte analítico das cores.....	44
5.1.3 Instrumental teórico.....	45
5.2 ANÁLISE DE <i>LISBELA E O PRISIONEIRO</i>	46
5.3 ANÁLISE DE <i>BOI NEON</i>	55
5.4 ANÁLISE DE <i>DESERTO PARTICULAR</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	85
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	90

INTRODUÇÃO

As cores carregam diversos significados e são empregadas pelo cinema na construção de representações e para influenciar as emoções do público. O interesse pessoal pela intersecção entre a utilização das cores na sétima arte e a construção discursiva da identidade regional nordestina justifica a elaboração deste trabalho, que objetiva analisar produções ficcionais ambientadas no Nordeste brasileiro durante o período da Pós-Retomada no cinema nacional a partir de suas linguagens cromáticas.

Apesar de a literatura acadêmica sobre a linguagem visual no cinema brasileiro contemporâneo não explorar sistematicamente a relação entre paleta cromática e representação regional, observa-se nas produções mais comerciais ambientadas na região nordestina, na fase da Pós-Retomada, o uso recorrente de paletas cromáticas multicoloridas bem como a predominância de cores quentes. Desse contexto emerge essa hipótese exploratória, que não pretende ser generalizante, mas se justifica pela leitura dessas obras, nas quais tais aplicações habituais se destacam como elementos estruturantes da construção de representações culturais e midiáticas e das sensações que podem vir a evocar na audiência.

Assim como filmes de terror frequentemente utilizam cores escuras para transmitir medo e tensão, ou obras de ficção científica adotam tonalidades azuladas e metálicas para sugerir ambientes futuristas e tecnológicos, a escolha estética das cores quentes na cinematografia de temática nordestina pode ser uma convenção estabelecida. Essa convenção, por vezes, reflete aspectos geográficos e climáticos da região, como a alta incidência solar, temperaturas mais elevadas e a ocorrência de paisagens áridas. Abordagem cromática que está alinhada à representação histórica do Nordeste no cinema nacional através da utilização recorrente da seca e do Sertão como elementos narrativos centrais.

Nesta conjuntura, a escolha repetitiva e generalizante das cores quentes acaba por alocar o Nordeste no imaginário popular como um espaço muito seco, atrasado e pobre, em uma representação homogênea e limitada. Por outro lado, o uso de várias cores associadas (paletas cromáticas multicoloridas) reforça a ideia de um Nordeste unicamente festivo e alegre, contribuindo para a exotização e a tropicalização desse espaço representado.

Diante desse cenário, este trabalho parte da seguinte pergunta de pesquisa: como as cores utilizadas em filmes ambientados no Nordeste brasileiro, durante a fase da Pós-Retomada do cinema nacional, contribuem para a construção de representações visuais e discursivas sobre a identidade regional nordestina?

A fase (que igualmente pode ser chamada de período) da Pós-Retomada possui começo flexível no início dos anos 2000 e é considerada a atual do cinema brasileiro. Nela, a filmografia nacional experimenta uma multiplicidade estética e autoral, propiciando a emergência de representações mais plurais da realidade do país. Este período foi selecionado para estudo, pois permite compreender as dinâmicas atuais da concepção do Nordeste no cinema nacional e a evolução de sua linguagem visual, enquanto a hipótese exploratória possibilita investigar essas considerações sobre a fase.

Em vista disso, são três os filmes dessa fase que assumem as posições de objetos de estudo e apresentam especificidades quanto ao uso da cor como recurso narrativo e expressivo: *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Boi Neon* (2015) e *Deserto Particular* (2021).

Lisbela e o Prisioneiro é ambientado em um universo de caráter lúdico e caricato, com uma paleta de várias cores dialogando com o imaginário popular e com a tradição da comédia romântica. *Boi Neon*, por sua vez, adota uma estética mais contemplativa e moderna do Nordeste. Já *Deserto Particular*, se aproxima da região pelas perspectivas subjetivas das cores em uma jornada física e emotiva. Os filmes foram escolhidos não apenas por abrangerem diferentes momentos dentro do período analisado, mas também por apresentarem diversidade estilística, narrativa e cromática, permitindo explorar distintas relações entre linguagem visual e identidade cultural no cinema nacional contemporâneo.

O estudo utiliza a semiótica de Charles Sanders Peirce como ferramenta teórica, explorando suas categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) e tricotômicas (signo, objeto e interpretante). A escolha dessa ciência se justifica pela capacidade da abordagem peirceana tratar a significação visual de forma processual, favorecendo a compreensão dos efeitos sensíveis, simbólicos e identitários das cores no cinema.

Considerando que a linguagem cinematográfica é um sistema de signos visuais, sonoros e narrativos, a análise fílmica desdobra-se como um procedimento qualitativo e interpretativo, fundamentado na Semiótica Peirceana. No campo dos estudos fílmicos são fornecidos os referenciais metodológicos baseados na descrição pela decomposição dos componentes do objeto fílmico e na interpretação pela recomposição deles, auxiliando nas leituras das obras e de seus códigos cinematográficos. Complementarmente, as contribuições de classificação e significados das cores possibilitam articular o processo semiótico com as alocações mais comuns das seleções de paletas cromáticas adotadas pelas produções.

Para facilitar a compreensão do estudo, o trabalho foi organizado em cinco capítulos. O primeiro capítulo apresenta um sucinto panorama sobre a trajetória da cor no cinema, desde a colorização manual ao tratamento de cor, e mostra a evolução dela no cinema brasileiro. O segundo capítulo abrange as classificações das cores, suas propriedades e seus significados com exemplificações no cinema. Além disso, apresenta os dois pontos fundamentais da hipótese exploratória do trabalho, a recorrência das paletas multicoloridas e quentes.

O terceiro capítulo dedica-se a contextualizar a pesquisa, mesmo que de forma breve, investigando a construção social da Região Nordeste e sua representação no cinema. Em sequência, a fase da Pós-Retomada é delimitada e explorada a partir de observações pontuais das cores em outros filmes desse período e o que elas revelam acerca do espaço em estudo.

O quarto capítulo estabelece o arcabouço teórico-metodológico da Semiótica Peirceana e sua aplicação como ferramenta na análise da linguagem cromática no campo cinematográfico, detalhando como as cores operam como signos. Para compreender essa dinâmica, primeiramente a pesquisa explora as categorias fenomenológicas de apreensão dos fenômenos através da contemplação deles (primeiridade), pelas suas diferenças que os tornam singulares (secundidade) e pela generalização, agrupando-os em categorias amplas (terceiridade).

Ainda no quarto capítulo são abordadas as tricotomias da relação signo-objeto, focando nos conceitos de ícone, índice e símbolo. Essa abordagem permite identificar como as cores em cena operam, seja por semelhança direta com o que representam (ícone), seja por uma conexão existencial ou causal (índice), ou seja por convenção cultural estabelecida (símbolo). Por fim, o estudo contempla a formação do interpretante, compreendendo o significado não como algo inerente ao signo, mas como o efeito da cor se forma na mente do espectador de um filme.

O quinto capítulo concentra-se na aplicação prática da pesquisa, apresentando previamente a metodologia de análise fílmica adotada a partir da seleção dos filmes, do recorte analítico das cores e da aplicação do instrumental teórico. Em sequência são realizadas as análises detalhadas dos estudos de caso selecionados, *Lisbela e o Prisioneiro*, *Boi Neon* e *Deserto Particular*. Neste capítulo as discussões teóricas são aplicadas na leitura das cores de cada obra e suas contribuições para a narrativa, representações e discursos regionais. Por fim, são apresentadas as considerações finais que discutem as principais descobertas do estudo, suas contribuições e as limitações do mesmo.

1. A COR NO CINEMA: DA INOVAÇÃO TÉCNICA À EXPRESSÃO ARTÍSTICA

A cor, elemento onipresente na experiência humana, transcende sua função estética para se configurar como uma linguagem visual na construção da percepção do mundo e na influência das emoções. A história da cor abrange desde as primeiras especulações sobre a natureza da luz até as mais recentes tecnologias digitais, como sua correção digitalmente. No decorrer desse percurso, a cor se revelou essencial em diferentes áreas da comunicação através de sua própria gramática com harmonias e contrastes, como afirma Johannes Itten (1961) no livro *The Art of Color*. Uma breve retomada da evolução da cor no cinema contribui para o desenvolvimento de uma perspectiva crítica dessa linguagem visual.

Os primeiros passos na colorização no cinema foram dados ainda no final do século XIX. Conforme Carlos Ebert (2009), a cor era aplicada manualmente, quadro a quadro, em filmes inicialmente preto e branco que passavam a ser chamados de colorizados, em vez de coloridos, nos quais as cores são captadas pelo processo fotográfico. Segundo Tom Fraser e Adam Banks (2007, p. 92) na obra *O Guia Completo da Cor*:

George Méliès (1861-1938), pioneiro do cinema narrativo, fez, no final do século XIX, o primeiro filme colorido, *Le manoir du diable* [*O Solar do Diabo*, de 1896], pintando a mão quadro por quadro. Essa técnica era largamente usada até os anos 1930, e o fato de os diretores de cinema considerarem que valia a pena pintar até seis cores em centenas de milhares de quadros indica quão poderosa a cor deve ter sido, no início, para o público.

No entanto, as primeiras tentativas de colorização das películas foram abandonadas devido a desastres financeiros que elas causavam por conta do custo, além de o monocromático preto e branco já ser aceito pelo público ao concentrar a atenção no que é mais importante em tela. De acordo com Ralph Stephenson e Jean R. Debrix (1969) no livro *O Cinema como Arte*, a imagem em preto e branco no cinema mudo mostrava que distintos resultados podiam ser obtidos, a exemplo do contraste entre luz e sombra, como em filmes suecos e noruegueses. Essa técnica libertava as produções da necessidade de imitar de modo obediente a natureza através da colorização manual.

No artigo *A cor no cinema: signos da linguagem*, Maria Helena Braga Vaz da Costa (2000) argumenta que a expansão da cor no cinema ao se articular com o som, visava conferir autenticidade e aproximar a arte da realidade. No entanto, sua introdução foi inicialmente criticada por teóricos da ideologia realista, que apontavam incompatibilidades com o realismo narrativo e o uso não prático de sua tecnologia. Apesar desta contrariedade, Costa (2000) ressalta que a transição do preto e branco para o colorido foi repleta de experiências não preocupadas com o caráter realista e buscava o fantástico na obtenção de uma linguagem narrativa diferente.

A necessidade de colorização mais realista e eficiente levou à invenção de sistemas mecânicos como o *Kinemacolor* (1909-1915), segundo Fraser e Banks (2007). Esse processo filmava em preto e branco e aplicava filtros vermelho/laranja e azul/verde na projeção para criar as cores em tela. Contudo, conforme o museu australiano dedicado à cultura cinematográfica, o *Australian Centre for the Moving Image* (s.d.), a qualidade das imagens produzidas era considerada baixa como na primeira experiência de sucesso desse sistema, o curta britânico *Uma Visita à Beira-Mar* (1908), o qual mostra pessoas realizando atividades cotidianas e que utilizou filtros vermelho e verde em quadros alternados.

Ainda segundo Fraser e Banks (2007), o cientista americano Herbert Kalmus aperfeiçoou o processo *Technicolor* de duas cores por meio de um sistema de transferência de tinta. Este processo combinava ciano e magenta (cores subtrativas em que ciano absorve vermelho e magenta absorve verde) a partir de dois rolos de filme negativo, para recriar as cores percebidas pelo olho humano.

Com a adição do verde, a câmera *Technicolor* de três cores, lançada em 1932, passou a utilizar o modelo RGB (vermelho, verde e azul). Esse avanço permitiu maior controle sobre a mistura de luz e a reprodução de uma gama completa de cores na tela, representando um dos maiores progressos na tecnologia da cor no cinema. Contradizendo a visão inicial de que a cor deveria apenas reproduzir a realidade, essa fase da *Technicolor* concebeu imagens mais saturadas, contribuindo para a percepção de fantasia que o público tinha diante das produções. Clássicos como *As Aventuras de Robin Hood* (1938), *...E o Vento Levou* (1939) e *Um Corpo que Cai* (1958) exemplificam os tons nítidos e vibrantes dessa era.

Em matéria publicada pelo *British Film Institute*, entidade filantrópica dedicada ao desenvolvimento das artes cinematográficas, David Parkinson (2021) destaca a importância de um dos exemplos mais conhecidos do impacto visual das cores na narrativa, *O Mágico de Oz* (1939). O filme migra da história em sépia, ambientada no estado norte-americano do Kansas, para uma saturação de cores durante a odisséia da personagem Dorothy na terra mágica de Oz (Figura 1). Embora familiar, a realidade de Dorothy no Kansas é monótona e sem esperança, simbolizando a simplicidade da vida rural. Mas quando em Oz, as cores representam a magia e as possibilidades de uma outra vida.

Figura 1 - Dorothy no Kansas em sépia e na colorida Terra de Oz



Fonte: W8DDLIX FILMES. **Em algum lugar além do arco-íris | O Mágico de Oz (1939) Musical, Cena HD** (20 maio 2023). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ipATDjK233A>. Acesso em: 02 maio 2025.

No cinema, o sucesso da cor não dependia da reprodução mecânica da natureza, como demonstraram os filmes musicais *Amor, Sublime Amor* (1961), o francês *Duas Garotas Românticas* (1967) e o próprio *O Mágico de Oz*. Stephenson e Debrix (1969) apontam que um musical exige a alegria da cor, e por sua natureza artificial, esse gênero controla a manipulação das cores como principal atrativo para expressar alegria.

Essa perspectiva se alinha à visão de que o uso adequado da cor reside no que a arte humana é capaz de fazer. Ebert (2009), por exemplo, destaca que cineastas italianos como Michelangelo Antonioni e Federico Fellini foram notáveis em suas experimentações com a cor como elemento narrativo e expressivo por si só, subvertendo a lógica visual para intensificar atmosferas, independentemente da fidelidade à realidade. Conforme Stephenson e Debrix (1969), é necessário criar uma harmonia de tonalidades que formem uma unidade artística e uma visão pessoal, como nos dramas japoneses, a exemplo de *Portal do Inferno* (1953), no qual a cor evoca uma atmosfera heróica e romântica do antigo Japão.

A partir da década de 1960, os cineastas europeus começaram a experimentar a cor em seus filmes. O musical francês *Os Guarda-Chuvas do Amor* (1964) é um caso bem-sucedido da adoção da cor como efeito dramático e narrativo. Neste musical, as cores estão em consonância com a personalidade dos protagonistas que formam um casal, e os matizes delas evoluem ao longo da narrativa.

Wanderley Anchieta (2018) posiciona o seguinte processo de colorização que dominou após a *Technicolor*, o *Eastmancolor*. A empresa de fotografia *Eastman Kodak* desenvolveu um processo mais barato e menos complicado. Assim, o *Eastmancolor* facilitou a filmagem colorida durante a segunda metade do século XX, como no uso do vermelho para o sangue em *Tubarão* (1975), tornando as mortes mais impactantes e intensificando o horror.

A partir do final dos anos 1980, o aumento da capacidade de processamento dos computadores aprimorou a precisão da cor na imagem digital, como pontua João Victor

Boechat (2014) em artigo da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Posteriormente, a introdução do *Digital Intermediate* (DI) revolucionou o trabalho na fase final da criação de um filme, chamada de pós-produção, ao possibilitar a manipulação da cor e dos efeitos visuais, especialmente em *blockbusters*, que são filmes de maior apelo comercial.

Com a transição para o cinema digital, a partir dos anos 2000, outros sistemas passaram a oferecer maior amplitude de gama de cores resultando em imagens mais realistas e detalhadas com trabalhos de computação gráfica. Inclusive, com o processo de tratamento de cor na pós-produção dos filmes pela consolidação do profissional conhecido como colorista.

Em artigo publicado por Bruno Baltarejo (2019) para o site de cursos audiovisuais, *Av Makers*, o tratamento de cor (*color grading*)¹ é um processo artístico para a criação da identidade visual no filme, a exemplo da inserção de filtros azuis na ambientação de atmosferas mais opressivas, de fantasia ou mesmo de ficção científica. Ele permite manipular as cores de forma seletiva. Um filme conhecido pelo *color grading* é a ficção científica de mundo distópico *Matrix* (1999), pois quando os personagens estão na Matrix (sistema de realidade virtual simulada criado por máquinas), as cores assumem tonalidade verde e auxiliam na distinção de ambientação da obra.

A história da cor no cinema revela que ela não se limitou a um aprimoramento técnico, mas transformou a linguagem cinematográfica pelo seu poder artístico. Ela passou a ter efeito simbólico numa determinada cena ou para contribuir com o tom geral de um filme.

Na década de 1960, Stephenson e Debrix (1969, p. 163) já apontavam: “[...] êsse [sic] campo do uso simbólico e dramático da côr [sic] será no futuro melhor explorado pelos realizadores cinematográficos”. Essa predição é confirmada pela composição visual cromática de filmes contemporâneos, como os investigados neste trabalho, e ressalta a importância crescente da cor como um dos pilares da linguagem audiovisual.

1.1 A HISTÓRIA DA COR NO CINEMA BRASILEIRO

Dando continuidade ao panorama histórico apresentado, este subcapítulo foca na trajetória da cor no cinema brasileiro², marcada por desafios técnicos e por uma busca de identidade estética. Desde os primeiros experimentos até a consolidação do cinema digital, a

¹Tratamento de cor (*color grading*) não é o mesmo que correção de cor, já que esta última reduz as diferenças de iluminação e contraste captadas pela câmera.

²Ao longo deste trabalho, os termos “cinema brasileiro” e “cinema nacional” são utilizados de forma intercambiável, compreendendo a produção audiovisual realizada no Brasil.

cor desempenhou papel fundamental tanto na construção narrativa quanto na representação cultural dos filmes nacionais.

Segundo Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto (2019), em oposição ao cenário internacional, o cinema colorido no Brasil começou de forma tardia, com técnicas precárias e laboratórios de equipamentos fotográficos rudimentares. Este cenário exigia que os filmes fossem colorizados no exterior, especialmente na França, ou que se importassem os métodos. No início do século XX, a colorização dos filmes nacionais carecia de padronização, algo que começou a mudar na década de 1910 com a contribuição de diretores como Alberto Botelho, um dos primeiros cinegrafistas regulares do país, e o cineasta Luiz de Barros. A colorização manual só se firmou no Brasil a partir dos anos 1920, impulsionada pelo crescimento de laboratórios e pela introdução de novas máquinas e métodos de obtenção de cor.

Conforme Couto (2019), um dos momentos emblemáticos da consolidação da cor foi a utilização do sistema *Cinecolor*, importado dos Estados Unidos, o qual já estava na fase do *Technicolor* de três cores. O *Cinecolor* foi um dos primeiros processos cinematográficos de duas cores e com o filme *Alô, Alô, Carnaval* (1936) houve oficialmente a introdução da cor no cinema nacional, ainda que de forma experimental. Nesse mesmo contexto de inovações técnicas, o cineasta Paolo Benedetti se destacou ao realizar experimentos com a síntese aditiva por meio das cores primárias da luz (vermelho, azul e verde). Seus filmes sobre o Rio de Janeiro, produzidos entre 1938 e 1942, surpreenderam pela qualidade visual alcançada, sendo comparáveis às produções estrangeiras da época.

Na trajetória da cor no cinema nacional, o movimento Cinema Novo possui destaque. Conforme Katia Kreutz (2018), ele despontou com preocupações sociais e raízes na cultura brasileira, em resposta ao estilo hollywoodiano. Embora o movimento tenha vencido a resistência da cor para o público estrangeiro com a exibição de filmes nacionais em festivais europeus na década de 1960, a colorização não era popular dentro do Brasil. Como aponta Leonardo Esteves (2023), havia uma crítica à cor no país, motivada pela busca do realismo e da simplicidade estética, que se assemelhava às discussões da introdução da cor no cinema internacional.

No decorrer da década de 1960, a temática dos filmes do Cinema Novo passou a não agradar o público em geral no país. Na tentativa de reconquistar a audiência, e apesar da resistência inicial do uso da cor, alguns cineastas adotaram estilos mais sofisticados. Segundo Kreutz (2018), experimentos começaram a surgir, culminando com o filme *Garota de Ipanema* (1968), proporcionando modernização à fase.

De acordo com Alisson Gutemberg e Bertrand Lira (2014), no artigo *Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo*, o uso do preto e branco em alguns filmes do Cinema Novo transcorridos no Nordeste não somente correspondia às dificuldades econômicas e técnicas de produção de películas em cor no Brasil na década de 1960, era também uma escolha deliberada. Alguns diretores como Glauber Rocha empregavam o monocromático como recurso expressivo na construção da narrativa cinematográfica. O preto e branco era utilizado para expressar o desespero e a ausência de esperança do povo nordestino. Uma aplicação que recorda o monocromático de tons de sépia como simplicidade de vida e a adoção das cores como uma melhora dela e a realização dos sonhos em *O Mágico de Oz*.

Já com a adoção das cores, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, destaca-se pela abordagem experimental que explora a saturação e o contraste. O filme utiliza o vermelho, o qual remete à violência, em conjunto com branco e salmão, cores associadas à paz e figuras santas (Figura 2). Essa estratégia cromática associou cores à temática religiosa para atrair as camadas populares distantes do Cinema Novo, e insere-se na popularização do uso das cores no cinema nacional próximo do início da década de 1970, estimulando a representação cultural e política.

Figura 2 - As cores em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*



Fonte: **Cine Ninja** (2024). Disponível em: <https://midianinja.org/anacronismo-e-redencao-em-o-dragao-da-maldade-contra-o-santo-guerreiro-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 20 maio 2025.

Essa popularização se deve, em partes, ao Tropicalismo, movimento cultural que surgiu no final da década de 1960 e questionava a identidade nacional, sobretudo na música. O Tropicalismo expandiu sua influência para o cinema brasileiro através do excesso cromático e da busca por uma identidade visual própria, como aponta Esteves (2023), impulsionando o uso da cor no Cinema Marginal. Segundo o artigo de Alcides Freires Ramos

(2020), este cinema foi uma resposta à repressão militar que adotava a "estética do lixo" para uma representação mais crua da realidade. Esteves (2023) argumenta que na fase cultural Pós-Tropicalismo, a influência de Hélio Oiticica (um dos mais importantes artistas visuais brasileiros) na experimentação e afirmação da identidade marginal, afetou diretamente o uso de cores e a estética visual de filmes como *Copacabana Mon Amour* (1970).

Em *Copacabana Mon Amour*, a história acompanha uma prostituta que sonha em ser cantora de rádio e explora as tensões sociais da época durante os anos da ditadura militar no Brasil. O longa-metragem alterna entre cenas preto e branco e o uso da cor saturada, especialmente o vermelho. A aplicação do preto e branco evoca uma realidade sombria e decadente remetendo à estética do lixo do Cinema Marginal, enquanto o colorido surge em momentos de maior intensidade (Figura 3).

Figura 3 - O visual cromático de *Copacabana Mon Amour*



Fonte: **Mubi** (s.d). Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/copacabana-mon-amour>. Acesso em: 11 jun. 2025.

A década de 1970 marcou uma virada para a cor no cinema brasileiro, impulsionada pela chegada da televisão colorida e a popularização de transmissões, como novelas e a Copa do Mundo em 1974, segundo o site do Ministério da Cultura (2024). A televisão incentivou o uso narrativo e expressivo da cor no cinema, como a aplicação do vermelho para a paixão do espírito do falecido marido de Dona Flor (Sônia Braga) em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976).

Posteriormente, conforme Couto (2019), entre os anos 1980 e 2010, a transição para o digital inaugurou outro capítulo a partir do surgimento de novos laboratórios, estúdios, casas de pós-produção e a influência da publicidade na disseminação de tecnologias digitais no audiovisual nacional. E os cineastas brasileiros foram encontrando formas criativas de explorar o potencial cromático no cinema.

2. CORES NO CINEMA: CLASSIFICAÇÕES E SIGNIFICADOS

Após o breve panorama histórico, este capítulo aborda as classificações e significados das cores na compreensão das escolhas artísticas para as narrativas fílmicas. A proposta é sistematizar esses elementos, oferecendo uma base conceitual para a análise posterior.

Do ponto de vista técnico, as cores podem ser agrupadas como primárias e secundárias. Conforme parâmetros internacionais estabelecidos, os autores Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (1990) no livro *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*, afirmam essa padronização ao nomear como cores primárias o amarelo, o vermelho-magenta e o azul-esverdeado, mas estas duas últimas podem ser consideradas apenas como vermelho e azul, respectivamente. A partir dessas, obtêm-se as cores secundárias: vermelho-alaranjado (laranja), verde e azul-violeta (cor roxa/violeta).

Compreendida essa base técnica, realiza-se uma observação de cores primárias empregadas na construção de sentidos e narrativas de espaços periféricos e cotidianos do espaço estudado, conforme evidenciado no estudo de Raquel Holanda (2013) sobre a linguagem cromática em filmes de temática nordestina no cinema contemporâneo, como *Amarelo Manga* (2002), *Cidade Baixa* (2005) e *O Céu de Suely* (2006).

Holanda (2013) destaca o amarelo e o vermelho em *Amarelo Manga* e *Cidade Baixa*, associando o primeiro à vivacidade e energia e o segundo a elementos de paixão, sangue e impulsos sexuais que perpassam as narrativas de realidades sociais retratadas de forma crua. Por outro lado, em *Cidade Baixa* e *O Céu de Suely*, a proeminência do azul é investigada em suas ambiguidades. Enquanto em *Cidade Baixa* o azul simboliza a liberdade almejada, em *O Céu de Suely*, tanto representa o caminho para a liberdade quanto, paradoxalmente, a estagnação e o sufocamento da protagonista. Essa análise de Holanda (2013) ressalta a intencionalidade no uso das cores para detalhar os espaços e personagens, assim como transformar sentidos simbólicos em narrativas representativas da região examinada.

No campo da teoria da cor, para as cores primárias e suas misturas, são três os atributos que descrevem as percepções delas. Farina, Perez e Bastos (1990) os definem como: tom, saturação e brilho (luminosidade). Tom é a variação qualitativa da cor em termos de luminosidade e saturação, mas não é o matiz, o qual é definido como a identidade básica da cor (vermelho, roxo, etc). A saturação, por sua vez, é a pureza ou intensidade de uma cor e costuma estar relacionada a dizer que uma cor está mais forte (mais saturada) ou mais fraca (menos saturada). Enquanto as cores dessaturadas são aquelas que tiveram sua vivacidade ou intensidade reduzida, parecendo mais acinzentadas e opacas, como em filmes de guerra para

criar o clima de destruição e ausência de esperança. O brilho ou luminosidade é a propriedade que indica o quão clara ou escura uma cor aparece, variando do preto (ausência de luz) ao branco (máxima reflexão de luz).

A compreensão dessas propriedades auxilia na leitura estética das imagens cinematográficas. Nesse sentido, é necessário abordar os significados atribuídos às cores, considerando os sentidos que evocam nos espectadores a partir de seus contextos históricos, sociais e culturais.

2.1 SIGNIFICADOS DAS CORES

O significado de uma cor é o resultado dela como uma onda interpretada pelo cérebro. Cada cor, em sua singularidade, carrega consigo uma teia de significados influenciando a percepção do mundo e as emoções.

Conforme explicam Farina, Perez e Bastos (1990), as cores branco, preto e cinza são denominadas acromáticas porque não possuem matiz e saturação. São variações da luminosidade. Suas sensações acromáticas evocam uma gama de associações materiais e afetivas. O branco, para as associações materiais remete à rituais de passagem como batismos e casamentos, e a elementos da natureza como a neve. No campo afetivo, o branco simboliza ordem, paz, pureza e otimismo, despertando sentimentos de harmonia e divindade. Em contraste à pureza, o preto é associado à noite, ao luto e à sombra, evocando sentimentos de tristeza, pessimismo e mistério. O campo afetivo do preto remete à dor, melancolia, opressão e maldade, mas também ao poder. O cinza, por sua vez, oscila entre a materialidade do pó e da neblina e a afetividade do tédio, da melancolia e da sabedoria.

No que diz respeito às cores cromáticas, são todas as cores, exceto o branco, o preto ou o cinza e que possuem matiz. No campo das cores cromáticas, segundo Farina, Perez e Bastos (1990), há 11 matizes³: amarelo, azul, laranja, marrom, púrpura, roxo, verde, verde-azulado, vermelho, vermelho-alaranjado e violeta. Vale destacar que os significados dessas cores (matizes) são construções simbólicas da cultura ocidental e podem variar conforme o contexto histórico, geográfico e social. Neste trabalho não são detalhados os significados de todos os 11 matizes, apenas dos mais relevantes para os estudos de caso e com as características e adjetivos atribuídos pelos autores.

³Essa afirmação é específica da classificação proposta por esses autores. No campo da teoria das cores, a forma como os matizes são categorizados pode variar entre diferentes modelos e autores. Essa classificação proposta por eles atende aos propósitos do presente estudo, exceto pela ausência da cor rosa.

Farina, Perez e Bastos (1990) apontam que o amarelo é radiante como a luz solar, é a cor do calor e do fogo. Simboliza iluminação, esperança e originalidade, mas se associa ao ciúme e ao egoísmo. Além de idealismo, inveja, espontaneidade e euforia, assim como inocência. Enquanto o vermelho, outra cor quente, é pulsante como o sangue e o fogo, simboliza amor, paixão, força e ação, mas igualmente evoca perigo, violência e agressividade; cor de tensão e alerta, além de energia. E o laranja, igualmente quente, possui luminosidade e calor, remete ao outono e ao pôr do sol, despertando sentimentos de alegria, energia e prazer.

O laranja possui forte contraste quando associado ao azul, o qual é profundo como o céu e o mar. O azul simboliza tranquilidade, confiança, segurança e sabedoria, convidando à meditação e à introspecção. Igualmente representa afeto, amizade, solidão e paz (como o branco). Costuma ser associado ao masculino quando articulado com o rosa (que simboliza o feminino); também oferece a sensação de alegria quando com o rosa, amarelo ou laranja.

O marrom é terroso e aconchegante, simboliza resistência e vigor, mas também pode evocar melancolia e pesar. É a cor da formalidade e da rigidez. Neste momento é necessária uma observação não contemplada pelos autores, mas diferencial na hipótese exploratória. Pois, semelhante ao marrom, a cor sépia tende para uma tonalidade mais quente, quase como um marrom envelhecido com toques de vermelho, oferecendo uma atmosfera *vintage*.

Farina, Perez e Bastos (1990) identificam o verde como fresco e exuberante como a natureza (resistência e vida), que evoca paz, saúde e equilíbrio. No caso da cor rosa, ausente nesses autores, recorre-se às associações propostas por Eva Heller (2014) no livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Rosa é a cor do charme e da gentileza, a cor do feminino. O rosa é infantil, é a cor do sentimentalismo e dos milagres, também da fantasia, da doçura, do sonho e da imaginação.

No proveito da descrição dessas cores, é necessário estabelecer o primeiro ponto fundamental referente à hipótese exploratória deste trabalho. Segundo Heller (2014), um acorde cromático é uma combinação de cores que atuam em conjunto. O acorde tem uma cor (matiz) principal associada às demais para um determinado efeito. A autora exemplifica que combinações cromáticas específicas, como uma em que tenha o vermelho predominante com amarelo e laranja, ou mesmo o azul como o matiz principal com diversas outras cores como rosa e amarelo, sugerem simpatia, alegria e fantasia, e outras impressões sempre positivas. Se incluir o roxo nesses acordes, eles se inclinam para a extroversão. Esses e outros acordes (Figura 4), ao apresentarem uma variedade de cores, tendem a transmitir uma sensação

imediate de alegria, algo encantado ou festivo, como nos já citados musicais *O Mágico de Oz*, *Amor*, *Sublime Amor* e *Duas Garotas Românticas*, apontados por Stephenson e Debrix (1969).

Figura 4 - Acordes cromáticos de várias cores



Fonte: Heller (2014)

Itten (1961) argumenta que vários matizes juntos geram vivacidade e dinamismo, sobretudo, com as cores primárias e secundárias. Esse tipo de associação cromática experienciada na filmografia contemporânea transcorrida no Nordeste, embora possa captar um lado da cultura local, corre o risco de simplificar a riqueza e a complexidade social, cultural e geográfica desse espaço, reduzindo-o a uma faceta unidimensional e, por vezes, mercadológica de exotismo, folclorismo e festividades, como festas juninas e carnaval.

O conjunto de cores selecionadas para compor uma harmonia visual dentro de uma obra, como um filme, são chamadas paletas cromáticas. As dimensões simbólica e afetiva delas também são manifestadas por meio da classificação em quentes ou frias. Embora a percepção de calor ou de frio das cores possa variar individualmente, convenções visuais e culturais atribuem significados frequentes a essas categorias. Farina, Perez e Bastos (1990) apontam que, em geral, as cores quentes derivam do vermelho-alaranjado (vermelho, laranja, amarelo), enquanto as frias se aproximam do azul-esverdeado (azul, verde, violeta) e indicam sentimentos mais introspectivos como tristeza, solidão, depressão e calma.

As cores quentes, embora comumente evoquem emoções intensas como paixão, alegria, sensualidade e violência, ou transmitam a ideia de calor, quando elas são associadas a determinadas concepções narrativas preconceituosas e estereotipadas, podem ser usadas deliberadamente para fins estigmatizantes. Um exemplo dessa distorção é o chamado filtro

mexicano, uma técnica de *color grading* que utiliza tons de amarelo e sépia (que, como citado, é considerada uma cor quente) para "criar" localidades subdesenvolvidas. Essa prática é recorrente em filmes hollywoodianos ambientados na América Latina, África e Sul da Ásia.

Conforme Jeremy Ullman (2020) descreve no site de reportagens *Media University Institute*, essa técnica nos filmes norte-americanos gera atmosferas quentes e empoeiradas que colaboram para uma visão preconceituosa por parte de grupos hegemônicos da indústria cinematográfica, ao reforçar concepções depreciativas de pobreza, caos, subdesenvolvimento e marginalidade em relação a suposta superioridade dos Estados Unidos. Por exemplo, no filme de ação *Resgate* (2020) (Figura 5), as cores quentes contribuem para representar Bangladesh (país do sul asiático) como um local seco, sujo e sem lei, valendo-se da associação do amarelo e do sépia com o velho, o gasto e o miserável.

Figura 5 - *Resgate* e sua ambientação cromática de subdesenvolvimento



Fonte: NETFLIX BRASIL. **Resgate** | **Trailer oficial** | **Netflix**. (7 abr. 2020). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=GMKKQ_bYd0E. Acesso em: 15 jun. 2025.

A partir dessas considerações, é preciso pontuar o segundo ponto fundamental da hipótese exploratória deste trabalho. Com base no contexto histórico da predominância de temáticas sertanejas e de seca abordadas no cinema ambientado no Nordeste (como será visto no Capítulo 3, a seguir) somado aos significados e atribuições de cores quentes, o presente estudo fundamenta-se na premissa de que elas, notadamente as tonalidades de amarelo e sépia, estabelecem uma conexão direta com ambientes empoeirados, atrasados e pobres, consolidando a percepção da região Nordeste como um espaço árido e subdesenvolvido quando comparado ao restante do Brasil.

3. CORES DO NORDESTE: IDENTIDADES, IMAGENS E DISCURSOS

Após o contexto da classificação das cores e seus significados, este capítulo tem como objetivo contextualizar brevemente a construção social da Região Nordeste e sua representação no cinema, bem como explora a fase da Pós-Retomada, abordando suas características estéticas e temáticas, com ênfase nas obras populares ambientadas no Nordeste. Observa-se como essa fase promoveu transformações na linguagem visual do cinema nacional, abrindo espaço para representações mais diversas do espaço examinado e permitindo estudar as dinâmicas atuais das construções audiovisuais nordestinas.

A cinematografia de temática nordestina, ou, como é conhecido, o próprio cinema nordestino, mesmo que não originário de demandas da região⁴, é um campo historicamente atravessado por tensões políticas e estéticas que moldam sua imagética. Na Pós-Retomada, observa-se um novo capítulo nessa construção simbólica, em que esse espaço é frequentemente retratado como paisagem exótica ou espaço de resistência e reconfiguração.

3.1 A CONSTRUÇÃO DA REGIÃO NORDESTE PELO OLHAR CINEMATOGRAFICO

A utilização do espaço da seca como elemento narrativo no cinema nacional contribui para a construção de um imaginário social sobre o Nordeste. Matheus Andrade (2022), em seu livro *O sertão é coisa de cinema*, enfatiza que a reprodução recorrente do discurso da seca, frequentemente associado a paletas de cores quentes, reforça uma imagem limitada da região, muitas vezes reduzida ao Sertão, enquanto outras zonas, como o litoral, são negligenciadas.

O Sertão é o espaço geográfico e imagético mais representativo do Nordeste brasileiro. É quase impossível, após falar a palavra “Nordeste”, não visualizar cores referentes à aridez da região (ANDRADE, 2022, p.7).

Segundo Andrade (2022), embora essa estética seja recorrente, não é absoluta. O Cinema Novo teve papel central nesse processo, ao abordar o Sertão de forma crítica e socialmente engajada, mas evidenciando somente sua pobreza, a seca e as relações de poder. Com o tempo, no entanto, novas estéticas e narrativas passaram a representar o Sertão sob diferentes olhares, mantendo-o como um cenário frequente no cinema com abordagens plurais.

⁴Cabe destacar que, frequentemente, filmes ambientados no Nordeste não são realizados por profissionais da própria região, sendo produzidos, principalmente, por equipes oriundas das regiões Sudeste e Sul. Mesmo quando concebidos por cineastas nordestinos (como Guel Arraes, Gabriel Mascaro e Aly Muritiba, diretores dos filmes investigados neste trabalho), esses projetos podem atender às expectativas e demandas de estúdios e empresas que impõem seus próprios olhares sobre o Nordeste. Isso gera assimetrias na representação cultural, tensionando questões de pertencimento, autenticidade e vozes locais. Trata-se de uma tendência habitual, ainda que não absoluta.

Ismail Xavier (2000), ao analisar o cinema nacional na segunda metade da década de 1990, observa que, embora a produção nacional exiba suas particularidades, não há uma ruptura com o passado, e apesar de perspectivas diferentes, ainda é privilegiada a continuidade temática do Sertão e da seca com o cangaço, ou momentos e figuras históricas, como a Guerra de Canudos e Lampião respectivamente. Gutemberg e Lira (2014) pontuam que o movimento rebelde do cangaço influenciou a figura do cangaceiro no cinema como o *cowboy* brasileiro, inspirada no *cowboy* imortalizado dos faroestes norte-americanos.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), no livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, argumenta que a região não é uma entidade preexistente de seca e desolação, mas uma construção histórica, discursiva e política que emergiu no início do século XX. Segundo o autor, a região é fruto de disputas de poder e de discursos que segmentam o espaço conforme interesses específicos. Essa construção se repete com regularidade, produzindo uma identidade regional homogênea que oculta a diversidade física, social e cultural do território.

Neste contexto, Albuquerque Júnior (2011) analisa, por exemplo, como o Cinema Novo contribuiu para a invenção e a disseminação de estereótipos⁵ socioeconômicos e culturais sobre o Nordeste e os nordestinos.

O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase desligado da história. O sertão nele é tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo. Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas as suas nuances, o que interessa são aquelas imagens e temas que permitam tomar este espaço como aquele que mais choca, aquele capaz de revelar nossas mazelas e, ao mesmo tempo, indicar a saída correta para elas [saída que não estaria na região, talvez em seu litoral ou nas regiões Sudeste e Sul] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 311-312).

Fabiola Barbosa Pinheiro (2021), em seu artigo, *Construção de estereótipos do sertão nordestino: das mídias às tatuagens de Kbça, uma análise semiótica*, argumenta que a mídia ajudou a criar a estereotipagem do Nordeste, frequentemente associando-o à miséria, violência, seca e fome. Essa imagem persistente na memória brasileira, construída historicamente via literatura, programas e novelas de TV, além do cinema, é vista como uma apreciação superficial da realidade semiárida e de interesses políticos. Consequentemente, muitos nordestinos orgulham-se dessa identidade, enquanto outros buscam ressignificá-la por não se sentirem representados.

⁵Segundo Stuart Hall (2016), os estereótipos são imagens fixas e simplificadas de grupos sociais, que classificam as pessoas de forma rápida e fácil. Essas imagens são frequentemente negativas e exageradas, e podem se basear em características como raça, gênero, classe social, orientação sexual, entre outras. Esse mecanismo da estereotipagem descrito por Hall (2016) é um conceito que pode ser analogamente aplicado à culturas ou regiões, como o Nordeste, costumeiramente ligado à seca, pobreza, violência, muitas cores, etc.

Andrade (2022) reforça essa ideia ao afirmar que a partir dos anos 1950, quando a temática do Nordeste tornou-se recorrente no cinema, já havia todo um capital simbólico em torno da região construído pela literatura, música, artes plásticas e teatro. A influência dessas construções estereotipadas se reflete diretamente na representação do Nordeste no cinema nacional contemporâneo, especialmente com a temática de Sertão marcada por construções simbólicas e estéticas ligadas a um imaginário coletivo, frequentemente reforçado por paisagens áridas e pobres. Mesmo quando reformuladas, como o próprio Andrade (2022) pontua, essas imagens ainda dialogam com a tradição visual que associa a região a determinados elementos culturais, e a linguagem cromática é um dos principais recursos de significação.

Essa tradição visual se mantém viva e funcional dentro das convenções narrativas e estéticas do cinema brasileiro, reforçando uma lógica de representação que tende a repetir signos já consolidados sobre esse espaço.

É nesse contexto que se torna pertinente recorrer à concepção de representação de Stuart Hall (2016), que compreende a representação não como um espelho da realidade, mas como um processo de produção de sentido que estrutura a forma como os grupos são vistos e compreendidos na cultura. Representar, nesse sentido, é participar ativamente da construção dos significados sobre um grupo, um espaço ou uma identidade. Assim, não se trata apenas de mostrar o Nordeste, mas de definir como e com quais valores ele é mostrado por meio das cores nos filmes do cinema nacional contemporâneo.

3.2 O QUE É O CINEMA DA PÓS-RETOMADA?

Compreender as características do Cinema da Pós-Retomada exige, antes de tudo, um breve resumo do contexto que o antecede, o chamado Cinema da Retomada. Segundo Marcelo Ikeda (2022), o Cinema da Retomada refere-se ao processo de recuperação e revitalização da produção cinematográfica brasileira ocorrido na década de 1990, especialmente a partir de sua segunda metade, quando, após um período de quase estagnação, a área recebeu incentivos fiscais favorecendo uma nova fase de fomento à produção cinematográfica, com uma diversidade de estilos e abordagens. Filmes como *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1995), *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002) figuram entre os marcos dessa retomada do cinema nacional.

Entre os estudiosos, o Cinema da Retomada possui um marco flexível, cujo início mais preciso e encerramento não são consensuais. A enciclopédia do Itaú Cultural (s.d.), por

exemplo, define o Cinema da Retomada como o cinema realizado no Brasil entre 1995 e 2002.

Segundo Lúcia Nagib (2002, *apud* BARROS, 2014), a fase da Retomada se estende até 1998, embora outros autores considerem sua duração até 2002 ou mesmo 2003. Outro exemplo é o de Kreutz (2019) que classifica a fase da Retomada como o período entre 1992 e 2003, favorecido pela regulamentação da Lei do Audiovisual que possibilitou uma expansão de filmes nacionais.

Trata-se, portanto, de um marco flexível, cujo encerramento não é consensual entre os estudiosos. Para fins deste trabalho, adota-se o ano de 2002 como limite da Retomada e o ano de 2003 como o início da Pós-Retomada⁶, a qual perdura até hoje, não possui um nome oficial e não entrou em conflito com outras possíveis tendências que pudessem gerar uma nova fase. Talvez, futuramente, a Pós-Retomada seja revista e dividida em outras fases ou até melhor delimitada. Mas por enquanto, ela se estende.

Segundo Eduardo Portanova Barros (2014), no artigo *O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa*, a Pós-Retomada representa um dos momentos mais significativos do cinema brasileiro, especialmente por sua estreita relação com o período anterior. Esse prefixo “pós” não implica necessariamente superação da Retomada, mas sim simultaneidade e coexistência de diferentes perspectivas, considerando as transformações socioculturais ocorridas no início do século XXI.

É uma fase influenciada pelas novas sociabilidades pós-modernas, caracterizadas pela fragmentação dos laços sociais tradicionais, pelo individualismo crescente e pela virtualização das interações (redes sociais). Barros (2014) afirma que com isso, a autoria é moldada em meio a diversas inspirações, principalmente pela diversificação temática e estética, absorvendo referências do Cinema Novo e do Cinema Marginal, mas a partir de uma abordagem mais plural e criadora de novos valores. Na fase atual há uma constante negociação entre a subjetividade dos realizadores (diretores, roteiristas e demais criadores) e a representação do país de maneira direta ou simbólica. A produção cinematográfica se tornou mais regular e profissionalizada, com maior diversificação de gêneros e propostas narrativas, crescendo fora do eixo de produção Rio-São Paulo, que sempre recebeu mais recursos.

⁶Apesar dessa fluidez conceitual, a definição de 2003 como ponto de partida para a Pós-Retomada neste trabalho é uma escolha metodológica estratégica e se justifica pela necessidade de estabelecer um recorte temporal coerente com o corpus selecionado. Tal delimitação permite a inclusão de *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), que representa um caso interessante na evolução da linguagem cromática e da representação do Nordeste.

Essa diversificação é sustentada por Humberto Pereira da Silva (s.d), que em análise do livro *O Cinema brasileiro hoje: ensaios de críticos e especialistas de todo o país*, argumenta que a Pós-Retomada, em um quadro geral, é marcado pelo nicho das comédias da Globo Filmes, como a franquia *Minha Mãe é uma Peça*, e por filmes mais independentes que abarcam a cena cultural do país e permitem essa diversidade de conteúdos do período.

Conforme as pesquisas de Brenda Carola Loiácono (2007), em seu estudo sobre a direção de arte do cinema brasileiro na Pós-Retomada, esta fase não tem um padrão uniforme quanto a sua poética visual, igualmente nas distintas formas de narrativa e pelas pluralidades temáticas. No entanto, segundo a autora, são identificadas algumas inclinações estéticas. Uma delas é a estetização publicitária⁷ de filmes como a comédia *Eu, Tu, Eles* (2000) e *Cidade de Deus* (2002)⁸. A outra é a estetização da degradação ou da miséria que adota o discurso da periferia e da violência, a exemplo de *Amarelo Manga* e *Cidade Baixa*, como Holanda (2013) observa através das cores. Por último, a estética da televisão, como nos filmes *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Olga* (2004) e *Se eu fosse você* (2005), por serem semelhantes às novelas, videocliques e publicidade, com características visuais e narrativas como a linearidade das histórias, o melodrama, as atuações bem expressivas, o uso de construções em set para muitos cenários e uma iluminação mais uniforme, similar à utilizada em novelas.

Em função de sua diversidade, o cinema da Pós-Retomada afasta-se de qualquer tentativa de padronização visual, como no emprego da cor. A liberdade criativa e a multiplicidade de referências se consolidam como traços distintivos deste período. No entanto, essa liberdade nem sempre evita a persistência de certas representações, como se observa na construção imagética do Nordeste. A seguir, são feitas observações do uso das cores em filmes populares transcorridos neste espaço durante o período investigado.

3.3 PALETAS CROMÁTICAS DO CINEMA DA PÓS-RETOMADA AMBIENTADO NO NORDESTE

Antes dos estudos de caso, neste momento propõem-se observações pontuais das cores em alguns filmes da Pós-Retomada, com o objetivo de contextualizar visualmente o recorte da pesquisa. A seleção contempla obras de ampla projeção nacional, muitas vezes ligadas a

⁷Estetização publicitária nesse contexto se refere a inclinação estética do cinema que adota características visuais e de ritmo da linguagem publicitária tornando o filme mais dinâmico e, conseqüentemente, mais comercial e acessível a um público amplo. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, a estetização se reflete no ritmo frenético e na estilização da violência e das situações da favela, transformando uma realidade dura em um espetáculo visual dinâmico, que se tornou um sucesso.

⁸Através deste exemplo de Brenda Loiácono, percebe-se que ela é uma referência que considera o período da Pós-Retomada já antes de 2003, já que *Cidade de Deus* é de 2002.

grandes distribuidoras, nomes conhecidos da televisão brasileira e a orçamentos elevados, visto que é por meio desses filmes que, em grande medida, se consolida uma imagem difundida do Nordeste no pensamento audiovisual contemporâneo.

A análise da totalidade da produção ambientada na região demandaria um escopo que extrapola os limites desta discussão, sendo os oito filmes a seguir os selecionados para alguns exemplos ilustrativos das observações pontuais: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Ó Paí, Ó* (2007), *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007), *Gonzaga - De Pai para Filho* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019), *Bem-Vinda a Quixeramobim* (2022) e *O Auto da Compadecida 2* (2024).

Por ordem de lançamento, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) é um *road movie* dramático que se passa em 1942 num sertão árido proposto pelo filme. Acompanha dois homens de mundos muito diferentes que se encontram e passam a viajar pelas estradas quase desérticas, desenvolvendo uma amizade improvável. No filme, a predominância do branco nas paisagens do sertão nordestino é uma metáfora da aridez e da seca, e ressalta a vastidão e a desolação do cenário, criando uma sensação de isolamento.

Ó Paí, Ó (2007) retrata o cotidiano dos moradores em um cortiço no bairro histórico do Pelourinho (na cidade de Salvador, capital da Bahia) durante os últimos dias do Carnaval. Possui a paleta cromática nas roupas dos personagens e nos cenários interiores marcada por tonalidades de maior luminosidade (Figura 6). A combinação de cores parece estar em sintonia com a estética do carnaval e com a atmosfera festiva e popular do bairro histórico. Cores quentes, como vermelho, amarelo e laranja reforçam a energia da narrativa.

A iluminação natural do dia intensifica o amarelo e os tons de pele, enquanto nas cenas noturnas, a fotografia tem maior brilho também para o amarelo. O filme não recorre constantemente ao tratamento de cor com filtro amarelo, mas não deixa de apontar para uma localidade quente. Poderia ser também o calor do povo. Portanto, as cores em *Ó Paí, Ó*, apresentam uma intencionalidade estética carnavalesca, no limite entre a celebração da cultura local e do que poderia vir a ser a construção de um certo pensamento do Nordeste festivo, ou mesmo da Bahia festiva, ao ter paletas multicoloridas nas cenas, principalmente de cores primárias.

Figura 6 - O colorido de *Ó Pai, Ó*



Fonte: **Ó Pai, Ó | Drama | Filme Brasileiro Completo** (21 nov. 2023). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=i7DA5c4umKA>. Acesso em: 21 maio 2025.

No mesmo ano de 2007 foi lançado o longa *O Homem que Desafiou o Diabo*. É uma comédia baseada na obra *O Matador*, do escritor e filósofo paraibano Ariano Suassuna. A história também transcorre no sertão nordestino e mistura elementos da cultura popular e da religião. O boêmio Zé Araújo (Marcos Palmeira) se transforma no personagem mítico do Sertão, Ojuara, que vaga pelo Nordeste em busca de aventuras e enfrentando seres fantásticos, como o próprio Diabo.

No filme, o tratamento de cor com o filtro amarelo contribui para a atmosfera árida e ensolarada da região (Figura 7), reforçando a sensação de calor e secura, embora não esteja associado às tonalidades da cor sépia. Assim como a presença do amarelo em roupas, casas e outros elementos visuais ajuda a construir a identidade visual do filme. Esse matiz também pode simbolizar a alegria e espontaneidade de Ojuara, por conta dessas associações afetivas com esse matiz (FARINA; PEREZ; BASTOS, 1990). As tonalidades de amarelo contrastam com o azul escuro das cenas noturnas e entregam uma atmosfera de mistério e fantasia à obra.

Figura 7 - Filtro amarelo em *O Homem que Desafiou o Diabo*



Fonte: **O Homem que desafiou o Diabo - Filme Completo!** (2024). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L7CIPdG8AmA>. Acesso em: 21 maio 2025

Apesar da predominância de cores quentes, a produção igualmente apresenta momentos de extroversão, como nas cenas das idas de Ojuara ao cabaré, por meio da associação de cores como o azul com rosa, vermelho e amarelo. Pois, embora a cor azul indique menor densidade e mais sobriedade, seus tons com maior luminosidade (azul-claro) agregados a cores mais alegres (amarelo, rosa, laranja, verde) entregam composições mais animadas, como pontuado nos acordes cromáticos de Heller (2014) da Figura 4.

Gonzaga - De Pai para Filho (2012) narra a relação entre o cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga e seu filho, o também cantor e compositor Gonzaguinha, acompanhando a trajetória de dificuldades do sanfoneiro no Nordeste e seu sucesso no Rio de Janeiro. O matiz amarelo está presente desde o início do filme, como no título ou no primeiro veículo que aparece, podendo tanto representar a energia da música de Luiz Gonzaga, como o calor do Nordeste.

As tonalidades de amarelo, laranja, sépia e marrom mais o branco (acromático) (Figura 8) no sertão de Pernambuco, enaltecem a simplicidade do povo e do local, se aproximando da pobreza. Essa escolha visual dialoga com a narrativa que estabelece que o sucesso de Gonzaga está em outra região, no Sudeste. E o sertão pernambucano adquire uma conotação de atraso e subdesenvolvimento. Todavia, há de se reconhecer que o sépia em Pernambuco, assim como nas cenas do Rio de Janeiro no ano de 1959, confere uma atmosfera de tempo passado para a história que Gonzaga conta a seu filho. E no tempo presente da narrativa prevalecem cores mais vivas, como o verde, uma cor fria.

Figura 8 - A simplicidade do sertão pernambucano



Fonte: **GONZAGA - DE PAI PARA FILHO (PROMO OFICIAL)**. GonzagaOFilme (21 jun. 2012). 3min26s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ooISXnf8uw4>. Acesso em: 21 maio 2025.

Em *Aquarius* (2016), a história se passa em Recife, no litoral, que é uma zona pouco explorada nas representações mais comerciais do Nordeste. A protagonista Clara (Sônia Braga), uma jornalista aposentada, resiste à pressão de uma construtora que deseja demolir o edifício onde mora. A paleta cromática do filme é composta por cores sem contraste, como azul, verde, salmão, marrom, branco, preto e bege, reforçando a atmosfera intimista e realista

da produção. Quando Clara está em cena, sobretudo no interior do prédio, os tons de azul e turquesa com bege se tornam mais evidentes. Segundo Heller (2014), a combinação de azul com bege transmite sensações de calma, serenidade e tranquilidade, associada à natureza (o mar, no caso, já que a história se passa no litoral) e cria um ambiente harmonioso e equilibrado para a protagonista Clara, confiante onde reside.

A utilização da iluminação natural e dos elementos arquitetônicos locais é vista como uma forma de reforçar a autenticidade e a ambientação cultural do filme. Assim como pode ser uma identidade da equipe que o produziu, já que ao menos, o diretor Kleber Mendonça Filho é o mesmo de *Bacurau* (2019). Este último igualmente se destaca pela sua estética visual menos contrastante, mas nem por isso aquém de observações sobre suas cores.

Bacurau apresenta uma comunidade, título do filme, no sertão do estado de Pernambuco. Após a morte da matriarca local, a comunidade descobre estar sendo alvo de um grupo estrangeiro com intenções violentas, desencadeando uma reação de resistência coletiva. Seus tons de verde (cor fria) na paisagem sertaneja representam justamente essa resistência das pessoas e a força da vida, associações afetivas comuns a essa cor (Figura 9).

Figura 9 - A vitalidade do verde de *Bacurau*



Fonte: *Cenas de Cinema* (2019). Disponível em: <https://cenasdecinema.com/bacurau/>. Acesso em: 21 maio 2025.

Daniel Ferreira da Silva (2024), em sua dissertação *As cores da latinidade brasileira no filme Bacurau, um western verde-ambiental(ista) de uma américa latina decolonial*, analisa que o filme *Bacurau* incorpora elementos como as cores quentes, mas as mesmas são típicas do *Western* clássico, não como expressões de calor, aridez e pobreza.

Em *Bem-Vinda a Quixeramobim* (2022), a história se passa na cidade de Quixeramobim, novamente no Sertão, desta vez no estado Ceará, e acompanha as desventuras de uma influenciadora digital rica (vivida por Monique Alfradique). Após seu pai ser preso por corrupção, ela parte de São Paulo para o Ceará em busca das raízes de sua mãe que por lá

viveu. Nesse caso, a transição espacial da narrativa da metrópole paulista para o interior do Nordeste é acompanhada por uma mudança na paleta cromática.

Na primeira parte ambientada na capital paulista, prevalecem cores mais frias, com destaque para tonalidades de azul que se insinuam em superfícies espelhadas na arquitetura urbana e em elementos como piscinas, como exemplificam as partes A, B e C da Figura 10. Essa representação visual mais contida ajuda a construir a atmosfera impessoal e distante do cotidiano da protagonista na cidade grande, marcada por rigidez e superficialidade, até mesmo por conta dela ser uma influenciadora que busca validação online.

A mudança de cenário para o Nordeste marca uma transformação na composição visual. As cores ganham mais diversidade e saturação. Roupas, objetos de cena e paisagens incorporam vários matizes, como exemplificam as partes D, E e F da Figura 10. Essa virada cromática reforça o deslocamento simbólico da personagem, que passa a se reconectar com valores como coletividade, identidade e ancestralidade. Esse contraste visual das várias cores apresentadas no Nordeste remete à expressividade e, talvez, à celebração da região em oposição à sobriedade urbana de São Paulo. Embora, possa significar a anunciação de uma nova vida da protagonista, acolhida por sujeitos que a valorizam como pessoa pelo que é, e não pelo que tem. Nas duas interpretações, as impressões positivas dos acordes cromáticos de Heller da Figura 4 carregam possibilidade de adoção.

Figura 10 - Mudança espacial com mudança cromática

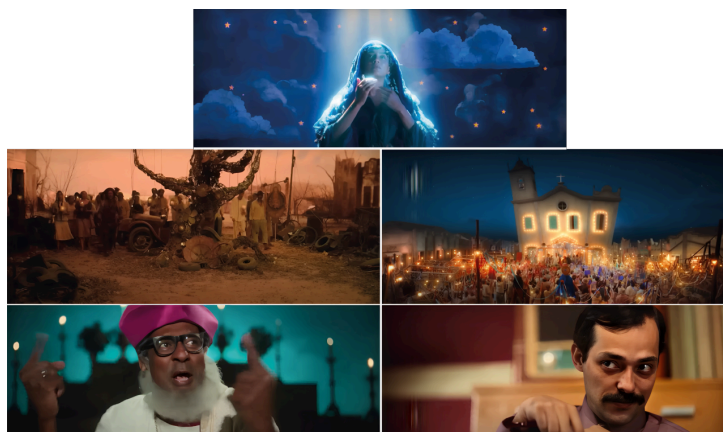


Fonte: PLAYMOVIE. **BEM-VINDA A QUIXERAMOBIM | Filme Completo - Comédia.** (28 de fev. de 2023). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2dnwo5arAkk&t=4577s>. Acesso em: 21 maio 2025.

O Auto da Compadecida 2 (2024) acompanha as aventuras de dois amigos nordestinos no sertão da Paraíba, combinando elementos do teatro de cordel, da cultura popular nordestina e religiosidade. Enquanto seu antecessor, *O Auto da Compadecida* (2000), na fase da Retomada, adota um estilo visual sóbrio de matizes dessaturados, *O Auto da Compadecida 2* rompe com essa estética. Sua fotografia contrasta luz e sombra, ao mesmo tempo em que o

uso das cores se intensifica de maneira expressiva e deliberadamente artificial através de matizes como vermelho, verde, azul, amarelo e laranja em momentos diversos (Figura 11), mas não em acordes cromáticos numa mesma cena, o que rompe, para este filme, com a hipótese da exotização através da associação de matizes.

Figura 11 - Atmosfera estilizada em *O Auto da Compadecida 2*



Fonte: PRIME VIDEO BRASIL. **O Auto da Compadecida 2 | Trailer Oficial | Prime Video** (2024). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8bCp9p6kgs>. Acesso em: 21 maio 2025.

O vermelho-alaranjado nas cenas de amanhecer cria uma atmosfera estilizada e teatral. Tal escolha acentua o artificialismo da proposta visual, reforçando um afastamento em relação à imagem tradicional da seca. Essa estilização aproxima o filme de uma estética mais lúdica e fabular, distinta da sobriedade do primeiro longa.

Nesta seleção de filmes, a presença de cores quentes é notável, embora nem sempre predominante, como a representação do Sertão pelo branco feita em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Contudo, considerando as características climáticas e geográficas do Nordeste, como, também seu menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) em relação a outras regiões do país, segundo o Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil divulgado pelo IPEA, FJP e o PNUD (s.d.), a prevalência dessas cores somadas a certas representações socioeconômicas e culturais, por vezes, pejorativas, contribui para a simplificação e a fixação de imaginários e estereótipos sobre a região.

Dessa forma, seja por uma escolha cromática proposital, como no exemplo anterior do *color grading* de *Resgate*, seja por uma prevalência não intencional, essa seleção de cores limita a representação do Nordeste a aspectos como a aridez, a pobreza e as mazelas que delas decorrem como em, *Ó Pai, Ó*, *O Homem que Desafiou o Diabo* e *Gonzaga - De Pai para Filho*, apesar de algumas observações no caso deste último.

Em contraste, o gênero de comédia é tradicionalmente marcado por paletas mais variadas. Mas observa-se que a distribuição das cores em cenários e figurinos em *Ó Pai, Ó* e *Bem-vinda a Quixeramobim* tende ao exagero, intensificando determinadas representações já cristalizadas na concepção popular de um povo e um espaço festivo ou até mesmo folclórico que beira o caricato ou o estereotipado, como se a própria região fosse um personagem de um folclore sem profundidade.

Em contraste, filmes como *Aquarius* e *Bacurau* demonstram caminhos visuais distintos, ao explorarem paletas mais frias ou naturalistas que subvertem expectativas e oferecem leituras alternativas desse espaço. E *O Auto da Compadecida 2*, que é uma comédia também, tem mudança estética em relação ao primeiro filme quase 25 anos antes, refletindo transformações na própria imagem do cinema brasileiro contemporâneo, com espaço para experimentações formais mais livres, características da Pós-Retomada.

A partir dessas observações pontuais, evidencia-se a necessidade de uma abordagem analítica capaz de apreender diferentes níveis de significação dessa linguagem. Nesse sentido, a semiótica de Charles Sanders Peirce, ao oferecer uma teoria dos signos baseada na fenomenologia, assume esse papel como uma ferramenta teórica-metodológica.

4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA

Neste capítulo, o entendimento da cor como elemento técnico, simbólico e afetivo na linguagem cinematográfica é articulado através dos fundamentos da Semiótica Peirceana, um dos sistemas semióticos mais abrangentes da modernidade. A interpretação e sistematização dessa semiótica, visando à sua aplicação na análise fílmica, serão guiadas, principalmente, pelos estudos de Lúcia Santaella, uma das principais especialistas brasileiras em semiótica no campo da comunicação.

De forma geral, a semiótica pode ser definida como a ciência que estuda os signos e seus significados, investigando como as coisas representam outras coisas e como essas representações são compreendidas. Mas são diferentes escolas semióticas, cada qual com seu foco. Entre elas, destaca-se a francesa, representada por Roland Barthes, que se centraliza na relação binária entre significado e significante, enquanto a Semiótica Russa, representada por Roman Jakobson, abordou fenômenos culturais diversos (literatura, arte, etc.) com influência na semiótica da cultura.

A Semiótica Peirceana, por sua vez, concebe a família de signos dentro de uma lógica triádica: signo, objeto e interpretante (SANTAELLA; NÖTH, 2004). Segundo a revisão dos textos de Peirce por Santaella (2005), a Semiótica Peirceana, que data da segunda metade do século XIX, tem três grandes campos: a gramática especulativa, que explora a classificação dos signos; a lógica crítica, que investiga os tipos de argumentos; e a metodêutica ou retórica especulativa, que se dedica à teoria do método científico.

O emprego dos princípios e métodos semióticos é útil na interpretação de fenômenos em diversas áreas da comunicação. O campo da gramática especulativa, em particular, é aplicado como estratégia metodológica na análise semiótica de linguagens, pois fornece as definições e classificações para entender como os signos funcionam em termos de significação (signo), objetivação (objeto), e interpretação (interpretante). No contexto cinematográfico, a gramática especulativa permite identificar como as cores, enquanto signos visuais, funcionam como instâncias de significação.

Dada a amplitude e abstração do sistema semiótico peirceano, este trabalho adota uma abordagem focada, priorizando os aspectos fundamentais de suas categorias fenomenológicas e da tricotomia referente à relação signo-objeto (ícone, índice, símbolo), que serão detalhados nas seções seguintes. Essa delimitação visa à aplicação de conceitos mais diretamente relevantes para a análise da linguagem cromática no cinema, sem esgotar todas as complexidades da teoria.

4.1 AS TRÊS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS

Charles Sanders Peirce, filósofo, cientista e linguista americano do século XIX, além de um dos fundadores da semiótica moderna, estabeleceu uma conexão entre a fenomenologia e a semiótica. Essa relação é determinante na compreensão de sua teoria dos signos, pois embora Peirce não tenha sido o criador da fenomenologia como método de investigação, ele integra o exercício dessa corrente filosófica como o primeiro passo diante de um processo que se quer ler semioticamente, em razão de a interpretação de um fenômeno ser sempre um processo semiótico, como ele aponta (PEIRCE, 2015).

A fenomenologia estuda os fenômenos, os quais são tudo aquilo que aparece à mente, seja real ou imaginário. Neste estudo, o fenômeno é a cor, que não deixa de ser signo e um código cinematográfico. De acordo com Santaella (2012), na observação direta dos fenômenos é preciso desenvolver três capacidades: a contemplação, para observar o que se apresenta (primeiridade); a discriminação, para distinguir diferenças (secundidade); e a generalização, para agrupar as observações em categorias amplas (terceiridade).

Iniciando a tríade das categorias fenomenológicas, a primeiridade corresponde à qualidade imediata e singular de uma experiência, anterior a qualquer comparação ou análise racional. A primeiridade é a capacidade contemplativa. É como pensar na diversidade de cores adotadas para os corais de vida marinha na animação de aventura *Procurando Nemo* (2003), antes dessa diversidade ser aplicada a algo ou mesmo de significar algo, como as diferentes espécies de seres marinhos retratados.

Após compreendida a primeiridade, passa-se à segunda categoria, a secundidade. Esta é a discriminação das observações entre os fenômenos. Representa a existência concreta e a reação imediata que um fenômeno provoca. Não é mais apenas a qualidade pura (a primeiridade), mas sim a materialidade e a presença real de algo que se impõe à percepção. Para essa dimensão é como relacionar a recorrente adoção da cor vermelha na filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, à materialidade das cenas, seja em paredes, cortinas, carros, roupas ou objetos de casa. Essas superfícies vermelhas existem no plano cinematográfico.

Já a terceira categoria, a terceiridade, abarca a mediação por meio de leis, convenções ou hábitos mentais. Dessa maneira, a terceiridade é atribuída à faculdade de generalizar os fenômenos e as observações dos mesmos em classes ou categorias abrangentes. É o "filtro mexicano" em filmes como *Resgate*, que evoca o estereótipo de uma área, ou o rosa pastel de

O Grande Hotel Budapeste (2014), que remete à nostalgia e à fábula. Nesse nível, as cores adquirem sentido e intenção comunicativa em um contexto cultural e genérico.

No livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, Santaella (2009) relaciona as categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade às linguagens sonora, visual e verbal, respectivamente. Complementando essa visão, Marcelo Moreira Santos (2011), em seu artigo *Cinema e semiótica: a construção signica do discurso cinematográfico*, conceitua o cinema como um signo híbrido, que articula e inter-relaciona essas três matrizes dentro da linguagem cinematográfica, na qual elementos como cenografia, figurino, diálogos, luzes, cores e sons se combinam para construir o discurso fílmico. Isso significa que, como observa Santaella (2009, p. 386):

Por se tratar de imagens em movimento, mesmo quando não acompanhado de trilha sonora ou de qualquer tipo de som, o cinema já traz a lógica da sonoridade dentro de si, na sintaxe [construção] das durações de seus planos, nos seus cortes, nos ritmos que impõem às sequências. Se for narrativo, o que, na imensa maioria das vezes, ele é, mesmo quando mudo, o cinema já traz também implícitas as características do verbal. Por isso mesmo, cinema pressupõe roteiro.

Na progressão das conceituações e para que a própria análise semiótica não se reduza a uma ferramenta técnica de aplicação superficial, é necessário considerar essa base fenomenológica do pensamento de Peirce. Como reforçam Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2004), a aplicação eficaz da semiótica e o êxito nas análises exigem ir além das definições mais óbvias e rasas que visam apenas às classificações dos signos. Pela compreensão das categorias fenomenológicas examina-se agora a relação entre signo, objeto e interpretante, os elementos fundamentais da teoria Semiótica Peirceana.

4.2 AS TRICOTOMIAS DA SEMIÓTICA PEIRCEANA

A teoria dos signos⁹ de Peirce revela que os signos não são entidades isoladas e compõem parte de uma cadeia de interpretações. O significado não é algo intrínseco ao signo, mas é construído na interação entre o signo, o objeto e o interpretante. Peirce (2015) definiu o signo como algo que pode ser percebido ou concebido, como uma palavra, uma imagem, um gesto, um cheiro, um som, um sentimento, uma lei científica, uma cor, etc. Para ser um signo, ele precisa ter a capacidade de ocupar o lugar de outra coisa.

Peirce analisou cada componente de sua tríade semiótica através das três categorias fenomenológicas. Essa estrutura fundamenta seu sistema tricotômico de classificação dos

⁹Embora Peirce tenha desenvolvido um complexo sistema de classificação com 66 classes de signos, este trabalho foca nas três tricotomias fundamentais e nas categorias fenomenológicas. Essa abordagem é considerada suficiente para a análise proposta. Para aprofundamento sobre as demais classificações, ver SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

signos, que considera três relações distintas: a natureza intrínseca do signo, sua ligação com o objeto e seu efeito no interpretante.

A primeira tricotomia diz respeito à natureza do signo em si mesmo. A qualidade do signo é sua mera possibilidade, é um quali-signo como a cor azul, associado à categoria da primeiridade. A qualidade, por sua natureza, não representa nada além de si mesma, estando presente e se manifestando diretamente. Se é um existente, então é uma ocorrência específica, individual, denominado como um sin-signo (secundidade), como um mar azul, já que é uma ocorrência concreta.

Se é uma lei geral, o signo é um legi-signo (terceiridade), como a palavra azul, pois as palavras são consideradas regras gerais ou leis convencionais. No cinema, um legi-signo pode ser uma convenção de gênero ou mesmo um código cinematográfico já estabelecido, como a trilha sonora de suspense que anuncia perigo. Ou então uma regra de montagem definida, como o plano/contraplano utilizando geralmente ângulos de câmera opostos.

De acordo com Santaella (2012), o signo é algo que representa algo mais, o objeto. Ou seja, o signo não é o próprio objeto, mas uma representação dele. Por isso, o signo ocupa o lugar de outra coisa. No entanto, não representa o objeto em sua totalidade, mas apenas em determinados aspectos. A representação é sempre parcial e seletiva. Por exemplo, a cor vermelha em um filme pode representar paixão, mas não é a paixão em si, apenas uma de suas muitas formas visuais de manifestação. Tem-se, assim, a segunda tricotomia que é a relação do signo para com seu objeto.

Conforme Santaella (2005), Peirce distinguiu dois tipos de objetos: o objeto imediato e o objeto dinâmico. O objeto imediato é o modo como o signo sugere, indica e ou representa aquilo que ele se refere, ou seja, sua representação interna e acessível à mente do intérprete, sendo a primeira camada de sentido. Por exemplo, as tonalidades de sépia do Kansas em *O Mágico de Oz* veiculam como seu objeto imediato a imagem de um espaço antigo e sem cor, uma representação estilizada do tempo passado. Essa é a sugestão de modo mais direto.

Já o objeto dinâmico só é possível ter acesso através do objeto imediato. Assim, objeto dinâmico é a realidade exterior e efetiva à qual o signo se refere, ainda que nem sempre totalmente apreensível. Como a realidade nordestina, com suas condições climáticas, culturais e sociais, que não estão necessariamente visíveis de forma explícita, mas são apresentadas (fielmente ou não) através das paletas cromáticas como objetos imediatos. Por meio dessa apresentação imediata, as cores de um filme ambientado no Sertão podem remeter a temas

como a seca, a resistência ou o afeto comunitário, os quais são objetos dinâmicos culturais e históricos que não são dados imediatamente, mas que permeiam a recepção do público.

4.2.1 A relação do signo com o objeto

Da segunda tricotomia, com base nos estudos de Peirce, Santaella (2005) propõe os três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se aplica ou que evidencia. Segundo Peirce (2015), ao considerar um quali-signo como fundamento, o signo assume a forma de um ícone. Assim, o ícone se caracteriza por uma relação de semelhança com seu objeto. Ou seja, ele sugere, lembra, recorda. Como o ícone é um signo que se assemelha ao objeto que representa, um filme pode ser icônico na medida em que as imagens apresentadas se assemelham à realidade (o objeto) que retratam. No cinema, a recriação visual de um evento histórico em um documentário é um ícone, pois sua compreensão depende primordialmente da semelhança com a realidade que esse gênero cinematográfico propõe.

Peirce (2015) estabelece o índice como um signo que determina uma conexão existencial com seu objeto dinâmico, enquanto o objeto imediato é percebido como um vestígio, uma marca, um sintoma, algo que revela esse objeto dinâmico. Essa conexão indica uma relação de causa e efeito, ou de proximidade espacial ou temporal. Uma lágrima no rosto do personagem, em um plano fechado, pode funcionar como um índice de sofrimento ou de alegria, a depender do contexto narrativo e visual em que se insere.

Dessa forma, o índice realiza uma indicação. Apesar de sua natureza distinta, os índices frequentemente incorporam elementos icônicos, pois a representação da relação entre o índice e o objeto dinâmico muitas vezes se dá por meio de uma semelhança visual ou sonora, portanto, através de uma qualidade.

No filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, por exemplo, os tons quase acromáticos (branco e preto) que dominam o filme atuam como índices de memória, rusticidade ao se ligarem diretamente à paisagem seca, empoeirada e à luz intensa do ambiente. Essas cores não estão apenas sugeridas ou representadas simbolicamente, elas emergem da própria materialidade do espaço filmado, reforçando a relação factual entre o cenário físico e o signo visual. Em oposição cromática, o vermelho-alaranjado das cenas na cidade de *Las Vegas* na ficção científica *Blade Runner 2049* (2017) é um índice da desolação pós-apocalíptica do ambiente no filme. A cor está ligada à materialidade daquele mundo em ruínas e surge primeiramente como uma qualidade, então incorporando a iconicidade, mas não deixa de

indicar o mundo distópico (índice). Essa tonalidade está enraizada na diegese do filme como uma presença concreta, indicando de forma direta a degeneração daquele espaço.

Para Peirce (2015), o símbolo opera por leis estabelecidas social ou culturalmente, como a palavra "verde", que representa simbolicamente a cor (matiz) por convenção, independentemente de suas tonalidades ou saturação. Embora o significado do símbolo verde possa ser influenciado por aplicações específicas, como o verde onírico no suspense *Um Corpo que Cai* (que insinua a satisfação de desejos do protagonista por uma mulher morta) de Alfred Hitchcock na era do *Technicolor*, ele não se restringe a essa experiência. Sua relação com o objeto é arbitrária, dependendo da convenção social ou cultural.

No cinema, Santos (2011) aponta a montagem cinematográfica como um símbolo ao organizar os planos e criar um discurso por meio de um ritmo e do sentido da narrativa. Já que ela é baseada em convenções gerais de regras e técnicas (a propriedade da lei tendo o legi-signo como fundamento), a exemplo de cortes rápidos que podem indicar ação, enquanto cortes lentos podem indicar calma. A montagem cria um interpretante na mente do espectador a partir da sequência de planos.

4.2.2 A interpretação dos signos

Dentro desse contexto, a capacidade da montagem de gerar sentido culmina na formação de um efeito ou significado, levando à necessidade de compreender o interpretante, a terceira face do signo. Conforme Santaella (2012) define, o interpretante é o efeito produzido pelo signo na mente do intérprete¹⁰, processo no qual um novo signo emerge em um caminho contínuo de interpretação e reinterpretação. Assim, o significado de um signo se manifesta apenas através de sua interpretação.

Santaella (2005) classifica o interpretante, organizando-o em três níveis. O primeiro deles é o interpretante imediato, que expressa o potencial de significação do signo. Este primeiro nível diz respeito ao grau das possibilidades do potencial do signo à espera de uma mente interpretadora que venha efetivar alguma dessas possibilidades, como o interpretante dinâmico (segundo nível), que é o efeito real produzido no intérprete. Portanto, o interpretante dinâmico é a reação efetiva do espectador, que pode sentir desconforto, excitação ou familiaridade diante de uma cor em um filme.

¹⁰Conforme Santaella (2005), o intérprete é o indivíduo que entra em contato com o signo e realiza a interpretação. Logo quem assiste a um filme é o intérprete e o interpretante é o efeito do filme sobre ele.

Santaella (2005) prossegue na subdivisão do interpretante dinâmico com seus subníveis: interpretante emotivo, energético e lógico. O interpretante emotivo representa o primeiro e mais instantâneo efeito que um signo pode provocar, como uma qualidade de sentimento ou uma emoção pura. Ícones, por sua natureza de semelhança, tendem a gerar esse tipo de interpretante com particular intensidade. Várias cores juntas em um filme convocam o interpretante emotivo pelo efeito de encanto, a exemplo de musicais e algumas comédias.

O interpretante energético manifesta-se como uma ação ou esforço ativo, seja físico ou mental, por parte do intérprete. Mas esse interpretante é ainda mais subjetivo, sem um aproveitamento diferencial neste trabalho. Por sua vez, o interpretante lógico ocorre quando o signo é compreendido por meio de uma regra interpretativa internalizada, culminando em generalizações, hábitos de pensamento ou uma nova compreensão compartilhada.

Voltando ao terceiro nível, após o interpretante dinâmico e suas subdivisões, o interpretante final corresponde ao efeito ideal ou habitual que o signo tende a produzir no intérprete. No entanto, como posiciona Santaella (2005), o interpretante final nunca é efetivamente alcançado por um intérprete particular, pois representa o limite teórico do pensamento, como um ideal a que todos os signos aspiram.

Como exemplificação, no filme *O Auto da Compadecida* (2000), a associação das cores amarelo com azul em cena atua como signo que, para a pessoa ciente do contexto religioso do filme, evoca imediatamente luminosidade (o interpretante imediato), remetendo à figura de Nossa Senhora (o objeto imediato). Essa apreensão desencadeia o interpretante dinâmico. Inicialmente é um efeito de paz e esperança decorrente do interpretante emotivo; em seguida, uma resposta energética de atenção ou conexão mental que pode procurar elaborar algo mais simbólico sobre essas cores. Essa cadeia culmina no interpretante lógico já que nas convenções gerais quanto ao legi-signo, pelas cores azul e amarela estarem frequentemente associadas à imagem de Nossa Senhora, elas simbolizam a luz da espiritualidade, conectando-as também à figura santa como objeto dinâmico. E o interpretante final poderia ser a internalização dessa associação, traduzida na convicção de que o filme reafirma valores de esperança. Mas como é um horizonte ideal de aspiração pelo signo, nem todos os espectadores com o conhecimento cultural adequado chegam a essa conclusão.

A tricotomia peirceana evidencia que as cores, mais do que componentes plásticos da imagem, são também operadores semióticos. Na cinematografia temática do Nordeste brasileiro, o uso de determinadas cores pode funcionar como signo de uma paisagem, de um estado emocional ou de uma construção simbólica identitária.

5. AS PALETAS CROMÁTICAS EM ANÁLISE

A linguagem cinematográfica constitui um sistema de signos que articula elementos visuais, sonoros e narrativos para criar significados e evocar experiências. Em consonância com a perspectiva semiológica, autores como Jean Mitry (citado por Aumont et al., 2011), Jacques Aumont e Michel Marie (2004) convergem na defesa da semiótica como ferramenta essencial para a análise e interpretação do discurso fílmico. Essa aplicabilidade é igualmente reforçada por Francesco Casetti e Federico Di Chio (1990), que dedicam especial atenção aos estudos de Peirce em seus métodos de análise fílmica.

5.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA DOS ESTUDOS DE CASO

A análise fílmica não dispõe de uma metodologia universal, sendo, conforme Casetti e Di Chio (1990), um conjunto de operações que envolve a descrição, através da decomposição, e a interpretação pela recomposição dos componentes do objeto fílmico. Adotando esse procedimento, este estudo emprega uma abordagem qualitativa e interpretativa, baseada na Semiótica Peirceana, aplicada especificamente à linguagem cromática no cinema. A metodologia compreendeu as seguintes etapas: seleção dos filmes, recorte analítico das cores e aplicação do instrumental teórico.

5.1.1 Seleção dos filmes

Na seleção dos filmes foram escolhidas três produções ficcionais do cinema brasileiro da Pós-Retomada, sendo eles *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Boi Neon* (2015) e *Deserto Particular* (2021). A seleção fundamenta-se em três critérios estratégicos para a pesquisa: dispersão temporal, ambientação regional com diversidade de representações e a diversidade estilística.

A dispersão das produções no período de estudo abrange 18 anos, de 2003 a 2021. Há um filme no início, outro no meio, e o último é mais atual quanto ao desenvolvimento temporal desta pesquisa. Essa progressão permite observar desenvolvimentos e tendências ao longo da Pós-Retomada.

Embora todos se passem no Nordeste, cada filme oferece uma ambientação regional com diversidade de representações. *Lisbela e o Prisioneiro* constrói um Nordeste fabuloso e encantado ambientado em uma cidade fictícia, que não remete ao Sertão. *Boi Neon* apresenta o espaço sertanejo e as dinâmicas das vaquejadas. Já *Deserto Particular* explora cidades do

interior nordestino como espaços de transformação subjetiva, contrastando realidades geográficas e emocionais.

Quanto à diversidade estilística, os filmes representam distintos gêneros e propostas estéticas para a análise da linguagem cromática em diferentes contextos narrativos e visuais. *Lisbela* é uma comédia romântica e paródica, enquanto *Boi Neon* transita entre o drama social e a poesia visual e *Deserto Particular* apresenta um drama psicológico com discussões sobre identidade de gênero, focado na jornada de autodescoberta do protagonista.

5.1.2 Recorte analítico das cores

No recorte analítico, as cores são tratadas como signos sendo observadas tanto em cenas e sequências pontuais quanto em paletas cromáticas recorrentes que permeiam a fotografia, a direção de arte, o figurino, a iluminação e a composição de planos e ângulos. A análise dessas manifestações cromáticas busca compreender sua articulação com estados emocionais e construções simbólicas.

A cor, além de signo, é também um código cinematográfico visual. Apesar de imprecisões sobre o que são códigos cinematográficos na literatura acadêmica, Aumont et al. (2011) concebem que os códigos cinematográficos são definidos como sistemas de signos, regras e convenções que interagem para produzir significados e comunicar ao público. Para Casetti e Di Chio (1990), a cor é um código relevante, capaz de estruturar sentido, afetos e narrativa, mesmo quando parece neutra.

É preciso destacar como exceções as experiências que [...] trabalham este campo [o campo da cor] de maneira sistemática e consciente [...]: a gama das reações perceptivas (o verde que relaxa, o azul que tranquiliza, o vermelho que excita...); o jogo das tonalidades ("quentes", "frias", pastel, etc.); as referências ideológicas (o vermelho como progresso, o negro como reação...), e assim sucessivamente. [...] é preciso lembrar também dos casos em que as cores são funcionais em relação ao relato, oferecendo códigos suplementares aos códigos da narratividade: cada cor se associa então com um personagem ou com um estado emotivo, propondo-se como signo de reconhecimento dos distintos elementos da história [...] (CASSETTI; DI CHIO, 1990, p. 91, tradução nossa)¹¹.

A cor, neste estudo, articula-se com outros códigos para a compreensão dos elementos fílmicos. Conforme Aumont et al (2011), os filmes reúnem diversos códigos cinematográficos

¹¹Hay que señalar como excepciones las experiencias que [...] trabajan este campo de manera sistemática y consciente [...]: la gama de las reacciones perceptivas (el verde que relaja, el azul que tranquiliza, el rojo que excita...); el juego de las tonalidades ("calientes", "frías", pastel, etc.); las referencias ideológicas (el rojo como progreso, el negro como reacción...), y así sucesivamente. [...] hay que recordar también los casos en que los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividade: cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia [...] (CASSETTI; DI CHIO, 1990, p. 91).

não específicos (presentes em outras mídias, como a própria cor ou o som) e um número menor de códigos específicos do cinema (como certos movimentos de câmera).

5.1.3 Instrumental teórico

Quanto ao instrumental teórico, a articulação é feita de uma forma sistemática, utilizando o arcabouço conceitual da categorização e significado das cores como eixo condutor juntamente à semiótica¹². A experiência estética é organizada pela fenomenologia em níveis de progressão interpretativa e a tríade peirceana não se apresenta de forma dissociada das categorias fenomenológicas. Pelo contrário, a base fenomenológica sustenta o próprio processo semiótico. Neste trabalho, adota-se uma abordagem integrada, pois o signo cor se manifesta como qualidade sensível (primeiridade), ação relacional (secundidade) e estrutura simbólica (terceiridade), modulando também objeto e interpretante.

Na dimensão de significação simbólica observa-se a categorização proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) na obra *Ensaio sobre a Análise Filmica*. Os autores identificam três classes de obras cinematográficas, conforme o modo como solicitam a interpretação simbólica. A primeira classe compreende os filmes que demandam uma leitura simbólica, exigindo que o espectador ultrapasse o sentido literal da narrativa. A segunda classe refere-se às obras que, embora realistas, permitem simultaneamente uma leitura literal e simbólica. Por fim, a terceira classe abrange filmes que, em princípio, não exigem interpretação simbólica, oferecendo-se a uma apreensão mais imediata e direta.

Nesse processo, a leitura dos filmes se apoia no conhecimento prévio do analista, moldado por experiências e valores culturais, o que pode direcionar a atenção para opiniões pré-estabelecidas, como a possível recorrência de paletas de cores quentes em produções audiovisuais do espaço estudado. Contudo, a análise através da semiótica também permite a formação de novas proposições que podem confrontar a hipótese exploratória inicial.

Segundo Casetti e Di Chio (1990), essa atividade de leitura, embora baseada no conhecimento prévio, busca uma compreensão mais ampla e meditada. Por isso, a metodologia exige a contemplação do fenômeno na primeiridade. Como situa Santaella (2005), nessa dimensão é necessário desautomatizar tanto quanto possível a percepção e

¹²Santaella (2005) chama a atenção que a aplicação dos conceitos semióticos utilizados e quanto longe se vai no uso deles, depende das exigências daquilo que está sendo analisado. Por isso, algumas análises deste estudo podem pular do interpretante imediato para o dinâmico e não atribuir objetos imediatos e dinâmicos a todos ícones, índices e símbolos convocados. É um uso mais livre dos conceitos que podem ser aplicados em um processo semiótico, como propõe a autora.

deixar que os fenômenos (as cores) se mostrem sem interpretação ainda. Essa postura é importante, pois, ao analisar semioticamente, o pesquisador já atua como um interpretante dinâmico com opiniões prévias e, portanto, falível, incumbido da responsabilidade de representar a objetividade semiótica da própria semiótica, tal como adverte Santaella (2005).

Diante das considerações teóricas e metodológicas expostas, o presente capítulo passa às análises dos filmes selecionados.

5.2 ANÁLISE DE *LISBELA E O PRISIONEIRO*

*Lisbela e o Prisioneiro*¹³, lançado em 2003 e dirigido pelo pernambucano Guel Arraes, tornou-se um dos longas-metragens mais emblemáticos do cinema nacional na fase da Pós-Retomada, alcançando grande sucesso de bilheteria. Baseado na peça teatral homônima de 1964, escrita pelo também pernambucano Osman Lins, o filme mescla comédia e romance, referenciando o imaginário popular nordestino.

No artigo *TV de Repertório: o Núcleo Guel Arraes e suas obras criativas*, Regina Gomes (2009) faz uma resenha do livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Ela conclui que *Lisbela e o Prisioneiro* é um produto simbólico que incorpora elementos da cultura popular brasileira, marcado por vestígios folclóricos e por uma forte aproximação com o público. Essa aproximação decorre de estratégias de apelo popular pensadas pelo seu próprio realizador, Guel Arraes. Essa observação de Gomes (2009) dialoga com a inclinação estética da televisão da Pós-Retomada, mencionada por Loiacono (2007), a respeito das características visuais e narrativas semelhantes às novelas e sua conexão com o público.

A narrativa dessa obra de apelo popular acompanha o romance entre Lisbela (Débora Falabella), jovem sonhadora e entusiasta de cinema, e Leléu (Selton Mello), um malandro aventureiro itinerante e artista circense. Em mais uma tentativa de ganhar a vida com truques, encenações e golpes, Leléu chega na cidadezinha de Lisbela, tendo escapado por pouco do matador de aluguel, Frederico Evandro (Marco Nanini), após se envolver com a mulher dele, Inaura (Virgínia Cavendish). Inaura fica obcecada por Leléu e jurando amor verdadeiro vai em sua busca, atrapalhando o seu romance com Lisbela que está noiva de Douglas (Bruno Garcia) e é filha do delegado de uma pequena cidade fictícia no interior de Pernambuco, onde o filme é ambientado¹⁴. Nesta posição de compromisso e *status* social que ela ocupa, logo as

¹³O filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) pode ser assistido na plataforma do YouTube: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. 8s.

¹⁴A cidade de Igarassu, na região metropolitana de Recife, serviu de cenário para as gravações do filme.

pressões sociais e familiares se somam ao romance proibido. Ainda compõem o enredo as referências metalinguísticas ao próprio fazer cinematográfico.

O filme constrói um universo visual e narrativo que se apoia na paródia de gêneros, como o faroeste e a radionovela, assim como em elementos da cultura nordestina, como a linguagem oral e os arquétipos populares, a exemplo do cangaceiro, do retirante, do malandro e da moça ingênua. Tais elementos dessa cultura compõem o que se convencionou chamar de identidade nordestina. No entanto, há uma ambiguidade de reconhecimento cultural, já que o público, em especial, da própria região, pode reconhecer ou não essa identidade nordestina, como questiona Pinheiro (2021) sobre os estereótipos nordestinos criados historicamente pela mídia e o sentimento de representatividade fidedigna.

No artigo *Reflexões sobre a representação do Nordeste no cinema brasileiro*, publicado na revista *ComSertões*, Ingrid Hayara, Isael Pereira e Carla Paiva (2021) investigam como os próprios nordestinos percebem e compreendem as representações sociais de sua região presentes no cinema nacional, por meio de uma metodologia de pesquisa baseada em um questionário aplicado a 153 pessoas. E apesar de 70% dos respondentes considerarem que os filmes não são fiéis à realidade em que vivem, há uma opinião dividida em relação ao reconhecimento de sua cultura, fala e expressões corporais e linguísticas em obras audiovisuais. Em vista disso, certos elementos culturais ou mesmo arquétipos de personagens de filmes ambientados nesse espaço podem ser reconhecíveis e apreciados pelo público, independente das representações estilísticas e sociais estarem fiéis ou não à região.

É nesse contexto de coexistência entre estereótipo e reconhecimento de elementos nordestinos que se insere a linguagem visual de *Lisbela e o Prisioneiro*, marcada pela estilização cênica com as cores reforçando a atmosfera encantada da narrativa. Sua paleta cromática conjuga um universo alegre, romântico e regional. Dessa forma, ela ativa camadas simbólicas e sensoriais recorrentes do senso comum da cultura nordestina e com o próprio gênero da comédia romântica popular. Esse senso comum é formado pelas ideias, crenças e percepções amplamente aceitas e difundidas sobre a região, como as associações às festas juninas recorrentes, as cores vibrantes, o calor humano e uma cultura pitoresca.

Nesta etapa descritiva da análise, como metodologia de decomposição, isolam-se as descrições das cores ou paletas mais recorrentes e as relações do signo com o objeto para compreender sua lógica de construção.

A partir das categorias fenomenológicas, a dimensão da primeiridade é uma experiência espontânea da cor. Portanto, a primeiridade é ativada com a evocação dos

quali-signos nas sensações imediatas da interação do espectador com as cores no filme. Nas primeiras cenas do longa-metragem com a entrada do personagem Leléu e sua caminhonete adaptada, pintada de laranja ornamentada com azul e amarelo (Figura 12), na marca temporal de 04:20, desponta vivacidade, pois o espectador é imerso em uma paleta de quali-signos cromáticos como vermelhos, amarelos, rosas, laranjas, azuis e verdes.

Figura 12 - Leléu e sua caminhonete



Fonte: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025.

Assim como a caminhonete de Leléu, os balões festivos, as roupas dos figurantes, as casas, além das atrações do circo itinerante, no qual Leléu (em mais um golpe) conhece Lisbela, compõem esse universo imagético que chama a atenção antes mesmo de significar qualquer coisa. Esses quali-signos, muitas vezes, não estão relacionados diretamente a significados narrativos, e surgem como experiências sensíveis puras, instaurando uma atmosfera de leveza, ludicidade e encantamento, como se observa na parte A da Figura 13, através das extrações dos matizes dos frames selecionados do filme para esta figura.

Figura 13 - Paletas de quali-signos cromáticos



Fontes: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025;
ADOBE. **Tema de cores a partir de imagens | Adobe Color** (2025). Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/image>. Acesso em: 30 maio 2025.

Os objetos imediatos desses quali-signos são as próprias qualidades visuais puras que emergem à percepção, ligadas a uma afetividade inicial e ao tom fabular da narrativa. No decorrer do filme, as cores são mais sentidas do que decodificadas e lembram encantamento, produzindo ícones para o interpretante emocional, mas isso será visto adiante.

Conforme os significados dos acordes cromáticos, sobretudo de cores primárias e secundárias, propostos por Heller (2014) e reiteradas em Itten (1961), a sensação imediata de alegria, algo encantado ou festivo é transmitida no decorrer do filme. Porque ele articula quali-signos dos matizes vermelho com amarelo, laranja, verde, azul, roxo, rosa em várias cenas, com o vermelho sendo a cor principal dos acordes. As cores aqui provocam uma impressão emocional que ancora o filme em um território de sensibilidade do público. Tal sensorialidade cromática também traduz o olhar sonhador e romântico de Lisbela, cuja presença é marcada por tons de maior luminosidade do rosa, lilás, branco e verde claro em seus figurinos, intensificando sua ingenuidade e pureza como qualidades contemplativas.

No filme, a dimensão da terceiridade é mais perceptível que a secundidade, com as cores sendo agrupadas em significados culturais e generalizações. O vermelho, por exemplo, se manifesta em cenas de paixão, sedução e tensão, como nos figurinos e nos cenários do romance entre Leléu e Inaura (Figura 14). Nesse contexto, ele atua como um símbolo, pois representa culturalmente emoções intensas e relações de desejo. Seu objeto imediato passa a ser o enquadramento cênico e narrativo em que ele aparece, como no vestido de Inaura. Logo, o vermelho, por convenções sociais, representa a paixão, a luxúria e também o perigo do romance com a mulher de um assassino, reforçando seu papel simbólico.

Figura 14 - Vermelho da sedução com Inaura e Leléu



Fonte: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025.

A presença de códigos de vestuário como signos visuais dá corpo a significados narrativos mais específicos. Um exemplo disso se manifesta no figurino do vilão Frederico

Evandro, cujas roupas em tons escuros, como o vinho (Figura 15), operam como símbolo de seu caráter sombrio e ameaçador. O matiz de vinho, que é um vermelho com baixa luminosidade (maior reflexão de luz), evoca, por convenção cultural, ideias de perigo, agressividade e mistério. Essa relação simbólica remete a uma tradição imagética presente na mídia, na qual cores escuras são associadas à vilania. Assim, a cor não apenas qualifica esteticamente o personagem, mas participa da construção simbólica de sua identidade narrativa, funcionando como um signo que aponta o arquétipo do vilão como objeto dinâmico.

Figura 15 - O vinho ameaçador de Frederico Evandro



Fonte: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025.

Enquanto o vermelho representa a paixão, como visto, mas também o perigo, já que Leléu se envolve com mais de uma mulher comprometida, o azul nas roupas e no carro de Douglas é introspecção e a rigidez emocional, afinal, o personagem articula um plano para se livrar de Leléu através de Frederico, por não possuir coragem de enfrentar o adversário amoroso. Enquanto que o rosa do vestido de Lisbela é a feminilidade e o sonho. Enquanto o vinho de Frederico representa violência e antagonismo.

Essa dimensão simbólica se expande na metalinguagem do filme, como nas cenas de Lisbela e Douglas acompanhando um filme fictício de romance e aventura no cinema local, (Figura 16), com mais tempo entre os minutos 05:58 e 10:10, e depois entre 19:23 e 24:05. Nesse segundo momento, *Lisbela e o Prisioneiro* alterna o arco de fuga do personagem do filme fictício, idealizado por Lisbela como o mocinho da história, com a fuga de Leléu do alcance de Frederico, o qual acaba de descobri-lo em sua casa com Inaura.

Figura 16 - Lisbela e Douglas no cinema



Fonte: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025.

A opção estética pelo preto e branco no filme fictício do cinema que eles frequentam, contrasta intencionalmente com o excesso de cor da narrativa principal e não se limita a um artifício visual. Ela revela uma nostalgia cinematográfica que dialoga com a história do cinema. Ao invocar a estética clássica do preto e branco, o filme remete a um período em que a ausência de cor era uma escolha expressiva, capaz de focar a atenção e libertar as produções da imitação obediente da natureza, conforme apontam Stephenson e Debrix (1969). Desse modo, essa escolha associa a pureza do romance idealizado por Lisbela à tradição dos primórdios do cinema, como uma história simples de amor que uma pessoa conta para a outra.

Esse artifício metalinguístico é, portanto, ao mesmo tempo, uma citação e um comentário sobre o próprio gênero da comédia romântica, reconfigurando códigos visuais da tradição cinematográfica em um contexto regional brasileiro. A presença da metalinguagem transforma o próprio ato do cinema de contar histórias em expressão de desejo, representando que o romance e a sétima arte compartilham o mesmo poder de fabulação. Dessa forma, o filme oferece um Nordeste encantado, em que os afetos são amplificados e as convenções culturais ganham um tratamento paródico e celebratório, tudo isso ancorado em um diálogo consciente com a evolução da linguagem visual do cinema do preto e branco às cores.

Nesta dimensão simbólica da análise filmica, o uso das cores em *Lisbela e o Prisioneiro* se alinha à segunda classe proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2002). Embora a obra possua elementos de uma narrativa verossímil, seu tratamento particular do material narrativo e audiovisual, notadamente pela linguagem cromática, a insere na segunda classe de obras que os autores identificam, onde a leitura literal e simbólica coexistem. Isso reforça a natureza do filme como um espaço de múltiplas camadas de sentido, embora a propriedade da lei (legi-signo) possa inscrever essas camadas em generalizações.

No filme, os legi-signos das cores primárias e secundárias remetem, em um primeiro nível, a seus objetos imediatos como recortes simbólicos codificados que são as convenções visuais e narrativas consolidadas da comédia romântica e do musical. Essas convenções sinalizam a atmosfera lúdica e fantasiosa, além do final feliz do casal protagonista. Elementos típicos desses gêneros, quase como leis, como o musical repleto de cores *Cantando na Chuva* (1952) e a comédia romântica, também colorida, *De Repente 30* (2004).

Esses objetos imediatos funcionam como filtros pelos quais o espectador acessa objetos dinâmicos. Estes, embora não necessariamente visíveis no filme, os objetos dinâmicos são construídos culturalmente e ativados pelo signo. Heller (2014) defende que os significados das cores são enraizados cultural e historicamente, o que converge com a ideia de objeto dinâmico, pois os sentidos atribuídos às cores derivam também de um sistema de convenções simbólicas culturais. Deste modo, as cores e seus significados enraizados cultural e historicamente são o objeto dinâmico.

No caso de *Lisbela*, esses objetos dinâmicos correspondem à construção cultural da representação cinematográfica mais comum e festiva do Nordeste, em contraste com a imagem mais árida dele, representado apenas como Sertão. Também à identidade de gênero da mocinha indefesa, ou do arquétipo feminino da *femme fatale* incorporada pelo perigo do vermelho na personagem Inaura, sedutora e letal, e que mata Frederico Evandro no final; também aos papéis sociais. Mas sempre levando em consideração o repertório de cada pessoa.

Pelo que foi posto até o momento na decomposição do filme, nota-se agora na recomposição da leitura filmica que a disposição cromática de *Lisbela e o Prisioneiro* manifesta um projeto estético consciente de harmonização visual, sobretudo, nos planos fechados e nas cenas mais simbólicas. Evidencia-se como a cor, como signo e código cinematográfico visual, interage organicamente com outros códigos, como direção de arte, fotografia e montagem, para estruturar o discurso lúdico da produção.

Isso é evidenciado pela cenografia e pela direção, que articulam a paleta cromática em planos abertos para destacar a vivacidade da cidade. Como na cena em que Leléu doma o touro, na marca temporal entre 38:29 e 38:44, onde objetos plásticos coloridos contrastam com a simplicidade da rua (Figura 17). Adicionalmente, a fotografia privilegia a luz natural e a saturação controlada, estabelecendo um diálogo com o realismo encantado da narrativa; enquanto os planos fechados intensificam o contraste entre os personagens e seus ambientes.

Figura 17 - Plano Aberto de *Lisbela e o Prisioneiro*



Fonte: MARCOS SOUZA. **Lisbela e o Prisioneiro - Filme Completo (2003)** (14 fev. 2020). 1h48min38s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UXxUYWxzBEA>. Acesso em: 29 maio 2025.

Várias cores associadas dentro do filme remetem a uma rede de significados históricos, afetivos e sociais internalizados pelo intérprete, sendo, portanto, mais do que sensação imediata (primeiridade). Essas leituras se desdobram em diferentes níveis interpretativos, desde as primeiras sensações até a consolidação de um hábito de pensamento, conforme os tipos de interpretante de Peirce, que constituem o terceiro elemento de sua tríade.

No subnível emotivo do interpretante dinâmico, os acordes cromáticos associando várias cores em cena atuam como quali-signos e, principalmente, ícones, gerando no espectador uma sensação de alegria e bem-estar pela semelhança de várias cores com uma atmosfera de leveza, ludicidade e encantamento, provocando uma exaltação do olhar. E talvez seja esse o interpretante dinâmico dominante da experiência com o filme, em função da contemplação das cores.

Mas na progressão semiótica peirceana, omitindo o interpretante energético para atingir uma maior objetividade, o interpretante lógico é aquele que lida com as conclusões, crenças e mudanças de pensamento de quem entra em contato com a experiência (filme) e seus fenômenos (as cores). A partir da experiência emocional, a audiência constrói um interpretante lógico, consolidando a compreensão de que a obra reafirma e celebra uma identidade nordestina pautada no folclorismo e na efervescência cultural, em contraste com representações de aridez ou escassez. Em vista disso, a paleta cromática do filme ativa, nos espectadores, memórias, emoções e representações culturais partilhadas, consolidando leituras simbólicas que situam o Nordeste entre o idílico e o popular, o real e o fabular. Dessa maneira, o Nordeste aparece menos como um espaço fixo e mais como uma ideia viva.

É dentro dessa construção simbólica do Nordeste como uma ideia viva e enquanto um universo ficcional com elementos já estabelecidos no imaginário popular, que o filme *Lisbela e o Prisioneiro* incorpora e explora determinados estereótipos. A produção reforça traços

recorrentes associados a um típico Nordeste reconhecível, que funcionam como pontos de referência para o público. Como aponta a pesquisa de Hayara, Pereira e Paiva (2021), mesmo que a representação geral não busque fidelidade documental, esses traços nordestinos são prontamente reconhecidos pela audiência com repertório prévio sobre o Nordeste ficcional.

Esse processo cria um ciclo de retroalimentação, pois o público já sabe o que esperar de produções como esta devido à forma como as representações são feitas. Essa familiaridade ativa um conjunto de expectativas que serve à atmosfera leve e fantasiosa proposta e se torna confortável para a audiência. Assim é mantida a cada nova comédia da Pós-Retomada que tem a região como pano de fundo, a exemplo das comédias do cineasta Halder Gomes, o próprio *Bem-Vinda a Quixeramobim*, *Cine Holliúdy* (2012) e *O Shaolin do Sertão* (2016), que igualmente são leves, fantasiosas e um pouco folclóricas quanto à representação da região.

Segundo Carla Patrícia Oliveira de Souza (2017), o Nordeste representado por Guel Arraes em *Lisbela e o Prisioneiro* é o Nordeste fruto da mistura do artesanal, industrial e popular. O diretor declarou que:

Cuidamos muito também da visualidade do espetáculo, buscando referências visuais do que eu chamaria de uma espécie de ‘pop nordestino’: uma mistura do industrial com o artesanal, com o popular; uma certa ‘estética de carroceria de caminhão’, de camisas estampadas, um visual com muito colorido. Tentei fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados com casinhas pobres coloridas. Nessa nova adaptação, eu queria sair um pouco desse tom de comédia municipal. Prefiro esse Nordeste misturado, uma espécie de Nordeste do mundo, esse Nordeste que me lembra, por exemplo, alguns filmes indianos. Eu tenho, aliás, a impressão de que há uma estética meio comum a certos países subdesenvolvidos: por exemplo, um certo fascínio pelo exagero no uso das cores, cores vivas, primárias, uma estética suburbana (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 305 *apud* PATRÍCIA, 2017, p. 124).

Essa declaração, no entanto, revela uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que Guel Arraes afirma evitar um Nordeste “cristalizado”, ele o reconfigura a partir de novos signos igualmente estilizados. O que se percebe é uma reformulação estética mais do que uma ruptura. Na concepção criada por ele sai o Nordeste da escassez e entra o Nordeste da exuberância sensorial, igualmente imagético e simbólico. Trata-se de uma estilização que não busca a verossimilhança documental, mas sim a celebração da identidade cultural como performance. Por isso, o filme se ancora em cores primárias e secundárias e tipificações fabulares que produzem um Nordeste imagético, afetivo e visualmente vibrante, construído não pelo apagamento dos estereótipos, mas pela sua reinvenção simbólica.

No entanto, *Lisbela e o Prisioneiro* ser considerado estereotipado não é necessariamente um problema, ou mesmo um erro. Porque, primeiramente, o filme assume o tom de fábula e é adaptado de uma peça teatral que já era exagerada por natureza. O exagero é

parte do projeto estético, e não uma tentativa de retrato fiel. Além de fazer uso do humor e da metalinguagem para ironizar os próprios clichês, como nas cenas em que Lisbela assiste a filmes e sonha com finais cinematográficos, o que revela uma consciência dos códigos narrativos. E os próprios personagens e a ambientação, todos marcados pelas cores, são construídos de maneira afirmativa e não pejorativa, operando como tipos fabulares dentro de uma tradição teatral com ares cômicos. Isso o distingue de representações que tendem para um lado mais estigmatizante, como o citado anteriormente, *O Homem que Desafiou o Diabo*.

Como *Lisbela e o Prisioneiro*, *O Auto da Compadecida* (2000) combina elementos do imaginário nordestino e uma composição cenográfica fabular, com uma linguagem cromática predominante de branco, tons terrosos, beges e marrons, desbotada, mas coesa, que confere na tela a sugestão de secura e aridez do semiárido nordestino.

Lisbela e o Prisioneiro, por sua vez, ao assumir uma proposta visual híbrida exemplifica uma transição no cinema da Pós-Retomada que, embora dialogue com o popular e a estética da televisão, como afirma Loiacono (2007), estabelece uma identidade visual e autoral apenas três anos depois de *O Auto da Compadecida*. Essa liberdade na exploração das possibilidades narrativas, visuais e simbólicas do audiovisual ambientado no Nordeste destaca seu projeto estético específico em uma nordestinidade inscrita na cultura de massas com intencionalidade afirmativa, compondo uma versão afetiva, alegre e simbólica da região que não busca retratar o mundo real, mas o reimagina como possibilidade estética e cultural.

5.3 ANÁLISE DE *BOI NEON*

Escrito e dirigido pelo cineasta pernambucano Gabriel Mascaro, *Boi Neon*¹⁵ (2015) desafia os limites das representações habituais do Sertão e da masculinidade. É um dos títulos do cinema brasileiro mais aclamado internacionalmente em premiações, com mais de 50 prêmios. Conforme a ficha técnica do filme no site da Embaúba Play (s.d), uma plataforma de *streaming* especializada em cinema brasileiro contemporâneo, a justificativa do júri do Festival de Filmes de Varsóvia, em 2015, ao premiá-lo como Melhor Filme foi: “[...] vai para um filme honesto e belo, pela sua genuína e inesquecível experiência visual [...] por desafiar a fronteira dos estereótipos de gênero abrindo os arquétipos profundos que vivem entre nós”.

Esse visual distingue a produção em razão do contraste entre as tonalidades dessaturadas e as cores neon adotadas na narrativa para contar a história de Iremar (Juliano

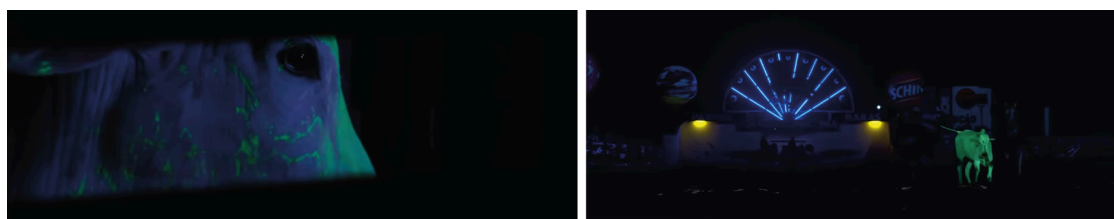
¹⁵O filme *Boi Neon* (2015) pode ser assistido na plataforma de *streaming* Apple TV. Para verificar se o título ainda está disponível, consulte: <https://tv.apple.com/br/movie/boi-neon/umc.cmc.6uw9tt6earzt9s33gu4t2dc06>.

Cazarrê), um vaqueiro de curral que percorre o interior do estado de Pernambuco¹⁶ em um caminhão que serve tanto de transporte quanto de moradia improvisada.

Nos bastidores das vaquejadas, Iremar prepara os bois antes de soltá-los na arena. Ele viaja ao lado de outros vaqueiros, de Galega (Maeve Jinkings), uma motorista de caminhão que leva os vaqueiros, e também ao lado da filha de Galega, Cacá (Alyne Santana). Juntos formam uma família provisória. Esses trabalhadores não são donos de suas vidas, e o filme, por vezes, os compara metaforicamente aos próprios animais que eles cuidam, sejam cavalos ou bois, justamente para reforçar a vida simples e cercada de privações desses sujeitos.

Enquanto participa das vaquejadas, Iremar cultiva o sonho de desenhar roupas e trabalhar como estilista no polo industrial de confecções. Mesmo pobre, ele não deixa de desenvolver seu sentido estético e costura à noite em uma máquina precária quando tem tempo. Nessa dualidade entre o sertão machista e o sonho de ser estilista, o personagem vive a tensão entre o real e o desejo, entre a tradição do seu ofício como vaqueiro e a afeição por sonhos inimagináveis para figuras sertanejas como ele. Essa tensão já se anuncia no próprio título da obra. O filme recebe o nome de *Boi Neon* devido à imagem literal de um boi que passa a brilhar esverdeado à noite após ser decorado com pó fluorescente em uma sequência na marca temporal entre 36:25 e 36:51 (Figura 18).

Figura 18 - O boi neon



Fonte: CANAL BRASIL. **Assista ao filme "Boi Neon" através do NET NOW** (14 abr. 2016). 2min4s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8CXvnK2GdG8>. Acesso em: 10 maio 2025.

O título *Boi Neon* adquire um caráter metafórico, pois essa sequência do boi luminoso significa o brilho dessas cores neon sobre o próprio Iremar, já que embora ele não seja o ser tingido pelo pó fluorescente, ele representa a analogia como um animal daquele espaço que ganha vida, que está ganhando a cor, mas continua sendo encurralado pela tradição e os afazeres impostos por sua rotina e profissão de vaqueiro. Analogia confirmada quando após o

¹⁶A produção foi gravada em algumas localidades do estado de Pernambuco, mas a história não indica localização precisa onde acontece, nem mesmo se os personagens atravessam estados, ou se ela transcorre na zona do Agreste (transição entre o Sertão e o litoral). Mas pelas entrevistas do diretor e outras pesquisas, o Sertão é mencionado de forma recorrente.

próprio Iremar tingir o boi com o pó e o animal ficar verde neon, ele o solta em arena para ser laçado pelos peões.

Na fase da decomposição, na categoria fenomenológica da primeiridade despontam as cores como sensações, evocações e sugestões. Assim, na primeiridade irrompem os quali-signos através de uma paleta cromática inicial de tons da terra dessaturados, marrons, beges e amarelos sem brilho (baixa luminosidade), exceto o caminhão de Galega, que é de um amarelo com mais saturação. Essa dimensão sensorial evoca a percepção da audiência para a aridez do Sertão e o cotidiano dos vaqueiros, instaurando um estado emocional marcado pela ausência de sofisticação formal dos personagens e seus modos de vida

Se Itten (1961) identifica diferentes matizes mais saturados juntos remetendo à infância e celebrações, as tonalidades dessaturadas teriam um impacto oposto, também se comparadas às percepções iniciais de *Lisbela e o Prisioneiro* quanto aos vários quali-signos de maior saturação e os ícones que despontam na relação deles com o objetos.

Por isso, é mais perceptível quando a narrativa destoa dessa paleta e adota outros tons mais vivos através de vermelho ou mesmo de luzes artificiais, e então começa a dar sugestões da história ter mais camadas do que aquelas que aparecem na superfície. Esse subtexto, quando desvendado pela semiótica, passa da sugestividade para a referencialidade e, por fim, à generalização, contribuindo no estudo do protagonista e no sentido da própria obra.

Parte dos enquadramentos do filme são compostos por planos gerais para evidenciar a vastidão do Sertão (Figura 19), especialmente quando Iremar é enquadrado como um personagem pequeno em relação ao cenário, reforçando a solidão ou a condição de como ele está subjugado aos ambientes físico e social. Essa sensação é somada a uma cena filmada à distância, entre os minutos 01:05:51 e 01:06:08. Esta cena, embora curta, do caminhão de Galega (ao centro, na parte inferior da Figura 20) transitando distante do polo industrial é uma alegoria de como o ofício de Iremar transita longe dos seus sonhos.

Figura 19 - Plano geral da vastidão do Sertão



Fonte: CANAL BRASIL. **Assista ao filme "Boi Neon" através do NET NOW** (14 abr. 2016). 2min4s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8CXvnK2GdG8>. Acesso em: 10 maio 2025.

Figura 20 - A distância do polo industrial de confecções



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

Os ângulos frontais nos rostos dos atores ressaltam a passividade e o cansaço dos personagens frente ao universo árduo em que vivem. Enquanto há uma iluminação natural para as cenas externas. Essa iluminação contrasta com luzes artificiais nas cenas noturnas ou em cenários fechados (Figura 21) destacando cores quentes ou cores neon, como versões mais luminosas de vermelho, azul, amarelo (cores primárias) e verde (cor secundária).

Figura 21 - Luzes artificiais de cenas noturnas em ambientes fechados



Fonte: PEREIRA, Abigail. **Abigail pereira Juliano cazarre Película Boi Neon** (20 dez. 2019). 3min21s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WQxZLVXTlcc>. Acesso em: 10 maio 2025.

Nesse sentido, a iluminação em *Boi Neon* transcende a mera reprodução da realidade, ajudando a criar um espaço cênico e moldar a percepção de ambientes e a interioridade dos personagens. Isso é notável nas passagens de dança, onde a luz artificial evoca um mundo distinto da realidade vaqueira, consonante com a perspectiva de Stephenson e Debrix (1969) de que a qualidade fotogênica da iluminação fílmica busca criar uma ilusão e uma atmosfera dramática, não apenas copiar a realidade. Enquanto a fotografia do filme adota, de modo predominante, uma paleta cromática mais contida, por vezes até fria, que contrasta com o padrão solar associado à região.

A partir da geografia física de *Boi Neon*, estabelece-se um diálogo com o filme *Aquarius*, abordado no Capítulo 3. Enquanto a obra de Kleber Mendonça Filho explora a autenticidade da paisagem urbana litorânea de Recife para expandir o imaginário nordestino, *Boi Neon* adota uma estratégia visual oposta e igualmente subversiva. Mesmo contextualizado no interior, o filme de Mascaro recria artificialmente a imagem do mar em uma pedra para uma propaganda de roupas de praia, na marca temporal entre 14:30-14:39 (Figura 22). Essa justaposição da ausência e presença midiática do litoral demonstra como a idealização costeira é internalizada e transformada pela lógica da publicidade e do consumo no Sertão. Ambos os filmes, cada um à sua maneira, revelam a multiplicidade de realidades e aspirações da região, seja pela vivência direta de seu dinamismo urbano e costeiro, seja pela reinterpretação comercial de seus elementos.

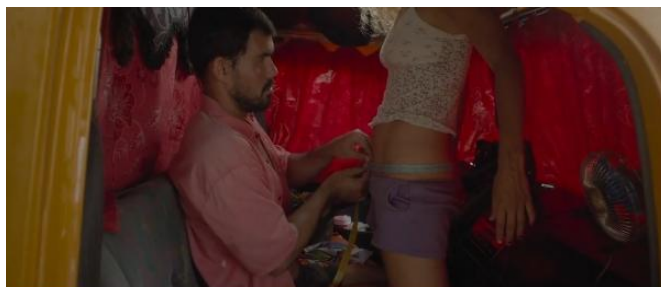
Figura 22 - A propaganda do litoral em *Boi Neon*



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

Em planos fechados e médios de Iremar em seu tempo livre desenhando roupas nos corpos nus de mulheres em revistas pornográficas, o filme adquire uma sensibilidade discreta. Iremar usa Galega como sua modelo informal. No plano médio onde ele tira as medidas dela (Figura 23), entre os minutos 07:03 e 08:41, as texturas e os matizes de vermelho, amarelo e rosa reforçam a dimensão sensível e artesanal da cena. Na relação do signo com o objeto, quanto à referencialidade, esses matizes assumem a função de signos icônicos, pois suas qualidades visuais evocam a dimensão tátil das texturas e vivacidade das cores, convidando à experiência dos sentidos e à percepção da natureza artesanal presente.

Figura 23 - Medidas de Galega



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

Neste aspecto icônico, o objeto imediato é a própria qualidade visual de calor ou proximidade que o vermelho e o amarelo expressam imediatamente na tela. Enquanto o objeto dinâmico é a ideia culturalmente construída de sensibilidade e valorização do trabalho artesanal, que a cena e a ação de Iremar com Galega sugerem. Através dessa iconicidade, percebe-se que essas cores mais quentes sugerem melhor esse trabalho. A cena poderia evocar outra sensação se tomada por cores frias.

Após essa cena, segue uma performance de dança que o filme não evidencia ser de Galega, mas insinua que as peças de lingerie da dançarina poderiam ter sido desenhadas por Iremar, pois é o tipo de peça que ele tem pretensão de costurar ao desenhá-las nas revistas de conteúdo adulto. O que também fortalece essa insinuação é o corte preciso da edição quando Galega questiona que tipo de cor ele acha que ficaria melhor na peça; ele não responde, então o filme corta e a cena seguinte é a apresentação da dançarina:

GALEGA: Que cor que tu tá pensando, hein?

[...]

IREMAR: Não sei. O quê que tu acha?

GALEGA: Tu falaste que queria uma coisa forte... eu pensei em rosa choque.

IREMAR: Não! Rosa choque é coisa de... rapariga.

GALEGA: E tu acha? Tu pensasse no quê?

(BOI NEON, 2015, 08:16 - 08:41 min)

Na categoria fenomenológica da secundidade, a análise se concentra na experiência do filme diante de algo que se apresenta em sua singularidade e existência concreta. A cor deixa de ser apenas sensação e passa a ser percebida em sua dimensão material na narrativa, através de objetos, roupas, luzes e interações. Pois, conforme Santaella (2005), a secundidade está ligada às ideias de dependência, apresentando a relação do signo com o objeto e o confronto nessa interação.

É nesse ponto que o contraste entre os tons dessaturados do Sertão e a emergência ocasional de cores vivas, como o vermelho e o verde, assume maior relevância no processo semiótico. Tais cores se constituem como sin-signos (a ocorrência específica de uma qualidade) que surgem em contextos particulares na iluminação das cenas noturnas, a exemplo do verde neon (Figura 24). Elas estabelecem uma relação de existência com as ações da diegese, conferindo-lhes materialidade e impacto direto na percepção do público.

Figura 24 - Verde neon com o lado artístico de “Yremar”



Fonte: CANAL BRASIL. **Assista ao filme "Boi Neon" através do NET NOW** (14 abr. 2016). 2min4s.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8CXvnK2GdG8>. Acesso em: 10 maio 2025.

A pureza e a inocência da menina Cacá que ainda não foi “dominada” por este mundo de preconceitos, permitem a Iremar expressar seus sonhos com mais liberdade em sua presença. Essa relação mais tranquila entre eles é associada a um momento de maior abertura da linguagem visual, como na cena entre os minutos 42:00 e 43:20 com o verde neon ao fundo (Figura 24), quando Cacá o ensina a fazer a assinatura de seu nome. Ele lhe revela a assinatura do seu com “Y” no lugar do “I”, pois “Yremar” com “Y” é nome artístico.

O rosa da camisa de Iremar (Figura 25), o destaca no ambiente dessaturado. O rosa como quali-signo funciona como uma qualidade sensível pura, evocando sensações estéticas antes mesmo de significar algo material. Em sua ocorrência existencial como sin-signo manifesta-se na camisa e tem como objeto imediato a vivacidade e o contraste dessa ocorrência específica no cenário dessaturado. Em sua relação com o objeto, este sin-signo estabelece uma relação de índice, apontando para o desejo ou a tensão entre os anseios de Iremar e seu cotidiano de vaqueiro, logo, isso é o objeto dinâmico.

Figura 25 - Rosa da camisa de Iremar



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

Aumont e Marie (2004), em seus métodos de análise fílmica, atribuem ao enquadramento simétrico, que o personagem aparece no centro do plano, à criação de uma sensação de equilíbrio, chamando a atenção para um ponto específico dentro do enquadramento. Dessa forma, em *Boi Neon* há enquadramento simétrico como forma compositiva icônica, cuja simetria se assemelha à ideia de equilíbrio ou rigidez.¹⁷ Também como controle, uma identidade definida, ou mesmo o ritual do dia a dia, articulando com a vaidade e a performance que permeia o protagonista. O enquadramento simétrico não é um índice porque não é uma causa ou um vestígio físico direto do equilíbrio, mas sim uma representação visual que se assemelha a essas ideias.

Na parte A da Figura 26, o enquadramento simétrico de Iremar tratando o boi sugere harmonia, equilíbrio, ordem do seu ofício ou mesmo uma rigidez que pode transmitir falta de liberdade para os seus sonhos e uma outra vida que poderia ter. Na cena da parte B da Figura 26, no tempo entre 01:05:12 e 01:05:30, a simetria é utilizada para posicionar Iremar ao centro, um pouco desconfortável; enquanto à sua esquerda há um manequim para experimentações de costura, e seus parceiros de trabalho estão à direita e mais relaxados.

Na parte A da Figura 26, a predominância do marrom como sin-signo indica rigidez. Na parte B da Figura 26, embora esse matiz e suas tonalidades também predominem, a bermuda de Iremar apresenta uma cor mais suave, lembrando o rosa de sua camisa em outras cenas. Esse matiz sutil parece acompanhar o momento de reflexão de Iremar sobre seus dilemas atuais, intensificados pelo desconforto com a chegada de Júnior, o novo vaqueiro. Júnior é vaidoso com seus cabelos compridos, e divide o caminhão com Iremar e os demais, gerando uma tensão que ecoa os próprios anseios de Iremar pela vaidade deste no embelezamento das pessoas com suas confecções.

¹⁷Em determinados momentos da análise optou-se pela liberdade de considerar outros códigos cinematográficos, além da cor, como signos, visando uma compreensão semiótica mais abrangente da composição visual.

Figura 26 - A simetria do ofício e dos dilemas em *Boi Neon*



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgOIRS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

Na dimensão da terceiridade, o que chama mais atenção quanto às representações simbólicas é a própria figura do vaqueiro, tradicionalmente associada à rudeza e a força bruta no imaginário coletivo. Seja proveniente da cultura midiática brasileira em novelas, filmes, músicas, ou até mesmo importando a figura simbólica do *cowboy* do Velho-Oeste do cinema norte-americano, como recordam Gutemberg e Lira (2014). Dessa forma, o vaqueiro acaba por operar como um símbolo estabilizado na cultura audiovisual brasileira, um verdadeiro legi-signo ideológico. Porque, conforme Santaella (2005), se levar em conta a propriedade da lei como fundamento do signo, a ênfase recai nos aspectos culturalmente convencionais do signo. Portanto, essas são considerações convencionais do vaqueiro, do homem do Sertão.

Em *Boi Neon*, esse signo do vaqueiro de curral é tensionado através do contraste entre as atividades com os animais e a costura ou desenhos de Iremar. Também entre a dicotomia das cores, pois o vaqueiro se mantém como signo icônico por sua aparência típica, mas adquire camadas simbólicas à medida que é representado sob novas luzes e cores que transformam seu significado cultural.

Na performance antropozoomórfica da mulher com cabeça de plástico de cavalo (Figura 27), entre os minutos 08:42 e 10:37, o vermelho entra no campo das generalizações. Ele atua como um legi-signo, pois sua associação cultural com a paixão, o desejo e a sensualidade é reconhecida e codificada, criando um clima erótico. A oposição entre luz e escuridão da fotografia na cena não apenas reforça a ideia de que algo está sendo revelado ou transformado, mas também amplifica a representação do vermelho como a paixão e a ruptura na vida de Iremar ao desenhar as peças. Porque, como sinalizado anteriormente, o corte preciso na cena de tirar medidas de Galega, antes dessa performance, seguida imediatamente da cor vermelha, já evoca uma atmosfera de ruptura e transformação por conta da simbologia de tensão dessa cor, pois ela tensiona os anseios de Iremar.

Figura 27 - Performance



Fonte: IMOVISION. **Boi Neon - Trailer** (8 dez. 2015). 2min11s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>. Acesso em: 10 maio 2025.

O rosa da camisa de Iremar é ressignificado como expressão da feminilidade e da criação artística. Torna-se um signo da subversão de gênero, demandando um repertório em comum por parte do espectador e condiz com o significado do rosa. Como aponta Heller (2014), rosa é a cor da gentileza, assim como da transformação para o feminino, ou que manifesta proximidade à sensibilidade.

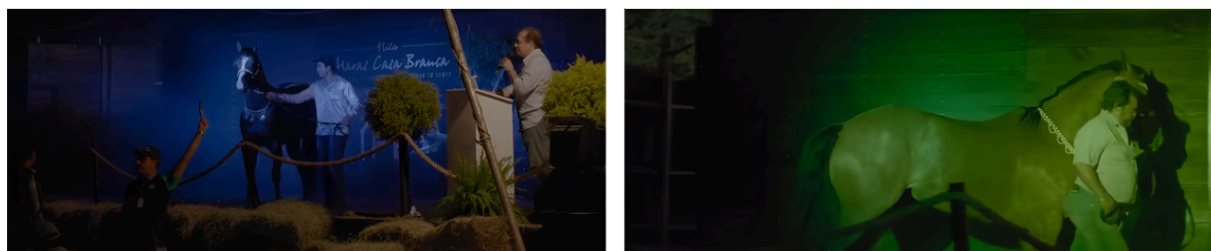
O verde e o azul neon, em suas manifestações em ambientes fechados do filme, operam em múltiplos níveis semióticos. Primeiramente aparecem como qualidades puras (quali-signos) ao convidarem quem assiste à sensação imediata do neon. Sua existência concreta nesses cenários, através da luz de neon presente, os configura como sin-signos. Mas também como legi-signos ao remeterem ao universo do sonho e da fantasia, criando passagens entre o real e o imaginário em uma leitura da necessidade de modernização de um dos principais ícones do imaginário nordestino, o vaqueiro (também o homem que cuida dos animais ou que monta a cavalo).

Essa natureza de legi-signo da cor neon deriva da convenção cultural que associa essas cores aos domínios da imaginação (os sonhos de Iremar) e da modernidade. Heller (2014) afirma que as cores neon são mais brilhantes. Em consonância com Farina, Perez e Bastos (1990), neon é a maior reflexão de luz. Esse brilho ficou popular em filmes de ficção científica como *Blade Runner: O Caçador de Andróides* (1982) e a animação japonesa *Akira* (1988), que ajudaram a consolidar o uso do neon na construção de futuros distópicos e tecnológicos. Enquanto obras mais recentes, como o *thriller* de ação *Drive* (2011), utilizam essas cores vibrantes para evocar uma atmosfera de sonho, perigo urbano e introspecção.

As cores neon não incidem apenas sobre o vaqueiro. Elas igualmente iluminam os ambientes onde eles transitam, como os galpões e as premiações dos cavalos (Figura 28). Esses espaços adquirem uma dimensão que rompe com a paisagem árida e natural

previamente estabelecida do Sertão. Na interpretação delas no filme, introduzem uma camada de artificialidade, globalização e contemporaneidade que expande a visualidade do Nordeste. Conforme os significados do azul e do verde (Capítulo 2), essas cores representam equilíbrio e harmonia neste outro espaço da região, e é tangente aos vaqueiros, não pertencendo a eles. Embora, para uma melhora de vida, os mesmos necessitam dessa harmonia.

Figura 28 - O neon da modernidade



Fonte: CANAL BRASIL. **Assista ao filme "Boi Neon" através do NET NOW** (14 abr. 2016). 2min4s.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8CXvnK2GdG8>. Acesso em: 10 maio 2025.

Quanto ao azul da cena do mar pintado na pedra, é o choque entre a representação idealizada e a realidade local. O azul atua como legi-signo de um paraíso tropical genérico, pois remete ao mar (FARINA; PEREZ; BASTOS, 1990), em atrito com a paleta sem contraste e a iluminação natural da paisagem sertaneja. Essa justaposição cromática acentua a ausência física do litoral e aumenta a vastidão do interior sobre os personagens.

O interpretante completa o processo sógnico. Ele é revelado como o efeito no espectador, isto é, aquilo que o signo produz como efeito em uma mente potencial ou atual. Esse interpretante pode ser imediato, como a sensação inicial de estranhamento ou mesmo o encantamento provocados pelo contraste de cores com o ambiente interiorano de fotografia lavada.

Também pode ser um interpretante dinâmico. O interpretante dinâmico ativa processos de significação mais profundos, ligados aos repertórios culturais e aos afetos de cada pessoa. Em seus subníveis, o interpretante emotivo, o primeiro deles, manifesta-se como uma sensação ou emoção pura que o signo da cor evoca. No caso do rosa da camisa de Iremar ou do vermelho na performance, o espectador pode sentir uma surpresa, um estranhamento inicial ou uma atração visual instantânea, por destoar dos matizes dessaturados predominantes.

Para esta análise, o mais importante é o interpretante lógico, que representa a generalização da interpretação do signo, resultando em uma conclusão. Em *Boi Neon*, é o

efeito do interpretante lógico que permite que a cor rosa ou vermelha não sejam apenas percebidas como qualidades sensíveis (primeiridade), nem apenas compreendidas como índices da subjetividade de Iremar ou da performance (secundidade). As cores se traduzem em interpretações que levam o público a refletir sobre os padrões de masculinidade, sobre o corpo como lugar de expressão e, por fim, sobre a construção social do desejo.

Esse processo de significação está ligado aos repertórios culturais do espectador e aos afetos que essas cores revelam ou apontam, como a luta silenciosa de Iremar contra os limites impostos pela cultura tradicional, o impulso da criação que rompe com sua realidade de vaqueiro de curral e o desejo de transformação que permeia todo o percurso do personagem.

Nesse sentido, a recorrência das cores mais luminosas ou cores neon pode ser lida como um impulso em direção a um interpretante final. Como aponta Santaella (2005, p. 134), “[...] o interpretante final é o resultado interpretativo ao qual todo intérprete está destinado a chegar se a investigação sobre o signo for levada suficientemente longe”. No filme, esse efeito pode ser reconhecido como uma leitura idealizada, compartilhada e consolidada sobre afetividade masculina e reinvenção de gênero no espaço sertanejo. Esse espaço transita entre a tradição e a modernidade, incorporada ou não pelos vaqueiros subjugados.

Em síntese, na recomposição dos códigos cinematográficos, percebe-se que as cores em *Boi Neon* não atuam de maneira isolada. A cinematografia de *Boi Neon*, com sua alternância entre o naturalismo seco das paisagens e a vibração cromática das cenas à noite, das cenas de performance ou do próprio boi neon, torna possível ver o conflito entre desejo e realidade, entre a rigidez do cotidiano e a fluidez da imaginação.

Em evento sobre o filme ocorrido em São Paulo, coberto pela Academia Internacional de Cinema (2016), Mascaro disse para o público que para ele o filme é sobre o corpo como lugar de transformação, sobre as novas referências de gênero e a atualização de novas experiências do corpo:

Os personagens não necessariamente têm uma inversão, não queria um homem feminizado ou uma mulher masculinizada e nem que as pessoas pensassem sobre isso ao assistir ao filme. A ideia é que a gente vá naturalizando esse novo devir, esse escalonamento dos personagens [...] (MASCARO, 2016).

Portanto, o processo semiótico corrobora com a ideia de Mascaro que, no caso de Iremar, ao invés de reforçar a imagem do homem dominado por uma masculinidade inflexível, o filme revela um protagonista sensível, criativo e introspectivo, cuja subjetividade se expressa por meio da cor, mesmo que por apenas uma ou outra peça de roupa que esteja vestindo. Igualmente propõe a subjetividade representativa do espaço sertanejo no cinema

nacional contemporâneo. É uma proposição de desautomatização do olhar sobre o Sertão de tonalidades quentes, criando uma nova sensibilidade estética na Pós-Retomada.

5.4 ANÁLISE DE *DESERTO PARTICULAR*

*Deserto Particular*¹⁸ (2021), dirigido por Aly Muritiba, acompanha a trajetória de Daniel (Antonio Saboia), um policial militar de Curitiba (capital do estado do Paraná), afastado das funções militares após um episódio de violência que afeta sua carreira. Na rotina entre alguns “bicos” como segurança para ganhar uma renda extra e cuidar de seu pai enfermo, enquanto aguarda a decisão da justiça sobre seu afastamento, Daniel enfrenta uma crise pessoal e a solidão. Essa crise o leva a embarcar em uma jornada até o interior da Bahia em busca de Sara (Pedro Fasanaro), uma pessoa com quem mantém um relacionamento amoroso virtual e que parou de responder às suas mensagens, embora ele não saiba o motivo.

No decorrer da história, o espectador e o próprio Daniel descobrem que Sara é, na verdade, Robson¹⁹, uma pessoa de gênero fluido, que não se reconhece com uma única identidade de gênero, e vive sob o nome e o comportamento masculino em sua comunidade por conta da pressão social e religiosa. Daniel assume o papel de protagonista, impulsionando a trama com sua busca interior e transformação, enquanto Sara/Robson é coprotagonista que acelera as mudanças vivenciadas por Daniel. Através de uma narrativa pessoal e emotiva, o filme articula temas como masculinidade, desejo, culpa e identidade de gênero.

Deserto Particular traça um paralelo com a vida do seu próprio diretor, Aly Muritiba, que nasceu no interior da Bahia, cidade de Mairi, mas foi radicado em Curitiba. Segundo reportagem da Prefeitura de Curitiba (2021), o cineasta viveu muitos anos na capital paranaense e levou para a tela o contraste entre dois cenários bastante diferentes do país, indo do frio do Sul até o calor do Nordeste.

Esse contraste parece se refletir na divisão cromática da obra. Embora não haja uma demarcação formal de capítulos, *Deserto Particular* é narrativamente estruturado em duas partes distintas. A primeira no Sul, em Curitiba, marcada pela frieza visual e introspecção. A segunda parte, mais calorosa e emocionalmente aberta, localiza-se no triângulo interiorano do Nordeste formado pelas cidades baianas de Sobradinho e Juazeiro, mais a pernambucana

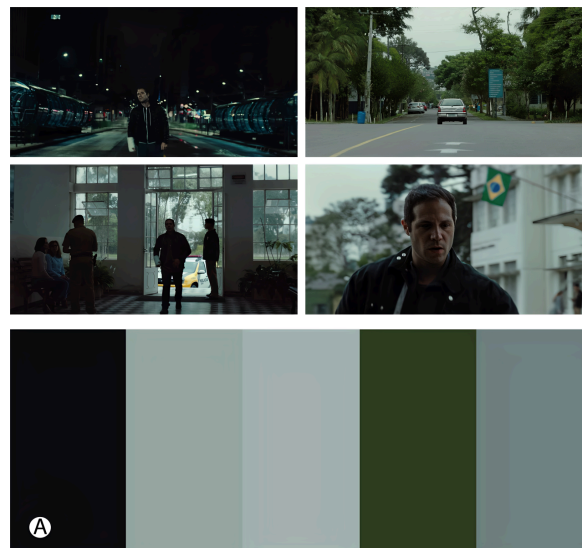
¹⁸O filme *Deserto Particular* (2021) pode ser assistido na plataforma de *streaming Amazon Prime Video*. Para verificar se o título ainda está disponível consulte: <https://www.primevideo.com/>.

¹⁹Apesar da fluidez de gênero ser justamente a variação de como uma pessoa se identifica com gêneros diferentes ao longo do tempo, nesta análise, a alternância entre os nomes Sara e Robson reflete a identidade de gênero que está sendo abordada no momento específico da narrativa em discussão.

Petrolina, divididas pelo Rio São Francisco. Essa divisão cromática, como será vista no processo semiótico, espelha o próprio deslocamento subjetivo de Daniel.

Na primeira parte do filme em Curitiba, a paleta cromática é marcada por cores frias e discretas como verde, azul e marrom, além das cores acromáticas cinza, preto e branco, como se observa na parte A da Figura 29, através das extrações dos matizes dos frames selecionados do filme para esta figura.

Figura 29 - Cores frias e acromáticas em Curitiba



Fontes: CURITIBA. Prefeitura Municipal. **Com cenas em Curitiba, *Deserto Particular* disputa vaga para concorrer ao Oscar** (2021). Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/com-cenas-em-curitiba-deserto-particular-disputa-vaga-para-concorrer-ao-oscar/61626>>. Acesso em: 24 maio 2025; ADOBE. **Tema de cores a partir de imagens | Adobe Color** (2025). Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/image>. Acesso em: 04 jun. 2025.

Assim, a experiência visual inicial é guiada pela sensação de contenção, já que há uma restrição das cores cromáticas. Na dimensão da primeiridade e suas percepções mais sensíveis, esses matizes frios e acromáticos afetam de forma direta a percepção do espectador antes de qualquer significado lógico ao desempenho das cores. Uma sensação da cidade de Curitiba ser captada no filme por uma fotografia de baixa saturação, sugerindo sempre um tempo nublado e opressivo para o protagonista.

Dessa forma, a paleta de cores frias e acromáticas predominantes no início da narrativa funcionam como um signo icônico já que se assemelha a algo, no caso, ao estado emocional de Daniel. A ausência de matizes mais saturados das cenas que retratam a rotina dele em Curitiba torna-se ícone da própria sensação de ausência de vida, ou de ele não vivenciar outras emoções no seu dia a dia. Essa iconicidade sintoniza com a sensação de distância,

passividade e frieza, como pontua Heller (2014) no acorde cromático de azul, verde, cinza e branco, tendo o azul como cor principal (Figura 30). Inclusive, a camisa de viagem de Daniel até o interior da Bahia é azul escura, assim como seu carro.

Figura 30 - Acordes cromáticos com azul, verde, cinza e branco



Fonte: Heller (2014)

Em contraste a esses tons mais frios e acromáticos da primeira parte, há duas cenas de destaque. A primeira delas é quando Daniel está em seu quarto e encaminha um nude seu para Sara, entre os minutos 6:52 e 7:40. Nessa cena predomina uma iluminação mais amarelada por conta do abajur aceso, e a cor quente desperta em meio às cores frias predominantes.

Apesar do filme não afirmar em nenhum diálogo, a condição de saúde do pai de Daniel parece ser Alzheimer. Observação demonstrada na dificuldade dele em reconhecer o filho e em sua desorientação. Essa condição contribui para o estado de solidão e o senso de dever de Daniel, que se sente responsável pelos cuidados do pai. O isolamento impulsiona sua busca por Sara, a pessoa que parece ser seu único refúgio emocional.

Desta relação delicada com o pai tem-se a segunda cena de contraste com a predominância de cores frias e acromáticas. É a presença de tonalidades de rosa em um momento íntimo, em plano médio, do banho que Daniel dá em seu pai enfermo, na marca temporal entre 15:33 e 15:52 (Figura 31). Essa cena revela maior conexão emocional e destaca a delicadeza e a quebra de estereótipos de masculinidade de maneira sutil.

Figura 31 - A delicadeza do rosa



Fonte: MURITIBA, Aly. **Deserto Particular** (2023). Disponível em: <https://alymuritiba.com/deserto-particular/>. Acesso em 26 maio 2025.

Desse modo, a cor rosa é o signo enquanto uma qualidade sensível, ou seja, quali-signo, evocando afetos como a delicadeza e o cuidado. Essa sensação de delicadeza e cuidado, tal como apresentada pela aparência afetiva da cena por meio de uma atmosfera de suavidade que internaliza o afeto entre os dois sem precisar verbalizá-lo, é evocada pelo objeto imediato. Essa qualidade é uma forma de acesso à construção cultural da sensibilidade masculina (objeto dinâmico), mas não é o sentimento em si, pois este é um efeito interpretativo, e, portanto, pertence ao domínio do interpretante.

O objeto dinâmico, por sua vez, não está visível na imagem. Sendo o objeto dinâmico sempre maior que o signo, nesse caso do rosa ele se refere à própria ideia cultural de feminilidade sensível ou da ruptura com estereótipos de masculinidade. Essa referência, no entanto, só é acessada por meio do objeto imediato e do processo interpretativo.

Dessa maneira, não se trata da cor rosa significar automaticamente sensibilidade. Mas ela como signo configura uma via para quem interage com o fenômeno acessar essas significações através dos próprios repertórios culturais, o que inclui as associações afetivas e materiais já comuns à cor em questão e que historicamente são desvinculadas da figura masculina, como aponta Heller (2014).

Na primeiridade, as cores operam como quali-signos, evocando sensações puras. A própria manifestação existencial dessas qualidades já começa a apontar para dimensões da secundidade, e assim as cores em *Deserto Particular* transcendem as primeiras sensações para se manifestarem como ocorrências concretas e com força de existência. O rosa é um sin-signo, pois é uma ocorrência concreta de uma qualidade sensível.

Enquanto o cinza atua como sin-signo baseado em ocorrência existencial material, pelo seu vestígio nos edifícios da paisagem urbana, nos ambientes interiores e no céu nublado.

Seu objeto imediato é a própria frieza e contenção material que o cinza imprime ao cenário, tornando-se um índice da atmosfera opressiva do filme até então.

A demora da obra em apresentar seu título, o qual apenas desponta na marca de 29:06 minutos de filme, está em sintonia com a paleta cromática. O nome do filme surge quando Daniel parte de carro para a Bahia atrás de Sara e os matizes e suas tonalidades começam a mudar. Essa apresentação tardia do título da obra é uma marca simbólica ou metadiscursiva da narrativa, de que a jornada de Daniel se inicia, de fato, na busca pela concretização de seus desejos mais íntimos, ou seja, na busca de Sara. Assim como a ruptura com as cores mais frias e acromáticas, prevalecentes até então.

O arco dramático de Daniel é atravessado por um conflito entre a repressão emocional herdada de sua profissão de policial com sua criação rígida (já que fica subentendido que seu pai também foi militar) e o desejo por afeto e autenticidade. A jornada em direção ao Nordeste funciona como uma busca por reconstrução pessoal e por um amor que desafia as convenções sociais e de gênero.

Na segunda parte do filme, em determinado ponto da viagem de Daniel em busca de Sara na Bahia, na marca temporal de 29:40, há uma primeira sensação das cores se modificarem de maneira significativa. A partir de então, a paisagem ensolarada do triângulo interiorano com seus tons terrosos, o azul-claro do céu, as cores quentes no plano de fundo e as luzes noturnas, por vezes luzes neon, (Figura 32), introduzem uma experiência sensorial marcada pela vitalidade e pela abertura ao desejo por parte de Daniel.

Figura 32 - Uma nova experiência sensorial de *Deserto Particular*



Fonte: MURITIBA, Aly. **Deserto Particular** (2023). Disponível em: <https://alymuritiba.com/deserto-particular/>. Acesso em 26 maio 2025.

Sobre os tons terrosos, estes são aqueles de cores análogas (semelhantes) ao marrom, variando na saturação e luminosidade. Evocam, por exemplo, as cores naturais do solo, da argila, da madeira e da areia. Não são como o marrom da rigidez e enclausuramento do militarismo da primeira parte do filme. Assim como diferem das tonalidades de sépia, mais quente, vista no Capítulo 2. Esse detalhe cromático da adoção de tons terrosos e a pouca presença de tons de sépia da segunda parte deste filme, diminui a composição de velho e pobre, associada à junção de amarelo com sépia, como em *Gonzaga - De Pai para Filho*.

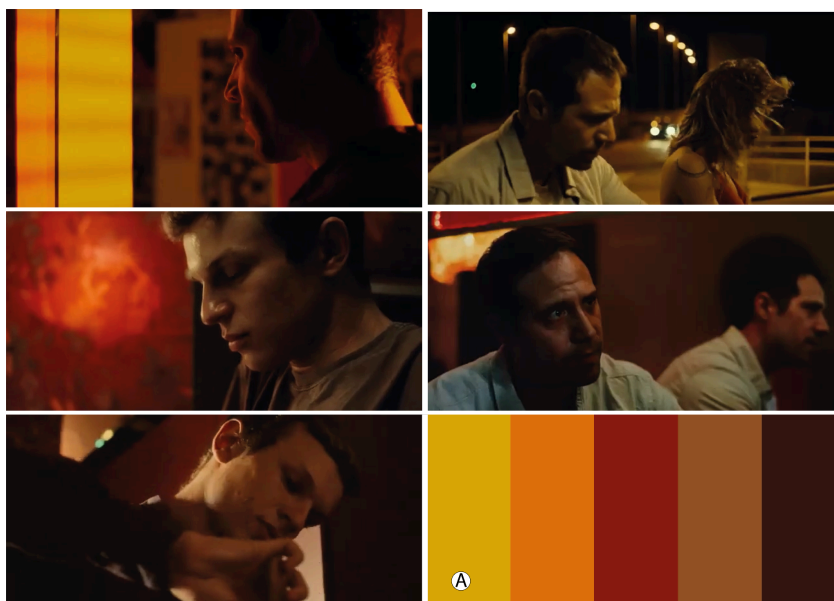
Embora não seja abordado diretamente pela narrativa do filme, há um questionamento geográfico que pode ser considerado na análise e transcende a obra, sendo pensado também para outras produções cinematográficas de temáticas do Nordeste. Refere-se à maior incidência de luz solar na região em virtude de sua latitude mais próxima da Linha do Equador e do predomínio do clima semiárido. Essa característica naturalmente imprime à paisagem uma luminosidade intensa e frequentemente com temperaturas de cores mais quentes. Assim, essa luz inerente ao ambiente poderia justificar as escolhas estéticas que privilegiam paletas cromáticas quentes.

Há, portanto, a possibilidade de que filmes situados no Nordeste empreguem, e muitas vezes até intensifiquem, via direção de fotografia e pós-produção, tons mais quentes em cenários, objetos e figurinos para reforçar uma atmosfera de calor e evocar sensações de maior realismo na audiência, aproximando-a das histórias contadas. Pois, os cineastas e diretores de fotografia não apenas captam essa luz, mas podem manipulá-la a seu favor para criar a atmosfera desejada.

No contexto de *Deserto Particular*, tal observação não pode ser desconsiderada quando se analisa a construção visual da obra, principalmente na segunda parte. Contudo, é incontestável o esforço das composições do filme em destacar mais as cores quentes e terrosas na segunda parte, em especial, vermelho, amarelo e laranja, sobretudo à noite ou em ambientes fechados, enquadrando os personagens em primeiro plano, como se observa na parte A da Figura 33, através das extrações dos matizes dos frames selecionados do filme para esta figura.

No entanto, nas cenas que se passam à noite, leva-se em consideração a aplicação dessas cores para a criação de composições de maior impacto visual. Além de ser perceptível após as primeiras sequências no Nordeste, que a fotografia do filme mudou. Curitiba apresenta um tom mais azulado, enquanto o triângulo interiorano possui tons mais quentes.

Figura 33 - Cores quentes em primeiro plano de *Deserto Particular*



Fontes: MURITIBA, Aly. **Deserto Particular** (2023). Disponível em: <https://alymuritiba.com/deserto-particular/>. Acesso em 26 maio 2025; ADOBE. **Tema de cores a partir de imagens** | Adobe Color (2025). Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/image>. Acesso em: 04 jun. 2025.

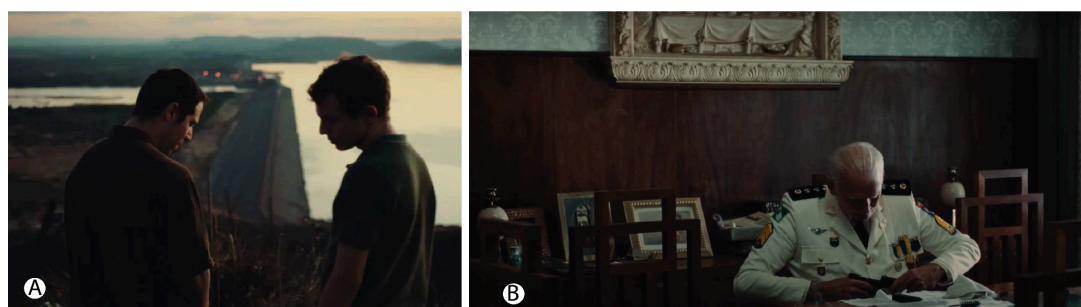
Nas cenas do triângulo interiorano, as cores quentes estabelecem uma tensão com o ambiente geográfico e a narrativa. Neste momento, as cores quentes operam em diferentes níveis semióticos, revelando uma ambiguidade. Porque, por um lado, a iconicidade dessas cores as apresentam como qualidades sensíveis que evocam diretamente o calor da região, pois as cores laranja e amarela assemelham-se ao sol, ao calor físico. Por outro lado, a indexicalidade (referente aos índices) dessas cores as conectam ao calor do amor, do aconchego e da abertura emocional dentro de uma história de paixão. O romance do filme torna-se mais ativo na segunda parte, quando justamente a paleta cromática se altera e isso indica algo (portanto, índice), no caso, as cores quentes deixam esses vestígios (rastos próprios dos índices) de calor e acabam por indicar a busca pelo amor. Nesta disputa semiótica, ainda poderia ocorrer uma simbologia através de uma convenção cultural aprendida das cores quentes. Mas, por enquanto, para melhor leitura semiótica, a disputa será mantida entre a iconicidade e a indexicalidade.

Essa dupla função das cores gera uma ambiguidade na ambientação, pois o Nordeste aqui não é apenas um cenário, mas um espaço alegórico em disputa. As cores quentes têm a possibilidade de funcionar, assim, de forma simultânea e paradoxal. São tanto pontos de tensão com o imaginário mais quente, seco e pobre desse espaço, que até os tons de pele das pessoas parecem mais amarelos; além da história destacar a simplicidade da vida e das

peessoas na segunda parte, associando-as à região nordestina. Quanto são vias de libertação emocional para Daniel, marcando sua transformação. Dessa forma, as cores quentes indicam não apenas a mudança de espaço geográfico, mas o deslocamento subjetivo de Daniel em direção a um afeto possível, a uma identidade em construção.

Ainda na secundidade, o marrom em sua manifestação concreta funciona como um índice da formalidade e rigidez de Daniel na resistência em assumir sua sexualidade no envolvimento com Robson, quando ele está posteriormente no Nordeste, na segunda parte do filme (como se observa na parte A da Figura 34). Na primeira parte ainda, a cor marrom passa a apontar a associação com o militarismo, regras e o enclausuramento da própria vida de Daniel (parte B da Figura 34). Associações materiais e afetivas dessa cor por Farina, Perez e Bastos (1990).

Figura 34 - A rigidez e enclausuramento na vida de Daniel



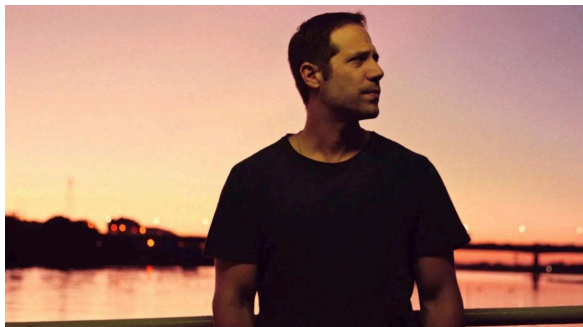
Fonte: MURITIBA, Aly. **Deserto Particular** (2023). Disponível em: <https://alymuritiba.com/deserto-particular/>. Acesso em 26 maio 2025.

Para além da fotografia, o signo da cor está em constante diálogo com os demais códigos cinematográficos, como a composição cenográfica, os planos, a iluminação e a trilha sonora diegética. A composição cromática dos enquadramentos é articulada para guiar o olhar do espectador e sugerir sentidos sem que sejam necessários verbalizá-los. Por exemplo, o uso recorrente de planos gerais e abertos nos momentos em que Daniel está no Nordeste com o azul do céu predominante, reforça o sentimento de expansão e liberdade, que recorda a mesma aplicação do azul em *O Céu de Suely*, como apontado por Holanda (2013). São planos opostos aos fechados durante sua estadia em Curitiba, com o cinza associado à repressão emocional dele.

Em oposição a esses tipos de planos mais abertos, o plano americano de Daniel na balsa para atravessar o Rio São Francisco até Petrolina durante o entardecer (Figura 35), por

volta de 53:03 minutos, carrega o detalhe do rosado do céu. Na sequência da travessia, ele está com Fernando (Thomas Aquino), amigo de Sara, e deseja saber como pode encontrá-la.

Figura 35 - O entardecer rosado da entrega de Daniel



Fonte: Adoro Cinema - **Deserto Particular** (2022). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-294920/fotos/>. Acesso em 26 maio 2025.

A tonalidade rosada do céu não apenas intensifica o valor de atração da imagem, mas também atua como uma qualidade sensível e emocional. O rosa, segundo os sentidos atribuídos por Heller (2014), pode expressar ternura, afeição e entrega, sentimentos os quais emergem com mais clareza na medida em que Daniel se aproxima de Sara. Enquanto no plano da secundidade, que exige a relação entre um fenômeno e outro, o rosa opera como índice da transformação interna de Daniel, como as cores quentes também “parecem” indicar. É uma leitura progressiva de transformação do rosa no processo semiótico.

Daniel descobre que Sara parou de se comunicar com ele por ela ter visto seu vídeo cometendo violência em um treinamento policial. Motivo pelo qual ele foi afastado. Na tentativa de se conciliarem, a trilha sonora diegética atua como símbolo pela evidência da construção narrativa de romance. Entre os minutos de 01:16:00 e 01:17:26, a canção *Total Eclipse of the Heart* (interpretada por Bonnie Tyler), ao tocar pela primeira vez²⁰ no segundo encontro dos dois à noite em uma casa noturna, reforça o estado emocional dos protagonistas.

Esse hit internacional, lançado em 1983, é um símbolo cultural da transição e libertação de Daniel. O refrão “*Turn Around*”, traduzido para “Vire-se”²¹, em sua ocorrência na cena é um legi-signo, pois se trata de uma convenção linguística. No encontro deles, significa diretamente o desejo de mudança e a virada na vida de um Daniel militar e enclausurado para um Daniel que se permite vivenciar outros afetos.

²⁰ Na segunda vez, *Total Eclipse of the Heart* é reproduzida nos créditos finais após a mais significativa cena de romance entre Daniel e Robson.

²¹ A tradução da música pode ser encontrada no site Letras.mus.br. Disponível em: <https://www.letras.com/bonnie-tyler/33/traducao.html>. Acesso em: 16 jun. 2025.

Essa interpretação da música se articula com a linguagem cromática, pois nessa cena específica, em primeiro plano, a iluminação com cores neon, como o verde (Figura 36), azul e roxo intensifica o momento de conexão romântica e a vulnerabilidade entre os protagonistas. Na criação de uma unidade entre som e cor é construído um ambiente onírico, como um sonho, que só pode ser compreendido plenamente quando esses códigos cinematográficos são observados em articulação. Também pela mistura de cores evocar uma conexão mais otimista, como apontam Heller (2014) e Itten (1961), e igualmente foi visto em *Lisbela e o Prisioneiro*.

Figura 36 - A conexão romântica



Fonte: MURITIBA, Aly. **Deserto Particular** (2023). Disponível em: <https://alymuritiba.com/deserto-particular/>. Acesso em 26 maio 2025.

A obra mostra os preconceitos vividos pela comunidade LGBTQIAPN+ brasileira através da ótica de Sara, que tem seu nome de batismo como Robson e aos olhos da localidade onde vive, da igreja e de sua avó, bastante religiosa, ela é e precisa se manter como Robson. Aqui, a conjuntura de preconceitos da realidade vivida por essa comunidade está presente em sua jornada, pois é obrigada a se encaixar na sociedade que não a aceita e não a entende para que possa ter, no mínimo, uma vida tranquila.

Neste contexto, as cores ganham maior luminosidade e calor, funcionando como índices da transformação interna. No entanto, essa transformação é mais perceptível em Daniel do que em Sara, uma vez que esta, apesar do preconceito, demonstra menor resistência em assumir sua sexualidade fluida. Sendo assim, a categoria fenomenológica da secundidade torna-se mais evidente no momento em que Daniel encontra Robson pessoalmente, reconhecendo-o fora da idealização construída a partir de Sara.

A secundidade se manifesta no choque de realidade, na frustração de uma expectativa idealizada por Daniel e na confrontação com a existência do outro. Não é mais uma contemplação estética (primeiridade), nem ainda uma mediação simbólica ou racionalizada (terceiridade) e, sim, uma ocorrência existencial (secundidade). As cores quentes, nesse

contexto, deixam de funcionar como possíveis associações regionais e passam a operar como índices narrativos de transformação afetiva, refletindo o deslocamento emocional de Daniel diante do encontro real com Robson, o que fortalece a indexicalidade na disputa semiótica.

Em entrevista ao *Correio Braziliense* em 2021, Aly Muritiba afirmou que:

[...]muito embora [a história] seja protagonizada por pessoa não-binária — a personagem Sara não é uma mulher trans, nem um menino trans, é uma pessoa não-binária; uma pessoa de gênero fluido —, o filme tem um tema macro com o qual qualquer pessoa se identifica, e que é o amor [...] (MURITIBA, 2021, *apud* DAEHN, 2021).

O amor citado por Muritiba, na dimensão peirceana da terceiridade, é simbolizado pelo vermelho (como na parte A da Figura 37) do desejo entre Daniel e Sara, ou mesmo da energia entre Sara e Fernando (parte B da Figura 37), que lhe consola e aconselha a respeito do envolvimento com Daniel. Essa energia é no sentido da forte amizade que os dois possuem. Essas são associações afetivas muito comuns a esta cor, já interpretado assim em *Lisbela e o Prisioneiro* através da presença da personagem Inaura.

Figura 37 - Tons avermelhados de paixão e energia



Fonte: Adoro Cinema - **Deserto Particular** (2022). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-294920/fotos/>. Acesso em 26 maio 2025.

Na dimensão da terceiridade fenomenológica, a cor assume a função de legi-signo e símbolo dentro de um sistema mais amplo de significação próprio desta dimensão. Nesta etapa de generalização, a letra da música *Total Eclipse of Heart* intensifica a interpretação do amor pela cor vermelha. A repetição do imperativo “*Turn around*” (Vire-se) ocorre na música um total de 14 vezes. Usada como refrão repetidamente no início de várias estrofes, funciona como um convite à mudança de rumo, tanto literal (a jornada geográfica), quanto metaforicamente (a jornada interior), pois Daniel deve “virar” para o que de fato deseja e parece lhe importar mais.

O vermelho simboliza não apenas a paixão, mas também a ruptura com os padrões normativos de masculinidade e afetividade, e recorda essa mesma função em *Boi Neon* na cena da performance da dançarina. O rosa remete à delicadeza, ao cuidado e à expressão de

uma feminilidade sensível, ressignificando estereótipos de gênero, como mencionado anteriormente. O efeito que o rosa possui sobre o intérprete depende da leitura feita pelo mesmo e da bagagem cultural dele, porque essa cor como símbolo acaba adquirindo a representação de afeto com o pai ou então de transformação e uma liberdade identitária, a qual se assemelha à transgressão para Daniel. Dessa maneira, o público pode assumir essas duas interpretações que são mais simbólicas que literais, conforme a primeira classe de interpretação proposta por Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002).

A alternância entre tons frios e quentes, entre luzes artificiais e naturais, entre espaços fechados e abertos, estrutura visualmente o percurso afetivo de Daniel. Ele vai do controle à liberdade, da negação à aceitação de quem ele é e do que ou de quem ele deseja. Enquanto o tom azulado e os acordes acromáticos através do cinza da cidade de Curitiba remetem à frieza, sendo o oposto de Daniel, que é uma pessoa passional demais quanto aos sentimentos. Já no triângulo interiorano, os tons mais quentes representam as emoções vivenciadas.

Assim, a cena do nude iluminado pelo abajur amarelo na primeiridade é a vivência sensível do calor cromático. Enquanto na secundidade é na relação direta com o corpo do personagem e o espaço íntimo. E na terceiridade essa luz amarela é interpretada como símbolo do desejo reprimido e da afetividade emergente, do calor da paixão. Pois quando o fundamento passa a ser um legi-signo e a leitura adquire um caráter de generalização, associa-se esse matiz aos sentimentos de paixão e desejo. Como afirma Itten (1961), as cores quentes são frequentemente associadas a sensações de calor, proximidade, paixão, energia e movimento. As cores passam, assim, a representar o próprio processo de transformação identitária, tornando-se um signo simbólico da travessia emocional vivida por Daniel, permitindo a progressão das cores quentes da indexicalidade para o simbolismo.

Quando Daniel rejeita sua sexualidade e fica confuso sobre desejar ou não Sara, ou mesmo Robson, eles se afastam temporariamente. Até se encontrarem novamente próximo ao final do filme, parece haver um retorno da frieza cromática. Quando Robson está prestes a viajar de ônibus, já que foi persuadido a deixar a cidade por conta da vida que deseja levar tendo outra identidade, Daniel interage com ele na rodoviária, na sequência entre os minutos 01:49:54 e 01:55:35. Então, a frieza das cores recua na cena romântica dos dois no banheiro e fora dele no terminal da rodoviária onde passa a incidir maior claridade e cores mais quentes.

Essas sequências reforçam as cores quentes como símbolos da paixão e transformação interna, não necessariamente da transformação geográfica. A permanência da disputa semiótica oferece uma leitura literal e simbólica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2002),

perpassando os significados das cores quentes e a interpretação com base no interpretante dinâmico, a ser abordado adiante.

O filme termina de maneira ambígua e delicada, com um reencontro entre Daniel e Robson marcado pela intimidade e pelo carinho. Embora Robson decida partir para recomeçar em outro lugar, a cena final na rodoviária, com luz mais quente e suave, sugere uma reconexão possível, não necessariamente duradoura, mas transformadora para ambos os personagens.

No processo de recomposição, observa-se que em *Deserto Particular* as cores operam em uma relação mútua entre suas funções de semelhança, indicação e simbolização. Embora o caráter indexical seja forte, apontando para transformações e afetos específicos, as representações não se esgotam em significados universais, dependendo dos arcabouços culturais de cada um para que o processo semiótico se complete através dos interpretantes.

Porque, a interpretação de um signo, no contexto da Semiótica Peirceana, não se esgota em uma única compreensão, já que o interpretante dinâmico é, por natureza, múltiplo e plural. Essa característica se manifesta de duas formas principais. Primeiramente, um mesmo signo é capaz de gerar diferentes efeitos em uma mesma mente interpretadora, efeitos que podem se aprofundar e se expandir com o tempo.

Em segundo lugar, como aponta Santaella (2009), a multiplicidade do interpretante dinâmico é influenciado por arcabouços culturais e experiências individuais do intérprete, somado aos significados das cores que, apesar de comuns e estabelecidos teoricamente, como visto, igualmente podem depender de arcabouços culturais e pessoais. É justamente por isso que as cores neste filme não se esgotam em uma única significação. Os significados das cores quentes e suas associações simbólicas se manifestam de modos diversos, não operando como signos fixos, mas como pontos de entrada para interpretações afetivas e culturais distintas.

A ativação do interpretante dinâmico na obra manifesta-se no espectador como o efeito real que os signos do filme produzem, desdobrando-se em três subníveis que se complementam na experiência de recepção.

Em seu interpretante emotivo com o efeito mais imediato e sensorial do signo, a paleta cromática fria das cenas em Curitiba instiga uma sensação de opressão, isolamento e melancolia, convocando o estado emocional de Daniel. Em contrapartida, a primeira aparição dos tons ensolarados do Nordeste, acompanhando a jornada de Daniel, gera um sentimento de esperança, que precede a compreensão de seu significado simbólico.

O interpretante lógico representa a generalização da interpretação do signo e é neste

nível que as escolhas cromáticas do filme transcendem sua função estética (primeiridade com os quali-signos e ícones) e referencial (secundidade com os sin-signos e índices). A transição da paleta fria de Curitiba para os tons quentes, terrosos e neon²² do Nordeste, aliada à jornada de Daniel, leva o público a refletir sobre a relação entre espaço, cor e identidade. O filme, por meio de sua linguagem cromática, convida ao questionamento dos padrões de masculinidade tóxica, a fluidez da identidade de gênero e a busca por admirações autênticas em contextos sociais conservadores.

Deserto Particular oferece uma contribuição singular ao debater sobre a representação do Nordeste no cinema da Pós-Retomada, mas se dependente dos diferentes efeitos do signo, através do interpretante dinâmico. Porque, apesar do aparente afastamento de filtros amarelos, saturação das cores e da combinação entre tonalidades de amarelo e sépia para ambientações subdesenvolvidas, o filme ainda se vale de um imaginário quente para marcar a transição entre os espaços do Sul e do Nordeste, como em *Bem-vinda a Quixeramobim*. Esse deslocamento cromático, embora eficaz do ponto de vista narrativo, recai parcialmente em um repertório visual comum sobre o Nordeste, o da aridez e escassez. No entanto, a depender de como as cores (signos) são compreendidas e significadas, o deslocamento cromático também é entendido como a representação do calor humano, da emoção e da liberdade.

Essa dualidade da adoção de cores quentes para o Nordeste recorda o monocromático do preto e branco na representação do sofrimento do povo nordestino em alguns filmes do Cinema Novo, como apontam Gutemberg e Lira (2014). Por essa perspectiva, o cinema nacional, apesar do passar das décadas, insiste em tratar a região de forma diferenciada. Portanto, essas cores quentes podem operar como símbolos culturais convencionais, que reforçam uma leitura padronizada desse espaço.

Porém, o filme também reinventa essa simbologia ao associar essas cores não apenas ao cenário nordestino em si, mas à transformação subjetiva de Daniel, pois coloca essa paleta a serviço da transformação e da pluralidade das experiências humanas. Nesse sentido, a paleta cromática quente e terrosa deixa de funcionar apenas como ícone do clima ou da geografia semiárida e passa a atuar como signo indicial e posteriormente simbólico da emergência de um amor possível, mais fluido e plural. Assim, *Deserto Particular* propõe um uso mais sensível e crítico da linguagem cromática na Pós-Retomada.

²²As funções das cores neon em *Deserto Particular* se distinguem das observadas em *Boi Neon*, pois neste último elas atuam a favor do sonho e da modernidade na representação nordestina. Em *Deserto Particular*, elas cumprem apenas um papel de impacto visual

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho partiu da seguinte pergunta de pesquisa: como as cores em filmes ambientados no Nordeste brasileiro, durante a fase da Pós-Retomada do cinema nacional, contribuem para a construção de representações visuais e discursivas sobre a identidade regional nordestina? Para tal, o estudo se valeu da estrutura metodológica de análise fílmica utilizando a Semiótica Peirceana e os significados das cores como ferramentas.

Por meio das categorias fenomenológicas, das tricotomias signo-objeto (ícone, índice e símbolo) e da progressão dos interpretantes no processo, a Semiótica Peirceana permitiu estudar as camadas de sentido que as cores adquirem no cinema. A abordagem semiótica somou-se à análise fílmica, evidenciando não apenas os significados convencionais das cores, mas também como elas operam nos níveis de sensação, existência e convenção, revelando a pluralidade das representações visuais do Nordeste.

Hall (2016) afirma que a representação não é um reflexo da realidade, mas um processo ativo de produção de significados, que contribui para a constituição de identidades culturais. Dessa forma, a linguagem cromática no cinema atua como vetor desta construção simbólica e afetiva das pluralidades representativas do espaço nordestino, e cada um dos três estudos de caso demonstra isso.

Lisbela e o Prisioneiro emergiu como um marco de transição na Pós-Retomada. O filme adota uma abordagem cromática vibrante e fabular. A contemplação colorida através dos ícones e dos legi-signos demonstraram e reforçaram sua intencionalidade de cores na construção de um Nordeste afetivo, alegre e engajado com a cultura de massas. Assim, o filme reimagina a região para além do realismo factual. Essa expressividade exuberante, embora decisiva na construção de um universo lúdico, opera em uma camada afirmativa de um imaginário prévio do Nordeste exótico. Sua relevância para a Pós-Retomada reside justamente em solidificar essa representação visual e seu apelo comercial, distinguindo-se da exploração de nuances mais evidentes e das ressignificações cromáticas observadas nos dois outros estudos de caso.

Tal liberdade e sofisticação na linguagem cromática de *Lisbela e o Prisioneiro* exemplificam a evolução histórica da cor no cinema, desde a saturação do *Technicolor*, que abraçava a fantasia, passando pelo uso da cor com efeitos dramáticos nos filmes europeus, pelas experimentações expressivas do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiro, até as possibilidades contemporâneas do *color grading*.

Conforme Andrade (2022), Albuquerque Júnior (2011), Pinheiro (2021) e Xavier (2000) elucidam, a representação fílmica da região em estudo tem sido historicamente marcada por um discurso hegemônico da seca e da aridez do Sertão, em uma homogeneização que, apesar de algumas reformulações, como *Aquarius* e *Bacurau*, negligencia a diversidade local.

Nesse cenário, a linguagem cromática de *Boi Neon* emerge como um recurso de subversão de imaginários hegemônicos. A dimensão da primeiridade com os quali-signos e da terceiridade com os legi-signos possibilitou a percepção do contraste cromático no filme. Ao empregar uma paleta de cores predominantemente lavada, o filme distancia-se da concepção solar e colorida do Nordeste, ressignificando a paisagem árida com uma dimensão poética. Essa escolha cromática desafia o senso comum sobre o Sertão, estendendo a modernização das cores neon à própria representação da região, em oposição aos sujeitos subdesenvolvidos e negligenciados por essa nova dinâmica desse espaço. Mas as cores igualmente desafiam a imagem tradicional desses sujeitos e dos estereótipos de gênero.

Boi Neon demonstra, assim, uma ruptura visual na Pós-Retomada, na qual o Nordeste é um espaço dinâmico que absorve influências contemporâneas. É uma modernização da imagem cinematográfica da região, pouco mais de uma década depois de *Lisbela e o Prisioneiro*.

Em *Deserto Particular*, o interpretante dinâmico se destaca como elemento central do processo semiótico da obra, em razão do deslocamento cromático. A transição de cores frias e acromáticas para uma paleta predominantemente quente no triângulo interiorano possibilita funcionar como transformação subjetiva do protagonista. Embora correndo o risco de reforçar o imaginário do Nordeste quente e atrasado, a disputa entre a iconicidade e a indexicalidade semiótica permite ao espectador atribuir ao filme de Aly Muritiba uma outra leitura ao associar as cores não apenas ao cenário geográfico e socioeconômico, mas à emergência de um amor fluido e plural, recontextualizando a simbologia cromática a serviço da intimidade e das experiências humanas, ampliando as fronteiras estéticas da representação nordestina na Pós-Retomada.

Essa leitura semiótica de *Deserto Particular* ressalta que a interpretação das cores no cinema é subjetiva e depende não apenas da paleta em si, mas do contexto narrativo, da perspectiva dos personagens e da recepção do público. Então, conforme discutido nas observações pontuais do Capítulo 3, a transição cromática da região em *Bem-vinda a Quixeramobim* poderia, sim, se confirmar como uma mensagem de uma nova vida com mais

significado para a protagonista e não festividade nordestina. Ou também as duas interpretações. Além do uso do sépia com amarelo em *Gonzaga - De Pai para Filho* sugerir um tempo passado, não necessariamente um vínculo de pobreza entre nordestinos e sua região.

Contudo, essa subjetividade não deixa de confirmar, ao menos em parte, a hipótese exploratória deste trabalho, em função de ser uma característica inerente à recepção individual. Portanto, identificou-se parcialmente o uso de paletas quentes e coloridas em produções comerciais como *Lisbela e o Prisioneiro* e nas observações pontuais de alguns outros filmes no Capítulo 3. No entanto, em obras mais autorais, as cores também podem subverter representações prévias, como aponta Holanda (2013) no Capítulo 2. Essa dualidade cromática reflete a diversificação da linguagem cinematográfica sobre a região, posicionando a cor como ferramenta tanto de manutenção quanto de reconfiguração de identidades culturais, a depender da experiência do espectador.

Na Pós-Retomada, a dispersão temporal dos filmes evidencia uma maturidade e liberdade visual crescente que desconstrói imaginários e estereótipos historicamente impostos, revelando a identidade diversa do Nordeste através da pluralidade cromática. Os distintos efeitos dos interpretantes em *Deserto Particular*, que é a mais atual dentre as três produções, aponta para recentes possíveis novos olhares e perspectivas visuais e sociais sobre o espaço estudado.

A análise comparativa entre os filmes revela uma transição do uso da cor como marca espacial e cultural para um uso mais subjetivo, afetivo e existencial, em que o Nordeste não é mais apenas pano de fundo, mas sim um componente emocional que atravessa os personagens.

A progressão entre os filmes também espelha transformações na linguagem do próprio cinema da Pós-Retomada. Enquanto *Lisbela e o Prisioneiro* opera com paletas mais marcadas por estereótipos visuais ou por tendências do realismo regionalista, *Deserto Particular* se insere numa estética contemporânea, mais sensível e intimista, em que a linguagem das cores participa ativamente da desconstrução de padrões normativos de masculinidade e da reconstrução de identidades afetivas. Essa diferença não anula as qualidades dos outros dois estudos de caso, mas indica um amadurecimento no uso da linguagem cromática como forma de expressão e representação de subjetividades no cinema nacional.

Este trabalho visa contribuir para os estudos cinematográficos ao analisar a cor como uma ferramenta narrativa e simbólica ativa na construção da identidade regional nordestina no

cinema da Pós-Retomada, através da promoção de uma compreensão articulada de como o audiovisual participa da formação e transformação de perspectivas e opiniões sobre um espaço e seu povo. Todavia, é importante reconhecer as limitações deste estudo, que se restringiu a um número limitado de filmes e ao foco na cor, o que impede generalizações extensas e deixa de lado outros elementos fílmicos que poderiam aprofundar as interpretações.

Em última observação, as cores no cinema são muito mais do que artifícios visuais; elas, de fato, se configuram como linguagens que moldam a percepção, evocam emoções e contam histórias, desempenhando um papel insubstituível na cultura e na construção imagética de uma nação.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANCHIETA, Wanderley. Do apelo comercial ao pano de fundo da ação: as primeiras funções da cor no cinema. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 23-37, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/view/146396/149029>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ANDRADE, Matheus. **O Sertão é Coisa de Cinema**. 2. ed. Parahyba: Marca de Fantasia, 2022. Disponível em: https://marcadefantasia.com/livros/veredas/sertaoecinema/osertao_ecoisa_decinema2ed.pdf. Acesso em: 02 mar. 2025.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/aumont-analise-do-filme-pdf-free.html>. Acesso em: 21 dez. 2024

AUSTRALIAN CENTRE FOR THE MOVING IMAGE. **Uma visita à beira-mar** (s.d.). Disponível em: <https://www.acmi.net.au/works/60833--a-visit-to-the-seaside/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BALTAREJO, Bruno. **O que é Color Grading e Tratamento de Cor**. AV Makers, 14 jun. 2019. Disponível em: <https://www.avmakers.com.br/blog/o-que-e-color-grading-e-tratamento-e-cor>. Acesso em: 02 jun. 2025.

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, Brasília/DF, v. 3, n. 4, p. 183-191, 23 nov. 2014. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5485>. Acesso em: 29 mar. 2025.

BOECHAT, João Victor. Cinematografia Digital e Efeitos Visuais. Associação Brasileira de Cinematografia, 9 abr. 2014. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos-cientificos/cinematografia-digital-e-efeitos-visuais/>. Acesso em: 26 maio 2025.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar um film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/cassetti-francesco-como-analizar-un-film-pdf-pdf-free.html>. Acesso em: 20 dez. 2024.

COSTA, Maria Helena Braga Vaz da. A cor no cinema: signos da linguagem. **Revista Cronos**, Natal, v. 1, n. 2, p. 129–138, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/10884>. Acesso em: 28 mar. 2025.

COUTO, Carlos Eduardo Mendes de Araújo. Um breve panorama do cinema colorido no Brasil. Associação Brasileira de Cinematografia, 01 abr. 2019. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos-cientificos/um-breve-panorama-do-cinema-colorido-no-brasil/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

DAEHN, Ricardo. Filme 'Deserto particular' pode consagrar o cineasta Aly Muritiba. **Correio Braziliense**, Brasília, 23 nov. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/11/4964387-filme-deserto-particular-pode-consagrar-o-cineasta-aly-muritiba.html>. Acesso em: 15 jun. 2025.

EBERT, Carlos. Cor e cinematografia. **Associação Brasileira de Cinematografia**, 25 abr. 2009. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/cor-e-cinematografia/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

EMBAÚBA PLAY. **Boi Neon** (s.d). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/boi-neon/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Cinema da Retomada**. São Paulo, (s.d.). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80029-cinema-da-retomada>. Acesso em: 21 maio 2025.

ESTEVES, Leonardo. O Processo da Cor no Cinema Brasileiro Moderno: Aspectos Técnicos e Estéticos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 36, nº 78, p. 114-134, Janeiro-Abril 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/V6QVnQ5jpGnnbcCbKqFfqWk/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

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

FREIRE RAMOS, Alcides. Revisitando delimitações historiográficas cristalizadas na História do Cinema Brasileiro: O Cinema Novo e o Cinema Marginal. **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 401–411, 2020. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/958>. Acesso em: 25 maio 2025.

GOMES, Regina. TV de Repertório: o Núcleo Guel Arraes e suas obras criativas. **Contemporanea**, Salvador, v. 7, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3607>. Acesso em: 29 maio 2025.

GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 7, n. 13, p. 157-169, jul./dez. 2014. ISSN 1983-5930. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/24500>. Acesso em: 21 maio 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. Disponível em:

https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf. Acesso em: 16 jun. 2025.

HAYARA, Ingryd; PEREIRA, Isael; PAIVA, Carla. Reflexões sobre a representação do Nordeste no cinema brasileiro. **ComSertões**, Juazeiro, v. 9, n. 1, p. 37-55, ago. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/view/12119>. Acesso em: 14 abr. 2025.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. Disponível em: <https://archive.org/details/apsicologiadascorsevaheller/page/n463/mode/2up>. Acesso em: 16 jan. 2025.

HOLANDA, Raquel. O uso das cores em filmes produzidos no Nordeste brasileiro. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 6., 2013, Goiânia. **Anais [do] VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FaV, 2013. p. 743-746. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2013-090-eixo2_Raquel_Holanda.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.

IKEDA, Marcelo. **Revisão Crítica do Cinema da Retomada**. Porto Alegre: Sulina, 2022. Disponível em: <https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/834.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2025.

IPEA; FJP; PNUD. **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

ITTEN, Johannes. **The Art of Color**. Translated by Ernst van Haagen. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1961. Disponível em: https://www.irenebrination.com/files/johannes-ittens_theartofcolor.pdf. Acesso em: 15 dez. 2024.

KREUTZ, Katia. A História do Cinema Brasileiro. Academia Internacional de Cinema (AIC), 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 02 fev. 2025.

KREUTZ, Katia. Cinema Novo. Academia Internacional de Cinema (AIC), 17 out. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 20 maio 2025.

LOIÁCONO, Brenda Carola. **Direção de Arte: a poética visual dos filmes da pós-retomada do Cinema Brasileiro**. 2007. 80 f. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - FBN/MinC, 2007. Disponível em: <https://www.gov.br/bn/pt-br/atuacao/pesquisa-e-editoracao/programa-nacional-de-apoio-a-pesquisa/pnap-2007/brendaloiacono.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2025.

MASCARO, Gabriel. **Gabriel Mascaro fala sobre a produção de Boi Neon**. AICinema, São Paulo, 22 fev. 2016. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/gabriel-mascaro-fala-sobre-a-producao-de-boi-neon/?noamp=mobile>. Acesso em: 18 jul. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Primeira transmissão em cores na TV brasileira completa 53 anos**. Brasília, DF, 19 fev. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/primeira-transmissao-em-cores-na-tv-brasil-eira-completa-53-anos#:~:text=H%C3%A1%2053%20anos%2C%20a%20televis%C3%A3o,19%20de%20fevereiro%20de%201972>. Acesso em: 27 maio 2025.

PARKINSON, David. **10 great Technicolor films**. British Film Institute, 5 ago. 2021. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-technicolor-films>. Acesso em: 30 mar. 2025.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PINHEIRO, Fabíola Barbosa. Construção de estereótipos do sertão nordestino: das mídias às tatuagens de Kbça, uma análise semiótica. **Revista Geometria Gráfica**, [Recife], v. 2, n. 1, p. 1-15, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/geometriagrafica/article/view/252735/40125>. Acesso em: 20 jun. 2025

PREFEITURA DE CURITIBA. **Com cenas em Curitiba, Deserto Particular disputa vaga para concorrer ao Oscar**. Curitiba, 24 nov. 2021. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/com-cenas-em-curitiba-deserto-particular-disputa-vaga-para-concorrer-ao-oscar/61626>. Acesso em: 22 maio 2025.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual e verbal. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. 3. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 2ª reimpressão.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e semiótica: a construção sónica do discurso cinematográfico. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 13, n. 1, p. 11-19, 28 abr. 2011. DOI: 10.4013/929. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/929>. Acesso em: 02 maio 2025.

SILVA, Daniel Ferreira da. **The colors of Brazilian Latinidad in the film Bacurau, a green-environmentalist Western from a decolonial Latin America**. 2024. 517 f. Tese (Doutorado em Línguas Românicas) – University of Georgia, Athens, 2024. Disponível em: <https://openscholar.uga.edu/record/2032?v=pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SILVA, Humberto Pereira da. **Quadro geral do cinema brasileiro hoje**. Pelotas, RS: Universidade Federal de Pelotas, [s.d.]. Disponível em: https://orson.ufpel.edu.br/content/09/artigos/dom_quixote/01_humberto.pdf. Acesso em: 01 jun. 2025.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **O figurino, a narrativa e os movimentos artísticos nos filmes de Guel Arraes**. Natal: EDUFRN - Editora da UFRN, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/4d3b7428-4409-4b89-b2bc-f6c3f4109158>. Acesso em: 19 maio 2025.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ULLMANN, Jeremy. **Yellow Filter: A Cinematic Technique or Pushing Stereotypes?** Media Diversity Institute, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://www.media-diversity.org/yellow-filter-a-cinematic-technique-or-pushing-stereotypes/>. Acesso em: 02 maio 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.

XAVIER, Ismail. Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias. In: **COMUNICAÇÃO & EDUCAÇÃO**, São Paulo, v. 18, p. 81-86, maio/ago. 2000. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/cinema-nacional-anos-90-ismail-xavier-pdf-free.html>. Acesso em: 17 jun. 2025.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AKIRA. Direção: Katsuhiro Otomo. Japão: Toho Company, 1988. 124 min.

ALÔ, ALÔ, CARNAVAL. Direção: Adhemar Gonzaga. Brasil: Cinédia, 1936. 95 min.

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Brasil: Lereby Produções; Rec Produtores, 2002. 100 min.

AMOR, SUBLIME AMOR (West Side Story). Direção: Robert Wise e Jerome Robbins. EUA: Mirisch Pictures; Seven Arts Productions, 1961. 153 min.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil; França: CinemaScópio Produções; SBS Productions, 2016. 146 min.

AS AVENTURAS DE ROBIN HOOD (The Adventures of Robin Hood). Direção: Michael Curtiz e William Keighley. EUA: Warner Bros. Pictures, 1938. 102 min.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions, Arte France Cinéma, 2019. 131 min.

BEM-VINDA A QUIXERAMOBIM. Direção: Halder Gomes. Brasil: Downtown Filmes; Glaz Entretenimento, 2022. 104 min.

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (Blade Runner). Direção: Ridley Scott. EUA: Warner Bros., 1982. 117 min. Colorido.

BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis Villeneuve. EUA; Reino Unido; Canadá: Warner Bros. Pictures; Columbia Pictures, 2017. 164 min.

BOI NEON. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil; Uruguai; Países Baixos: Desvia; Mactari Filmes; Circe Films; Malbicho Cine, 2015. 101 min.

CANTANDO NA CHUVA (Sing in the Rain). Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952. 103 min.

CARLOTA JOAQUINA, A PRINCESA DO BRAZIL. Direção: Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes; Riofilme, 1995. 100 min.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Brasil; França; Alemanha: VideoFilmes; Le Pacte; Riofilme, 1998. 113 min.

CIDADE BAIXA. Direção: Sérgio Machado. Brasil: O2 Filmes; VideoFilmes, 2005. 95 min.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil; França; EUA: O2 Filmes; VideoFilmes; Wild Bunch, 2002. 130 min.

CINE HOLLIÚDY. Direção: Halder Gomes. Brasil: Halder Gomes Filmes; Downtown Filmes, 2012. 90 min.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: Bossa Nova Filmes; Primo Filmes, 2005. 99 min.

COPACABANA MON AMOUR. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Ulyssea Filmes, 1970. 82 min.

DE REPENTE 30 (13 Going on 30). Direção: Gary Winick. EUA: Revolution Studios; Roth/Arnold Productions; Broken Road Productions; Happy Madison Productions, 2004. 98 min.

DESERTO PARTICULAR. Direção: Aly Muritiba. Brasil: Fiks Produções; Grafo Audiovisual; Kinossaurus Filmes, 2021. 110 min.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Direção: Bruno Barreto. Brasil: Embrafilme; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1976. 106 min.

DRIVE. Direção: Nicolas Winding Refn. EUA: Produção: Bold Films, OddLot Entertainment. 100 min.

DUAS GAROTAS ROMÂNTICAS (Les Demoiselles de Rochefort). Direção: Jacques Demy. França: Parc Film, 1967. 126 min.

...E O VENTO LEVOU (Gone with the Wind). Direção: Victor Fleming (e outros não creditados). EUA: Selznick International Pictures, 1939. 238 min.

EU, TU, ELES. Direção: Andrucha Waddington. Brasil: Conspiração Filmes; Globo Filmes, 2000. 100 min.

GAROTA DE IPANEMA. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Condor Filmes, 1968. 90 min.

GONZAGA - DE PAI PARA FILHO. Direção: Breno Silveira. Brasil: Conspiração Filmes, 2012. 129 min.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes; Natasha Filmes, 2003. 106 min.

MATRIX. Direção: Lana e Lilly Wachowski. EUA: Warner Bros., 1999. 136 min.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes; Natasha Filmes, 2000. 104 min.

O AUTO DA COMPADECIDA 2. Direção: Guel Arraes e Flávia Lacerda. Brasil: Conspiração Filmes; Globo Filmes, 2024. 114 min.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Brasil; Alemanha; França: Video Filmes; Walter Salles, 2006. 90 min.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969. 95 min.

O GRANDE HOTEL BUDAPESTE (The Grand Budapest Hotel). Direção: Wes Anderson. Alemanha; Estados Unidos: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions, Studio Babelsberg, 2014. 100 min.

O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO. Direção: Moacyr Góes. Brasil: Diler & Associados, 2007. 105 min.

OLGA. Direção: Jayme Monjardim. Brasil: Lumière; Globo Filmes, 2004. 141 min.

O MÁGICO DE OZ (The Wizard of OZ). Direção: Victor Fleming (e outros não creditados). EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 102 min.

Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Brasil: Conspiração Filmes; Globo Filmes; Warner Bros. Pictures, 2007. 96 min.

OS GUARDA-CHUVAS DO AMOR (Les Parapluies de Cherbourg). Direção: Jacques Demy. França; Alemanha Ocidental: Parc Film; Madeleine Films; Beta Film, 1964. 91 min.

O SHAOLIN DO SERTÃO. Direção: Halder Gomes. Brasil: Halder Gomes Filmes; Downtown Filmes; Imagem Filmes, 2016. 100 min.

PORTAL DO INFERNO (Jigokumon). Direção: Teinosuke Kinugasa. Japão: Daiei Film, 1953. 86 min.

PROCURANDO NEMO (Finding Nemo). Direção: Andrew Stanton. EUA: Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios, 2003. 100 min.

RESGATE (Extraction). Direção: Sam Hargrave. EUA: AGBO, 2020. 116 min.

SE EU FOSSE VOCÊ. Direção: Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes; Lereby Produções, 2005. 102 min.

TUBARÃO (Jaws). Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1975. 124 min.

UMA VISITA À BEIRA-MAR (A Visit to the Seaside). Direção: Desconhecido. França: Pathé Frères, 1908.

UM CORPO QUE CAI (Vertigo). Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures, 1958. 128 min.