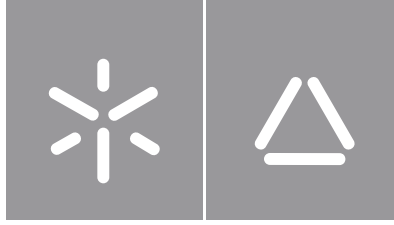




**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Clara Isabel Gonçalves da Silva

**A influência da cor no movimento fílmico neo-noir do realizador sul-coreano Park Chan-wook: a função paradigmática da cor para a construção de uma narrativa visual eficiente**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Clara Isabel Gonçalves da Silva

**A influência da cor no movimento fílmico  
neo-noir do realizador sul-coreano Park  
Chan-wook: a função paradigmática da cor  
para a construção de uma narrativa visual  
eficiente**

Dissertação para Obtenção de Grau de Mestre em  
Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)

**Professora Helena Pires**

e do

**Professor Martin John Dale**



## DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição  
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## **Agradecimentos**

A toda a minha família por todo o investimento e por acreditarem nas minhas capacidades mesmo quando eu não acreditava, a todos os meus amigos que durante todo o percurso me forneceram apoio emocional, aos meus orientadores pela partilha de sabedoria, pelo voto de confiança e pela (muita) paciência, e por fim ao Afonso que sem dúvida foi a pessoa que mais incansavelmente me apoiou de todas as maneiras possíveis, com palavras e ações; sem ele provavelmente não teria a resiliência que tive.

Agradecer-te-ei para sempre (não só por isto, mas por tudo).

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## **Influência da cor no movimento filmico *neo-noir* do realizador sul-coreano Park Chan-wook: a função paradigmática da cor para a construção de uma narrativa visual eficiente**

**Resumo:** A cor está presente no quotidiano de cada individuo e faz intrinsecamente parte de todas as artes visuais. Contudo, questiona-se se a cor funciona apenas como um adereço ou como meio fulcral e fundamental para construções narrativas e comunicativas artísticas.

A tese em questão terá como especial foco o movimento cinematográfico *neo-noir* na Coreia do Sul, decisão esta tomada devido ao facto da Coreia do Sul ser reconhecida universalmente como um grande ícone do cinema. A decisão de abordar os filmes de Park Chan-wook foi tomada devido ao facto de que muita da produção filmica deste realizador categorizar-se como sendo *neo-noir*, com uma enorme presença de cor.

Através de uma análise visual das obras seleccionadas do realizador, complementada com leituras de especialistas das áreas do cinema e da semiótica, pretende-se saber de que modo é que o elemento visual referenciado anteriormente – a cor - funciona como pilar influenciador para uma construção narrativa coesa no caso do trabalho de Park Chan-wook.

**Palavras-chave:** cinema; Coreia do Sul; narrativa visual; Park Chan-Wook

## **The influence of colour in the neo-noir movement of south Korean director Park Chan-wook: the paradigmatic role of colour in building an efficient visual narrative**

**Abstract:** The concept of colour is a staple in the everyday lives of everyone, therefore being an intrinsic part of all visual arts/media. However, it is questioned whether colour functions as an adornment or as a central and fundamental mean for artistic narrative and communicative constructions.

This dissertation will have a special focus on the neo-noir cinematographic movement in South Korea, a decision taken due to South Korean being an universally recognized cinema icon. The Park Chan-wook films were specifically chosen for this study as this director's work, besides being critically acclaimed, is inserted into the neo-noir movie genre, where each one contains several and different instances and uses of colour.

Through a visual analysis of this directors selected works, complemented with written studies of several specialists in the film and semiotic fields, the ultimate conclusion that this study will try to achieve is based on whether or not colour in films work as an influential pillar for a cohesive narrative construction, in the case of Park Chan-wook's works.

**Keywords:** cinema; Park Chan-wook; South Korea; visual Narrative



## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

FIGURA 1 – AMOR SACRO E PROFANO (1602- 1603), POR GIOVANNI BAGLIONE	12
FIGURA 2- EXEMPLO DE CORES ANÁLOGAS	20
FIGURA 3- CÍRCULO CROMÁTICO DE GOETHE	21
FIGURA 4 – REPRESENTAÇÃO DA RODA CROMÁTICA QUE ITTEN APRESENTOU EM 1961	21
FIGURA 5 - “COLOR EXPERIENCE PYRAMID” (PIRÂMIDE DAS EXPERÊNCIAS DA COR)	22
FIGURA 6 – PADRE OFERECE TOFU A LEE GEUM-JA.	43
FIGURA 7 – VESTIDO DE LEE GEUM-JA ANTES E DEPOIS DA SUA DETENÇÃO	44
FIGURA 8 – BANDEIRA SUL COREANA	45
FIGURA 9 – LEE GEUM-JA APARECE COM UM VESTIDO DIFERENTE APÓS CORTE	46
FIGURA 10 - GEUM-JA MERGULHA A SUA CARA POR COMPLETO EM TOFU	50
FIGURA 11 – ANTES E DEPOIS DA COLORAÇÃO DA PRIMEIRA CENA DE <i>THE HANDMAIDEN</i>	51
FIGURA 12 – ANTES E DEPOIS DA COLORAÇÃO DA CENA NA BIBLIOTECA EM <i>THE HANDMAIDEN</i>	52

## **LISTA DE TABELAS**

APONTAMENTOS DO FILME OLD BOY NA PRIMEIRA FASE METODOLÓGICA	33
APONTAMENTOS DO FILME OLD BOY NA SEGUNDA FASE METODOLÓGICA	34

## ÍNDICE

<b>1) Origem do noir e sua transformação para neo-noir .....</b>	<b>12</b>
1.1) Origens do noir .....	12
1.1.1) Influências cinematográficas europeias .....	15
1.2) Origens do Neo-noir .....	16
1.2.1) Neo-noir na Coreia do Sul .....	17
<b>2) A teoria da cor e do cinema .....</b>	<b>18</b>
2.1) Teoria da Cor .....	18
2.2) Psicologia da Cor .....	19
2.2.1) Contextos culturais e seu impacto no significado das cores .....	21
2.2.1.1) A cor na sociedade sul-coreana .....	23
2.2.1.2) A cor e a comunicação.....	25
2.3) A origem do uso da cor no cinema.....	26
2.3.1) Aversão social à inserção da cor no cinema .....	28
2.4) A cor como pilar narrativo cinematográfico.....	29
2.5) Breve síntese conclusiva .....	31
<b>3) A cor no cinema de Park Chan-Wook.....</b>	<b>32</b>
3.1) Questões metodológicas .....	32
3.2) Breve biografia .....	33
3.2.1) Produção fílmica: Oldboy, Lady Vengeance e The Handmaiden .....	34
3.3) Um exercício de leitura fílmica .....	37
3.3.1) Oldboy (2003) .....	37
3.3.2) Lady Vengeance (2005).....	41
3.3.3) The Handmaiden (2016) .....	49
<b>4. Síntese da análise .....</b>	<b>54</b>
<b>5. Conclusão e reflexões finais.....</b>	<b>58</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>60</b>

## Introdução

O projeto em questão desenvolveu-se no âmbito do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, com a intenção de contribuir para uma reflexão essencialmente nas áreas da comunicação, cinema, cultura e semiótica. Deste modo, pretende-se analisar a cor presente nas obras selecionadas de um ponto de vista fundamentalmente semiótico, esperando-se concluir sobre a importância e influência da cor no cinema realizado por Park Chan-wook – realizador sul-coreano, cuja obra *Oldboy* foi galardoada com o prémio Grand Prix<sup>1</sup> no festival de Cannes, em 2004, tornando-se desde então uma das obras *noirs* mais conhecida em toda a Ásia.

Depois da decisão de que o rumo seria abordar o trabalho deste realizador, a especificidade de o trabalho se iria cingir apenas ao uso da cor, emergiu depois de um leve contacto com a semiótica no primeiro ano de mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, que fez com que fosse possível perceber que a cor tem um impacto mais amplo do que o consumidor visual ordinário crê. Por todas as razões mencionadas – o interesse por cinema coreano, cor e semiótica - abordar as três obras deste realizador foi simples na medida em que são três filmes coreanos nos quais a cor é utilizada de uma maneira peculiar: *Oldboy* (2003), *Lady Vengeance* (2005) e *The Handmaiden* (2016). O primeiro foi eleito por ser conhecido como (quase) sendo a síntese do que é o *neo-noir*, o segundo pelo particular uso da cor e ausência da mesma – a saturação da cor do filme vai gradualmente desaparecendo até que, no final, se torna num filme *noir* no sentido clássico do termo, com o uso apenas do preto e do branco-, e o terceiro por todas as razões anteriores contudo com um tema mais contemporâneo e, de certa forma, revolucionário neste género de cinema, pois derrota estereótipos anteriormente concebidos: este filme retrata uma história de romance homossexual. Para além disto, todas estas obras são relativamente recentes, o que prova que o movimento *neo-noir* de facto se mantém atual.

O projeto em questão pretende responder à fulcral pergunta: de que forma é que a cor poderá ser um alicerce indispensável para a construção e perceção de uma narrativa *neo-noir* audiovisual eficaz? Para obter respostas concretas a esta tão vasta pergunta, terá sido necessário abordar dois grandes temas: a cor e o cinema *neo-noir*. De modo a facilitar a consulta e leitura do presente projeto, este encontra-se dividido estruturalmente em essencialmente duas grandes partes:

---

<sup>1</sup> O *Grand Prix* é um prémio do Festival de Cannes, no qual o júri escolhe o melhor filme. É considerado o segundo prémio mais respeitado do festival, estando apenas o *Palme d'Or* à sua frente.

a teórica e a empírica. A primeira será dividida pelos dois primeiros capítulos, na qual, o primeiro será dedicado ao conceito do gênero filmico explorado – o *neo-noir* – e às suas origens e influências. O segundo capítulo será dedicado à cor, à sua teoria, à sua psicologia, e à aplicação dela no cinema, e em como estes conceitos serão importantes para que uma análise filmica seja, posteriormente, desenvolvida.

No primeiro capítulo será, então, abordada a origem do *neo-noir* como gênero filmico, sendo para isso necessário abordar as origens do seu antecedente – o *noir*. As influências deste, que permitiram que o *neo-noir* nascesse, serão abordadas de modo a contextualizá-lo no tempo e no espaço, para que se perceba como é que um gênero filmico que começou por fruir no continente americano, se trasladasse para a Coreia do Sul. Uma vez contextualizado temporal e espacialmente, e estabelecidas as origens e influências deste gênero, o seguinte capítulo (A teoria da cor e do cinema) terá como função explicar e analisar o que se entende por “teoria da cor”, assim como “psicologia da cor”, como maneira de estabelecer a importância do estudo deste elemento visual. Desta forma, criar-se-á um meio de interligação entre estudo da cor e estudo de cinema, uma vez que seria difícil estudar e analisar um produto audiovisual, sem analisar o componente da cor. Será também neste capítulo que se abordará de que maneira a cor foi implementada no cinema, e como esta desenvolveu a capacidade de poder narrativo.

Uma vez finalizada a parte teórica, onde são analisados dois fulcrais conceitos do presente projeto, na qual, em forma de síntese conclusiva, será estabelecida a importância de ambos, passar-se-á para uma segunda fase, onde serão analisados os filmes escolhidos de Park Chan-wook.

Este terceiro capítulo iniciar-se-á pela explicação detalhada da metodologia aplicada para que a análise dos filmes fosse levada a cabo: existiu uma visualização atenta - de todos os filmes - na qual foram retirados apontamentos que correspondiam à presença exacerbada de uma cor, relacionando-a com determinado tempo no filme em questão. Nesta primeira fase foi essencial a construção de uma tabela que será colocada e analisada neste mesmo capítulo. Depois desta fase haver sido concluída, e depois das mais várias literaturas sobre temas tais como semiótica, teoria da cor e cinema terem sido consultadas, terá sido possível aliar às tabelas realizadas anteriormente possíveis interpretações das presenças de certas cores em certos momentos.

De seguida, e depois de uma breve biografia do realizador, passar-se-á à análise semiótica de cada filme, explicando a importância de cada cor para o enredo destes filmes - estes encontram-se organizados cronologicamente, consoante a sua ordem de lançamento. Uma vez analisada a importância deste elemento visual como alicerce narrativo para cada filme, estará presente uma

breve síntese que terá como função aglomerar e resumir as ideias fulcrais desse mesmo exercício de análise, recapitulando e reiterando todos os pontos.

Num capítulo final, serão refletidas as conclusões finais retiradas depois de todo o estudo e análises filmicas, tentando, então, responder à grande questão do projeto presente.

Apenas depois das possíveis interpretações e percepções da cor terem sido estudadas, aliando sempre o conhecimento semiótico ao conhecimento do cinema sul-coreano, terá sido possível analisar os filmes de uma forma mais crítica, percebendo se a cor carrega em si essa capacidade narrativa.

## 1) Origem do *noir* e sua transformação para *neo-noir*

### 1.1) Origens do *noir*

*Film noir*, ou, traduzido, “filme negro” foi um termo adotado depois da segunda Guerra mundial para designar um tipo de *thrillers*<sup>2</sup> de crime americanos, inclusivamente filmes produzidos desde os anos 30, que eram bastante distintos dos filmes clássicos produzidos pelos estúdios de Hollywood. Para um filme ser considerado *noir* era necessário este ser “(...) marcado pela predominância de uma tensão entre luz e sombra, visualmente traduzida no efeito de *chiaroscuro*, e pelo uso frequente de linhas oblíquas e ângulos muito acentuados, que produzem um efeito de desequilíbrio composicional da imagem (...)” (Fontes, 2011, p. 7). *Chiaroscuro*, palavra italiana que se traduz literalmente para “claro-escuro” foi uma estratégia inovadora renascentista que se defina pelo contraste entre luz e sombra, muitas vezes utilizados para efeitos dramáticos (ver figura 1).



Figura 1: Amor Sacro e Profano (1602-1603), por Giovanni Baglione. Pintura a óleo que utiliza a técnica *chiaroscuro*.

---

<sup>2</sup> Martin Rubin (1999, p.07), aborda a origem desta definição: “emoção, que vem da raiz do inglês médio” – língua inglesa falada na Inglaterra entre 1066 e finais do século XV- “que significa perfurar”.

O teor “experimental” que muitas das vezes associamos a este tipo de filmes está relacionado com o facto de ter existido, no final de 1930, um enorme desenvolvimento na tecnologia de câmaras e iluminação, o que permitia filmagem em espaços exteriores, pois as câmaras passaram a ser portáteis e mais leves. Um outro traço crucial para a definição de filme *noir* é o uso de complexos procedimentos narrativos tais como o uso do *flashback* ou o *voice-over*<sup>3</sup>.

Para além do referido, as temáticas exploradas são também um ótimo meio de identificar um filme *noir*:

(...) é frequente a presença obsessiva de um espaço urbano, nocturno, corrupto e opressivo, e também de uma nova imagem de mulher, com uma sexualidade sem remorso e carácter antagónico ao da típica “heroína” de outros filmes: a *femme fatale*. Para o protagonista, aprisionado no centro deste mundo instável e moralmente ambíguo, fica reservado o papel ambivalente de herói-vítima, o que compele a que se atribua ao *noir* uma visão do mundo eminentemente existencial: o protagonista está amiúde enclausurado entre o desejo da sua liberdade pessoal e o carácter inexorável do destino, preso numa armadilha claustrofóbica de pesadelo, solidão e alienação, ou envolvido numa dolorosa confrontação com o seu passado. (Fontes, 2011, p. 8)

Em relação ao papel do antagonista no filme *noir*, este encontra quase sempre um mau destino inevitável nos filmes produzidos pelos grandes estúdios americanos, em consequência do Código Hays<sup>4</sup> - um código de regras adotado pelos grandes estúdios cinematográficos nos Estados Unidos -, em que se estabelecia regras básicas de conduta obrigatória na produção cinematográfica em que, por exemplo, nenhum criminoso poderia sair impune de um crime cometido. Quando a produção *noir* decorria, não era partilhada a consciência coletiva por parte dos cineastas de que se estava a produzir algo novo, mas sim algo que conseguisse prender a atenção do público, por ser mais realista e concordante com os tempos problemáticos<sup>5</sup> despoletadas pelo Crash da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929 (contrastando com os musicais romantizados pelo *glamour* e melodramas irrealistas). A atribuição do nome em si, não foi, portanto, cunhada pelos próprios cineastas deste género, mas sim pelas críticas que esta produção veio trazer. Quando estes filmes passaram a ser exibidos em França, o jornalista

---

<sup>3</sup> “A arte especial *noir* é um estilo que nos liberta das contorções do enredo e nos faz preocupar e querer saber tanto das personagens como das relações entre elas, que são muito frequentemente reveladas através de narração em *voice-over* e em *flashback* e assim sujeita a todas as distorções presentes na consciência

<sup>4</sup> Também conhecido por Código de Produção, um dos preceitos do mesmo declara que “a empatia da audiência nunca deveria estar do lado do crime, da transgressão, do mal ou do pecado” (Martin, 2007, p.31)

<sup>5</sup> O *Crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, originou a Depressão económica que viria adevastar os E.U.A. durante a década de 30.



e cinéfilo Nino Frank publica na revista de cinema *L'Écran Français* o artigo “Un nouveau genre “policier”: L’aventure criminelle” (2016), no qual, descrevendo de forma positiva os filmes, enuncia pela primeira vez a expressão “*film noir*” para os designar. Desde o nome atribuído, inicialmente, por Nino Frank, inúmeros estudiosos tentaram definir da melhor forma o *noir*, mas nunca existiu um consenso completo, pois o filme *noir* “(...) é moldado com tantas sombras de ambiguidade, violência criminal, alienação, e paranóia que nem uma única generalização sobre a sua natureza vai fazer justiça às suas múltiplas dimensões (...) *noir* representa uma combinação de estilos com temáticas cativantes psicologicamente obscuras” (Sanders, 2008, p. 4).

É importante ter em conta os filmes categorizados como *noir*, depois de 1946, surgiram numa época de tensão e paralisação económica americana que atingiu proporções imensas. Contudo, os estúdios de Hollywood alcançaram uma imensa prosperidade. Martin (2005, p. 31), explica este facto, mencionando que, “funcionando como uma válvula de escape para as angústias da população, a corrente de cinema alienante foi muito forte em Hollywood durante esse período, representada especialmente pelos *westerns*, musicais, filmes de aventura, comédias leves e melodramas (...) o que fez com que o modo de vida das estrelas dos filmes acabasse por reafirmar a força do mito Hollywoodiano”. Apesar desta corrente cinematográfica repleta de otimismo, existiam também os filmes de *gangsters*, que consistiam em, maioritariamente, conteúdo biográfico ficcionado sobre líderes de crime organizado – que foi uma enorme consequência da Depressão.

Neste género filmico, o cenário era obscuro<sup>6</sup> e de todo não associado a otimismo e felicidade, como por exemplo musicais. Retravavam alcoolismo, noites chuvosas, miséria.

Em 1934, o Código Hays faz com que o filme de *gangsters* se extinga temporariamente e dificulte o caminho do *noir*. Isto, pois, o *film noir* partilha cenários semelhantes com certos filmes *gangsters*. Segundo Conard (2007, p.1) apresenta também uma inversão dos valores tradicionais (más pessoas como heróis, tradicionalmente boas pessoas como, por exemplo, pessoas a fazer algo imoral) e uma espécie de ambivalência moral (sendo difícil distinguir o bem do mal)”. Nos “filmes negros” o herói pode e, muitofrequentemente, interage com o elemento criminoso, e o protagonista, podendo ou não ser criminoso, é normalmente visto como uma personagem introvertida ou até mesmo solitária, ao contrário de nos filmes de *gangster*, no qual o protagonista adota uma atitude mais extravagante, ousada e

---

<sup>6</sup> *Noir* caracteriza-se muitas vezes pelo seu “ambiente sombrio onde personagens agem de forma obsessiva, num percurso irremediavelmente trágico.

Um dos seus traços mais marcantes é a estética (...) onde a luz e as sombras enfatizam o mundo negro e imoral onde as histórias se desenrolam.” (Cunha, 201, p.66)

extrovertida. O código Hays, criado quando Joseph Breen, um ativista religioso que ficou encarregue do departamento responsável pela avaliação moral dos filmes (a Production Code Administration (PCA)), obrigava a que cenas mais violentas ou sexuais fossem totalmente censuradas, forçando realizadores a omitirem cenas dos filmes em que isso acontecia. Apesar deste aparente obstáculo, os realizadores *noir* conseguiam contornar alguns dos constrangimentos e, ao invés de mostrar literalmente essas cenas, optavam por abordagens mais subjetivas e simbólicas: “a relação sexual pode não ser visível no ecrã mas é insinuada com elipses, ou transmitida pela forma como a personagem se move, fala, olha para os outros, e executa certos gestos, tais como acender de um cigarro, carregados de simbolismo sexual. Os jogos verbais também são usados, frequentemente, como negociações sexuais” (Carvalho, 2011).

Entre os anos de 1930 e 1948, companhias tais como Paramount, 20th Century Fox e Warner Brothers, comandavam a produção e distribuição filmica em grande parte das salas onde eram exibidos filmes nos Estados Unidos da América, fornecendo cerca de 95% (Fontes, 2011, p. 16) dos filmes exibidos no país. Para manter este domínio, estes mesmos estúdios adotaram uma política chamada de *block booking* que consiste – até hoje, apesar de com ligeiras alterações – na venda de filmes em pacotes, que sujeitava os proprietários das salas de exibição filmica a comprar os filmes em conjunto, sem ter possibilidade de os elegerem individualmente. Esta prática tinha como seu principal objetivo fazer com que se assegurasse a distribuição dos filmes, permitindo que os estúdios se tornassem e passassem a ser vistos como “verdadeiras linhas de montagem cinematográfica, produzindo em larga escala filmes de baixo orçamento, e não necessariamente de baixa qualidade, que passaram a ser chamados de filmes B” (Martin, 2005, p. 32)

Neste contexto, onde tipicamente as sessões de cinema tinham um “double bill” constituído por um filme “A” acompanhado por um filme “B”, foi criada uma cadeia de produção dentro dos próprios estúdios dedicada a filmes única e exclusivamente categorizados como “filmes B”, que se tornou num espaço extremamente convidativo para que se produzissem filmes deste género.

### **1.1.1) Influências cinematográficas europeias**

O Expressionismo Alemão é considerado uma das mais importantes influências em relação à aparência do *film noir* devido à sua iluminação, ângulos distorcidos e designs cheios de simbologia (Parkinson, 2012, p.73). Parece então natural que esta influência tenha sucedido uma vez que este movimento começou no período onde toda a produção cinematográfica foi filmada a preto-e-branco, mas um outro grande pilar que suporta a razão por detrás desta influência terá sido o facto de

bastantes realizadores de noir terem emigrado da Europa. O próprio termo “expressionismo” por si só descreve um tipo de arte que tem como intenção retratar a realidade interna, mais do que a externa, o que combina perfeitamente com o sentimento por detrás da necessidade da produção *noir* em si.

Fica então claro que o expressionismo alemão<sup>7</sup> serve como um alicerce influente em termos não só estilísticos, como temáticos, que concorda com as vivências deprimentes da população americana da época.

## 1.2) Origens do *Neo-noir*

*Neo-noir* é o termo maioritariamente utilizado para descrever o género filmico que tenha sido produzido depois do período clássico *noir* (1941-1958) que aborde o mesmo tipo de temáticas que este último género. O que os distingue é o uso da cor em vez da filmagem a preto e branco, enquanto se continua a explorar o jogo de luz e sombra, e se mantém a consistência em retratar o mesmo pessimismo e ambivalência moral.<sup>8</sup>

É também vista como uma característica fundamental que diferencia em ambos estes períodos a consciência dos realizadores, ou seja, os realizadores que produzem filmes deste género completamente informados do significado de *noir*, e “empregam, com consciência disso, os preceitos do *film noir*, enquanto conceito teórico, na laboração dos seus filmes” (Fontes, 2011), contudo com mais liberdade artística devido maioritariamente à extinção do Código *Hays* em 1966.

Perante o “novo *noir*”, surge no público uma sensação de familiaridade cinematográfica, numa espécie de intertextualidade. Com a frequência cada vez menor da produção de filmes a preto e branco, a iconografia do *noir* atinge o seu fim e por essa altura o público consumidor de filmes encarava a cor como mais realista e o preto e branco como sendo mais “estilizado”, abstrato e superficial, e sobretudo já ultrapassado pela proliferação de filmes a cores. *Onoir* inicia a evolução da sua condição até então “obrigatória” de filme a preto e branco, devido aos avanços da tecnologia e da sociedade em si (que se influenciam mutuamente):

(...) Conscientes da inevitabilidade de uma eterna relação crucial com o passado (que é elevado para o mesmo repensar esse passado e adensar o presente), aliada à (quase) indispensabilidade moderna da utilização da películas de cor e de tecnologia cinematográfica de ponta para produzir

---

<sup>7</sup> Era frequente que nestes filmes se incluisse ruas sinuosas, interiores sombrios e faces carregadas, desesperadas e angustiantes dos atores.

<sup>8</sup> Outra questão importante de ser abordada é o conceito do aspeto moderno (“novo”) de aplicar os temas, como por exemplo problemas tecnológicos e as suas implicações sociais, tema este que não teria tanta importância no período anterior.

os seus filmes – portanto, conscientes das condições existentes no momento que estão a viver – estes cineastas transformaram os motivos definitivos do noir numa espécie de “neoexpressionismo” ideal para a película de cor, para o grande ecrã e para os seus objectivos. Assim, os filmes deste período inicial do noir moderno são mais do que um pastiche ou um revival do film noir. (Fontes, 2011, p. 67)

### **1.2.1) Neo-noir na Coreia do Sul**

Devido à Coreia do Sul estar situada numa região considerada estratégica (em contexto bélico) por se encontrar no centro asiático e mundial, este país viu-se muitas vezes, ao longo da sua história, dominado por outros países. Por volta do ano de 1939, o Japão invadiu o território sul coreano com o intuito de explorar e abastecer-se de bens que ajudassem essa nação no período da Segunda Guerra Mundial, apenas parando esta invasão de território em 1945, com o final da guerra. Contudo, com a Guerra Fria, toda a Coreia foi ocupada de novo e após vários conflitos ideológicos, a Coreia foi então dividida como a conhecemos hoje, em dois estados divergentes: a Coreia do Sul, e a Coreia do Norte. É natural então que “com a presença de forças armadas estadunidenses por um longo período no país, a Coreia do Sul, pela primeira vez na sua turbulenta história, passava ter um intercâmbio cultural direto com os EUA, que deixa marcas de sua cultura pelo país (...)” (Paz, 2021, p. 12)

O período de tensão e corrupção política na Coreia do Sul entre a década de 60 e 90 foi quase como um impulso para tornar este país a casa preferida do *noir*. Caleb Kelso-Marsh, um professor do Centro de Pesquisa da Coreia na Universidade da Austrália Ocidental e coautor do livro *East Asian Noir* afirmou que naquela época “(...) o país estava ainda a sair de uma democracia depois de décadas passadas numa ditadura autoritária e o cinema tornou-se uma parte essencial de ativismo político. Muita da repressão e violência que estes diretores experienciaram e viram está refletida nos seus filmes” (Neubauer, 2021). As temáticas pesadas associadas a este género (crises existenciais, ações autodestrutivas, a “*femme fatale*”, ambiguidade moral em que o bem perde contra o mal, sede de vingança, etc.) surgem então naturalmente no cinema sul coreano, culminando numa produção imensa de filmes que marcaram o *neo-noir* na história cinematográfica. Foi apenas a partir do meio da década de 60 que filmes *noir* tiveram a chance de abordar as circunstâncias geopolíticas do pós-guerra. A Coreia do Sul é, então, o caso mais recente de *neo-noir* filmico asiático, pois esta indústria apenas se desenvolveu significativamente a partir da década de 80, quando a censura imensurável e controlo estatal foram “aliviados”.

## **2) A teoria da cor e do cinema**

### **2.1) Teoria da Cor**

Entende-se por Teoria da Cor um conjunto de regras fulcrais, mas básicas, que regem a mistura de cores para alcançar os efeitos desejados. É um princípio de extrema importância no *design* gráfico, pintura, fotografia, televisão, e entre todas as outras áreas visuais: “Existem muitas teorias da cor. A cor, tanto da luz quanto do pigmento, tem um comportamento único (...) Não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam.” (Dondis., 2007, p.64).

Apesar de não existir propriamente um sistema unificado, é possível “medir”, de certa forma, as cores tendo em conta as suas diferentes propriedades: o matiz (também chamada de “croma”, é o que permite distinguir uma cor da outra), o brilho (a quantidade de luz presente na cor, ou seja se é mais clara ou mais escura; se está mais próxima do preto ou do branco), e a saturação (refere-se à pureza da cor, “ (...) a cor saturada é simples, quase primitiva, e foi sempre a preferida pelos artistas populares e pelas crianças. Não apresenta complicações, e é explícita e inequívoca (...)” (Dondis, 2007, p. 66)

Além das três propriedades básicas que permitem um melhor entendimento da cor, outros termos também devem ser esclarecidos, uma vez que permeiam as relações encontradas entre os diversos matizes, como é o caso dos conceitos de cores primárias, secundárias, terciárias, complementares, análogas, frias e quentes:

Num primeiro momento, comparando-se cores primárias, secundárias e terciárias tem-se que as primeiras, também denominadas de geratrizes, são as cores indecomponíveis, ou seja, não são obtidas por intermédio da mistura de outras; quando combinadas em proporções variadas, as geratrizes originam as demais cores; já as secundárias, dizem respeito aos matizes gerados pela mistura das primárias; por fim, em relação às cores terciárias, tem-se que as mesmas são obtidas através da mistura de uma cor primária com uma cor secundária.” (Souza, 2014, pp.32, 33)

Ter em mente estes termos facilitará a compreensão do que as cores representam num certo conteúdo audiovisual; metáforas presentes; mensagens subtis - maneira como as cores se relacionam entre si (pode ser uma mensagem em si):

Aproveitando-se o enfoque acerca das cores primárias e secundárias é possível afirmar que as mesmas podem exercer um papel de cor complementar em uma composição, ou seja, uma cor oposta à outra no círculo cromático. Além das cores complementares também é possível focar a relação entre cores próximas no círculo cromático e que compartilham um matiz comum. Tais cores são denominadas de análogas e, assim como as complementares, permitem combinações cromáticas variadas. (Souza, 2014, pp.32-33)

Entende-se por cores análogas, por exemplo, o laranja e o vermelho, que são ambas consideradas cores quentes, pois há um maior predomínio de vermelho e amarelo (figura 2), enquanto que nas cores frias, predomina o azul.



Figura 2.: Exemplo de cores análogas

Para efeitos de melhor fluidez textual, preto e branco serão referidos como cores, apesar de “(...) não haver unanimidade a respeito de o preto e o branco serem cores verdadeiras (...)” (Heller, 2014, p. 23).

## 2.2) Psicologia da Cor

A nossa moderna compreensão de cores e de como estas são usadas, está enraizada num movimento de *design* que se ergueu no início do século XX. O movimento Bauhaus e o seu instituto nasceram na Alemanha em 1919, embora a escola alemã só tenha durado até 1933, quando o governo nazi a forçou a fechar. A Bauhaus não apenas educou muitos artistas influentes em várias disciplinas, como similarmente gerou programas noutros países, incluindo os Estados Unidos da América. As contribuições de Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Josef Albers, sustentam muito do que atualmente entendemos e aceitamos sobre a cor. Johannes Itten na *Bauhaus*, entre 1919 e 1922, ensinou um dos cursos introdutórios fundamentais que lidavam com a teoria das cores. Seguindo a

teoria iniciador Goethe<sup>9</sup> e de acordo, também, com o trabalho de Wassily Kandinsky, Itten, defendia a tese de que as cores provocam efeitos espirituais e psicológicos no ser humano, influenciando o que sentimos. Inspirado também no espectro de cores formulado por Goethe (figura 2), criou uma esfera colorida constituída por doze cores, “*Itten’s color wheel*” – ou, em português, “A roda cromática de Itten” - (figura 4) (três primárias, três secundárias e seis terciárias) que mostra a relação e entre as cores.

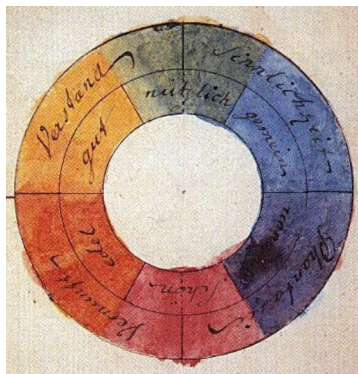


Figura 3: Círculo cromático de Goethe (1810).



Figura 4: Representação da roda cromática de Itten (Birren, 1970, p. 31).

A influência da psicanálise é aparente na teoria das cores de Itten, já que foi um dos primeiros a associar diferentes cores a emoções específicas e a estudar o impacto da cor no nosso estado de espírito/humor.

No que se refere à psicologia, a cor é uma percepção sensorial que o cérebro recebe e decifra, provocando reações físicas, psicológicas e emocionais onde as pessoas estabelecem o significado das cores em combinação com distintos níveis de experiência em cores. A percepção visual dá-se essencialmente em três fases sendo estas a fase ótica, a fase química e a fase nervosa. Devido a isto, apesar de ser muito similar na maioria da população, (...) a percepção do estímulo visual pode variar de indivíduo para indivíduo. (Gonçalves, 2011, p. 47)

É interessante também observar como a cor poderá estar associada a experiências sensoriais, como por exemplo, “a associação do vermelho a raiva provém da correlação direta do aumento da pressão sanguínea” (Dael et al., 2016, p. 2), que faz com que a face de um certo indivíduo atinja um tom avermelhado. Para além disto, a cor poderá ter associação à história e à

<sup>9</sup> De acordo com Goethe, o que vemos de um objeto depende do objeto em si, da iluminação e da nossa compreensão, (...) luz e escuridão, brilho e obscuridade, ou, se preferir uma expressão mais geral, a luz e sua ausência são necessárias para a produção da cor” (Goethe, 1940, p. 43).

sociedade de um país – no caso ocidental, o vestido branco<sup>10</sup> está associado ao casamento, por exemplo.

Partindo do princípio de que a cor provoca emoções e sensações no ser humano, e sendo, então, muito mais do que um fenômeno ótico, a percepção das cores pode ser distinta de pessoa para pessoa, dependendo do estado emocional e mental de cada uma, no conhecimento obtido na educação, no meio envolvente, das memórias pessoais, como também ainda da cultura que nos é inculcada desde a infância. (Levine & Schefner, 1991). Deste modo, a cor não é apenas uma resposta a um estímulo exterior, como também é uma emoção ou sensação que ativa, simultaneamente, o pensamento e o sistema cognitivo (Solso, 2003).

Dito isto, a percepção não se limita apenas à atividade sensorial e ao ato de entender. Na percepção da cor, importa também explorar o modo como a interpretamos.

### 2.2.1) Contextos culturais e seu impacto no significado das cores

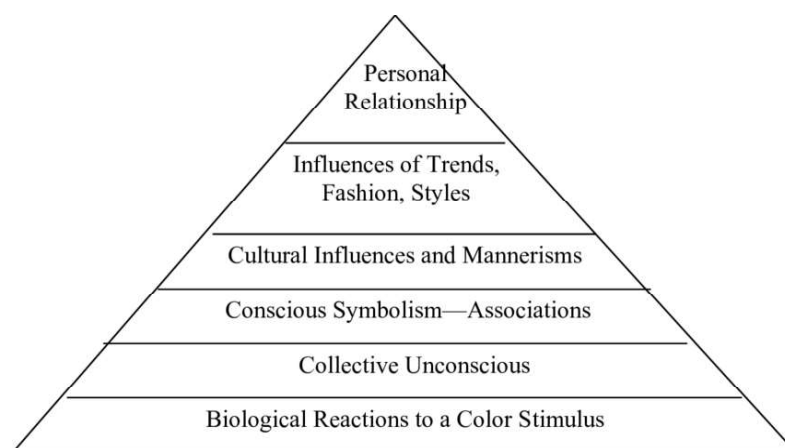


Figura 5: “Color Experience Pyramid” (Pirâmide das Experiências da cor)

Fonte: <https://www.researchgate.net>

Sem esquecer que a cor é então uma percepção sensorial que o cérebro recebe e descodifica, podendo provocar reações físicas, emocionais e psicológicas, é importante perceber que a associação que específicos de pessoas fazem entre cor e simbolismo pode ser influenciada pela sua experiência cultural. Segundo Franz Mahnke (1996) existem seis fatores que poderão influenciar esta percepção. Para ilustrar esta premissa, criou uma pirâmide (figura 5) que tenta representar todos

<sup>10</sup> Segundo John Harvey (2003), o branco é a cor de Cristo radiantemente transfigurado, e é igualmente a cor dos trajes de casamento que representa *nuptiale gaudium*, a alegria do casamento simbolizando ora a fé, ora a humildade, tornando-se símbolo de pureza. O branco já perdeu esse significado de pureza, mas continua a ser a imagem do asseio e é usado pelos médicos e pelas enfermeiras. Com conotação de inocência, e símbolo da virgindade, brancos foram também, durante todo um século, os vestidos do batismo.



estes fatores.

No patamar mais baixo da pirâmide encontram-se as reações biológicas. Este patamar refere-se a reações fora do controlo do ser humano. Engloba sobretudo reações que permitiram a sobrevivência, como por exemplo, as pessoas com o tom de pele mais escuro, têm-no devido a condições climáticas mais quentes.

No penúltimo patamar encontra-se o chamado “inconsciente coletivo”, que se categoriza como sendo o patamar que vê as ações ou pensamentos de cada indivíduo como moldados por motivos inconscientes, podendo terem sido alimentados por memórias ou conflitos/traumas não resolvidos.

Os humanos não começam as vidas como uma página em branco por ser preenchida por um processo de aprendizagem através do meio que nos rodeia e da sociedade, porque desde o início dessas mesmas vidas, essa mesma página tem nela escrita as memórias herdadas de toda a experiência da humanidade. (Mahnke, 1996, p. 15)

De seguida, Mahnke aborda o simbolismo consciente. Aqui encontram-se as associações, sentimento, pensamentos e simbolismos que são influenciados pelos processos de aprendizagem dentro de um dado ambiente social e cultural, como por exemplo a cor verde ser associada à esperança ou o azul ser associado ao céu e água. Estão então aqui representados os fatores de simbolismo e associação que influenciam a nossa perceção da cor.

As influências culturais e maneirismos aparecem de seguida e englobam/descrevem como os pensamentos e experiências da cor são influenciados e moldados por processos mentais que de certo modo caracterizam culturas e grupos. Tem, então, um especial impacto na maneira como cada ser humano percebe o meio em seu redor, pois o uso da cor varia consoante cada cultura. Frank Mahnke (1996) refere que, por exemplo, a cor verde, na cultura islâmica, tem um significado de teor fortemente religioso que representa esperança, e que na cultura persa a cor turquesa simboliza a proteção. Ainda como outro exemplo, Przybyla (2015) fala-nos no choque cultural que uma mulher indiana experienciou numa visita aos Estados Unidos da América, quando lhe foi pedido para que não usasse branco nesse tipo de cerimónia, choque este causado pois na tradição do seu país, a Índia, a mulher deverá usar essa cor após a morte do seu marido.

No segundo patamar da pirâmide, encontram-se a influência de tendências, modas e estilos, ou seja, cores que podem ser características de uma determinada era/período/movimento. São assim influências temporárias.

O topo da pirâmide é constituído pelas relações pessoais que o ser humano tem com a cor – podendo isto ser agrado, desagrado ou total indiferença a ditas cores. As relações pessoais são o

resultado agregado de todos os níveis presentes na pirâmide, incluindo o consciente e o inconsciente, variável de pessoa para pessoa, de acordo com todas as suas experiências e gostos.

Na pirâmide está representado todo o processo cognitivo do ser humano, que nasce a partir da infância e que encapsula as relações pessoais que o ser humano enraizou com o passar dos anos.

O uso da cor é uma linguagem gramatical que ilustra e reflete a realidade que a rodeia, a nível político, social e cultural, de um determinado período de tempo. No entanto, a cor nunca depende exclusivamente do mundo exterior, pois é percebida de modo individual e pessoal. Para além dos efeitos fisiológicos e psicológicos, relaciona-se de maneira extremamente intrínseca com a cultura e tradição de certa região/espço. Existem simbolismos que fazem parte de uma espécie de “herança coletiva” da humanidade e são comuns entre as maiores partes das culturas, mas há casos em que isto não acontece. A morte, por exemplo, no Ocidente, está ligada ao preto, enquanto no Oriente é representada pela cor branca. É impossível associar com objetividade um significado ou simbolismo a uma certa cor pois os seres humanos, com o decorrer do tempo, adquirem novos conhecimentos, tradições e conhecimento que atribuirão os mais diversos significados e adjetivos a uma presenteada cor.

Algo importante a ter em mente é que a cor, ao ter um significado fixo numa dada cultura, não é imutável, pois esta adquire esse mesmo significado em relação análoga como meio onde aparece; uma cor pode, ao longo dos tempos, mudar o seu significado.

O facto de atribuímos rosa a feminino e azul a masculino serve como perfeita ilustração para este conceito: o azul era atribuído com muita mais frequência ao género feminino, dado que é considerada uma cor introvertida e passava a ideia de que algo era delicado, ao contrário do rosa, considerada uma cor vibrante, - não fosse esta cor originária do vermelho -atribuída à intensa masculinidade.

### **2.2.1.1) A cor na sociedade sul-coreana**

Tendo em conta que falar-se-á da cor no caso específico do cinema *neo-noir* sul coreano, a pertinência de abordar o uso da cor na indumentária nesta cultura surgiu naturalmente.

Os rituais de passagem “definem a mudança de estados sociais” (Azevedo, 2019), atribuindo uma espécie de oficialização desta mudança. Estes rituais são aceites na sua íntegra, culturalmente. O casamento – um dos rituais de passagem mais conhecidos – é um dos rituais que

preenche esta mesma significação. Anteriormente, e através de uma ótica histórica, o objetivo do casamento era apenas gerar um herdeiro do gênero masculino, e não o fornecimento de amor, carinho e amor recíproco, isto pois os casamentos eram, na sua maioria, combinados. (Albinson, 2016). Atualmente, “as relações familiares coreanas tendem à igualdade e conseqüentemente na melhoria do status da mulher” (Azevedo, 2019)

Consoante o passar do tempo, os casamentos na Coreia do Sul adaptaram-se aos seus tempos: o casamento atualmente é visto como um ato de apoio e companheirismo mútuo, igualdade e respeito, vendo a mulher como um membro digno de fazer parte da sociedade e não apenas como um ser humano apenas reprodutor. Esta abordagem ao casamento teve implicações na maneira como as noivas se vestem nestas ocasiões, carregando símbolos e crenças consagrados, muitos destes associados ao uso da cor. (Azevedo, 2019)

A indumentária nupcial tradicional<sup>11</sup> – *Hanbok* – “tem um papel na vida de uma noiva sul-coreana” (Azevedo, 2019); são coloridas e luxuosas e são “réplicas dos trajes usados pela realeza no final da dinastia *Joseon*”<sup>12</sup> (Azevedo, 2019). Constituída por uma *seuranchima* (saia), um *dangeui* (blusa), que se coloca por cima, caso desejado, de um *jeogori* (espécie de casaco), e um *hwarot* (roupão). A saia é tradicionalmente vermelha, que simboliza o masculino, a força e a realeza: “O vermelho é masculino como cor da força, da atividade e da agressividade. [...] as cores luminosas eram privilégio das altas camadas. Valia a lei: cores luminosas para os ricos, cores opacas para os pobres” (Heller, 2014, p.108). “O *dangeui* é uma espécie de casaco, geralmente verde, que simboliza o feminino e a saúde” (Azevedo, 2019), no pensamento tradicional visto como “uma cor preferencialmente feminina” (Heller, 2014, p.202), sendo o amarelo uma cor que também poderia ser utilizada neste tipo de indumentária pois é repleta de virtudes e de sentimentos desejados numa relação conjugal; “Cor da felicidade, da glória, da cultura, da harmonia, da sabedoria (...)” (Heller, 2014, p. 171).

É interessante vermos o caso de *Ilona*, uma mulher estrangeira casada com um coreano. Neste casamento, a noiva usou uma “*seuranchima* com camadas em azul e vermelho” (Azevedo, 2019) que, segundo Heller (2014), são categorizadas como cores psicologicamente opostas, adquirindo um contraste simbólico: frio, quente; passivo, ativo; silencioso, ruidoso;

---

<sup>11</sup> Há dois tipos de casamento na Coreia do Sul, o ocidental e o tradicional. O ritual de casamento tradicional coreano tem seus próprios objetos simbólicos e trajes que dão continuidade ao ritual e indumentária que eram feitos na dinastia Joseon, e apesar de adaptado, os trajes nupciais estão repletos de cor tradicionalmente inspirados na realeza da época. O casamento ocidental na Coreia surgiu a partir de influência estrangeira introduzido na Coreia do Sul como uma comemoração para amigos e familiares, contendo os seus objetos simbólicos como o vestido branco da noiva, o terno do noivo, o bouquet e a recepção, tendo uma conotação completamente diferente da fonte de inspiração inicial. Ambas as cerimônias são realizadas quando ocorre um casamento.

<sup>12</sup> Dinastia que existiu entre 1392 e 1897. Foi fundada na sequência da derrubada da dinastia *Goryeo*, no que é atualmente a cidade de Kaesong.

masculino, feminino. Esta peça de roupa continha ainda aplicações em dourado, que, de acordo com o Museu *Peabody Essex*<sup>3</sup>, simboliza a elegância, a virtude, a moralidade, o futuro próspero.

É de notar então “roupas tradicionais coreanas foram se modificando aos poucos durante as dinastias da península coreana até a dinastia *Joseon*” (Azevedo, 2019) e que atualmente estes carregam um extremo simbolismo cultural e uma linda narrativa de como a mulher coreana adquiriu um melhor *status* social, fazendo-nos ver e refletir sobre como o branco, neste país, está a longos passos de ser associado ao casamento e fazendo evidenciar como o aspeto histórico-cultural pode influenciar a perceção de uma certa cor.

### **2.2.1.2) A cor e a comunicação**

De modo a perceber a função comunicativa da cor, é de relevância mencionar o *marketing* digital, pois é através desta arte que se tenta entregar um valor para se satisfazer necessidades e/ou desejos de um consumidor através de produtos serviços ou ideias que possam interessar potenciais consumidores.

O ato de comunicar não precisa de necessariamente ser efetuado através de palavras, sejam escritas ou faladas, mas sim de códigos, os quais podem ser palavras, signos, ícones (Perez; Bairon, 2002). No mundo dos códigos existem alguns bastantes conhecidos podendo citar código Morse, braille, código de trânsito, etc. Para esta comunicação poder funcionar é necessário haver um entendimento, um consenso nos códigos utilizados (conhecer a cultura, por exemplo, que irá receber tais mensagens é fulcral para a boa comunicação no campo do *marketing*); caso não exista este consenso, não haverá uma identificação clara da mensagem, atrapalhando-a.

É então crucial para profissionais desta área abordar a cor não apenas de um ponto de vista estético, mas também em estudos e de um ponto de vista analítico, para conseguir envolver convenientemente o seu efeito intrínseco relacionado com a tipologia do produto em questão e o impacto desejado. Utilizar cor deve ser sempre acompanhado com um entendimento cultural, o qual deve ser atual sobre as tendências que ocorrem de momento (ver figura 4), pois estas são o reflexo e desejo de uma sociedade num determinado momento acerca de determinados produtos ou ideias.

No *marketing* digital, é ainda mais relevante o uso inteligente da cor como meio comunicativo, tendo em conta que a maior parte do contacto que a marca, produto, ou serviço

---

<sup>3</sup> Este museu porta uma das principais coleções de arte asiática nos Estados Unidos.

terá com o cliente, acontece visualmente. O poder da demagogia/persuasão não interfere.

No mundo atual, várias empresas recorrem ao significado das cores de modo a tornarem as suas marcas mais cativantes num mercado de extrema competição. As cores, segundo Galvão & Lira (2006, p. 11) “são [...] usadas como mensagens subliminares pelos profissionais na área de publicidade, incluindo a criação da marca” sendo necessário, como já foi referido anteriormente, ter em conta os contextos culturais em que cada grupo está inserido pois uma mesma cor pode carregar significados contraditórios.

A escolha de uma tonalidade que incorpore a personalidade da marca, pode ajudar a marca a ser mais autêntica, e o processo nunca deve ser deixado a um capricho ou a um voto de popularidade. Quanto mais um *designer* entende sobre a psicologia da cor, mais o designer poderá tomar uma decisão baseada na compreensão científica e no comportamento humano (Magalhães, 2020, p. 48).

A cor é uma forte ferramenta na construção da identidade da marca, sendo exemplo disso o caso da Coca-Cola e a sua rival Pepsi, em que a Pepsi, que anteriormente era uma marca associada ao vermelho, passou a associar-se ao azul como forma de implementar distinção entre estas marcas (Labrecque et al, 2011). Para além disto, a Coca-Cola foi também a marca que, de forma pioneira, ilustrou o Pai Natal de vermelho, imagem que permanece até aos dias de hoje.

O uso da cor, utilizado de forma correta, facilita a comunicação com o público-alvo: “A cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem que comunique uma ideia” (Farina, Perez, Bastos, 2006).

### **2.3) A origem do uso da cor no cinema**

O cinema é um meio artístico que sofre de metamorfose consoante os tempos e as tecnologias avançam. Martin (2005) debate-se sobre a génese e a epistemologia desta arte na sua obra “A linguagem cinematográfica” e sobre como o cinema se tem vindo a tornar um forte instrumento de comunicação atualmente, devido a todas as evoluções tecnológicas.

A primeira ferramenta que possibilitou a gravação e projeção de movimentos foi criada, em 1892, por Léon Boulye foi denominada como “Cynématographe” (cinematógrafo). Porém, o seu

criador não registou a invenção, – ele pagou ao patente n.º 219 350, mas não manteve os pagamentos necessários –, fazendo com que fosse possível os irmãos Louis e Auguste Lumière<sup>14</sup> a patentarem, posteriormente. Este mesmo aparelho gravava apenas imagem, sem som, sendo todas as histórias exibidas apenas de cariz estritamente visual. O conceito de inserir som nas produções filmicas não havia sido inventado ainda, sendo esta apenas inserida no início dos anos 20.

Ao contrário do som, cuja tecnologia apenas se difundiu na sua totalidade a partir de 1927 com o filme “O Cantor de Jazz”, realizado por Alan Crosland e produzido pela Warner, pode dizer-se que a cor faz parte do cinema quase desde as suas origens, tendo aparecido antes de 1900, sob a forma de coloração. Apesar da morosidade da operação, que consistia em pintar à mão cada parte da imagem que devesse ter uma cor (...). (Soares, 2016, p. 73)

Ainda nesta mesma época, outros processos que permitiam a adição de cor foram criados, mas baseavam-se em colorir toda a imagem ou em colorir apenas as suas partes negras (“tintagem”<sup>15</sup> ou “viragem”, respectivamente).<sup>16</sup> “Entretanto, surgiram outros procedimentos que, através da filmagem com uma película especial, procuravam atribuir “cores naturais” às imagens: podiam ser aditivos, obtendo a cor pela sobreposição de três imagens coloridas em vermelho, verde e azul diretamente sobre o ecrã, ou subtrativos, projetando uma única imagem composta por três camadas monocromáticas.” (Soares, 2016, p. 63).

Em 1937, o filme de animação *Snowwhite and the Seven Dwarfs* (ou *A Branca de Neve e os Sete Anões*) foi a primeira longa-metragem que utilizou som e o *Technicolor*. No dia 22 de dezembro de 1937, uma review na revista *Daily Variety* descreveu o filme como sendo “(...) o génio do artesanato que pode fazer uma série interminável de desenhos de linha e aguadas de cores tão eloquentes na expressão humana, problemas e alegria excêntrica (...)”.

Somente a partir do final dos anos 50 é que, com a introdução dos procedimentos subtrativos do tipo Eastmancolor<sup>17</sup> – que eram fáceis de utilizar e versáteis, sendo possível ser

---

<sup>14</sup> No dia 28 de dezembro de 1895 foi apresentado ao público o primeiro “cinematógrafo” — uma máquina que captava, revelava e projetava filmes. Considerado o marco zero do cinema, o equipamento criado pelos franceses Louis e Auguste Lumière, os irmãos Lumière, causou uma revolução na sétima arte, sendo deste então muitas vezes referidos como “os pais do cinema”.

<sup>15</sup> “Georges Méliès, por exemplo, empregou 21 mulheres no seu estúdio em Montreuil para pintar à mão os seus filmes quadro a quadro/ tela a tela, mas colorir à mão não era económico, a menos que os filmes fossem muito curtos” Britannica (2023).

<sup>16</sup> Por esta altura, em que a coloração era adquirida através de banhos corantes, estabeleceram-se atmosferas e códigos, escolhendo-se “sempre a mesma cor para o mesmo tipo de cena: azul para a noite, verde para os exteriores, vermelho para o perigo, amarelo para a alegria; mas ainda não se podia falar de cinema a cores” (Pastoreau, 2014, p. 243).

<sup>17</sup> “(...) a cor foi incorporada como elemento criativo no cinema europeu a partir dos anos 50 e 60, a partir do momento em que surgiram alternativas

aplicado a qualquer tipo de filmagem -, a simplicidade e os baixos custos facilitaram a produção fílmica e impulsionaram um maior fabrico de filmes a cores, que alcança uma maioria no final da década seguinte.

### **2.3.1) Aversão social à inserção da cor no cinema**

Impulsionada pelos desenvolvimentos tecnológicos, a introdução da cor na produção fílmica, por volta do ano de 1920, foi motivo de debate por parte de intelectuais da época, que debatiam sobre se esta introdução seria benéfica para esta arte<sup>18</sup>, impulsionando correntes artísticas que se revelavam contra esta, tendo como exemplo o neoformalismo:

O neoformalismo opunha-se, notavelmente, a qualquer significado não-literal, ou seja, à interpretação. Deste modo, o neoformalismo dá relevância a elementos mais descritivos como os aspetos de estilo — movimentos de câmara, edição, enquadramento — que contribuem de forma inequivocamente literal para a nossa compreensão da narrativa e das convenções estilísticas. Por outras palavras, um toldo amarelo no plano de fundo de uma imagem só é considerado pela sua contribuição para a perceção eficaz da imagem (ajudando a definir os planos da imagem, por exemplo), e não pelo facto de poder significar algo para a narrativa do filme. (...). No seguimento deste raciocínio, a cor é periférica a questões da narrativa. Mais do que isso, é vista como excesso. (Price, 2006, p. 6)

David Batchelor, artista visual e autor do livro “Cromophobia” entendia essa mesma “cromofobia” – aversão à inserção da cor e medo do seu potencial poder corrupto - como quase uma herança cultural coletiva que é responsável pela parca quantidade de estudos teóricos sobre a cor e o seu impacto no caso específico do cinema. É então relevante ponderar qual o papel da cor na constituição de artes visuais e refletir sobre “(...) o papel que a cor desempenha numa imagem ou os efeitos que pode proporcionar (...)” (Price, 2006, p.51). Interessa explorar o potencial poder da cor como elemento narrativo, contrariando a ótica neoformalista, que vê a cor como simplesmente algo que preenche o ecrã.

---

mais baratas ao *Technicolor*, como o *Eastmancolor* da Kodak, que podia ser utilizado sem nenhum comando externo, preservando a liberdade autoral de definição da cor.”(Hércules, 2013, p.39)

<sup>18</sup> “Também a introdução do som constituiu uma verdadeira revolução no cinema, tanto que alguns artistas recusavam adaptar-se a essa nova realidade, como o próprio Charles Chaplin, temendo perder as características expressivas de uma arte nascida muda e essencialmente visual. Não foi diferente com a cor.”(Soares, 2016)

## 2.4) A cor como pilar narrativo cinematográfico

O realismo<sup>19</sup> era um movimento artístico que inicialmente era mencionado por alguns pensadores como sendo o único motivo para a inserção de cor num filme. Contudo, com brevidade se refletiu que este elemento visual poderia ter outras finalidades, para além de representar a realidade com melhor precisão e rigidez; poderia ser um elemento funcional.

A supervisora principal da companhia Technicolor, nas décadas de 1930 e 1940, foi autora de um dos primeiros textos que explora esta preocupação de observar e perceber a cor como sendo um elemento com carga narrativa: “(...) a psicologia da cor é muito importante: (...) certas cores projetadas na tela irão dar origem a determinadas emoções do público” (Kalmus, 1935, p. 4).

Entre 1920 e 1940, e como o uso da cor era ainda muito limitado, estas serviam maioritariamente para se fazer distinguir o dia da noite, e não havia realmente um “significado específico para o uso das cores” (Palmer, 2015, p. 53) associado a emoções como por exemplo, a possibilidade de associar vermelho a raiva ou paixão. Contudo, eventualmente, com a proliferação de tecnologias, a produção de filmes a cores tornou-se viável e, acompanhada pela vontade do público de ver este tipo de filmes, os cineastas passaram a observar a cor como tendo potencialidade dramática, começando a aceitar o conceito de que a cor poderia, de facto, ter capacidade narrativa<sup>20</sup>. A narrativa cinematográfica é essencialmente construída com imagens, ou por meio delas e, portanto, toda a interpretação e significado associado a um filme está intrinsecamente ligada ao que é exibido ao espetador. Palmer (2015) afirma que a visualização de um filme faz com que aconteça uma interação afetiva e intelectual que resulta num processo de compreensão de significados expostos em cena. A cor passou a ser muito útil como instrumento de narração: como forma de melhor descrever personagens, como forma de melhor representar emoções; como forma de melhor representar estados de espírito. Como exemplo disto, em 1925, Seguei Eisenstein lançou o filme *O coraçado Potemkie* que retrata a revolta dos marinheiros do

---

<sup>19</sup> “A capacidade de representar a realidade tornou-se fundamental interesse para o estudo do cinema. Novas tecnologias, como som, cor, filmes em terceira-dimensão, etc., dependendo da sua utilização, foram consideradas capazes de trazer mais realismo à imagem cinematográfica. (...) Apesar de se atribuir ao desenvolvimento tecnológico o aumento do realismo no cinema (...) não foram mudanças inicialmente percebidas como uma evolução na tendência realista (...) O desenvolvimento tecnológico não é, pois, o principal fator, mas uma condição para que a imagem cinematográfica represente o real. (...) O “efeito do real” é verdadeiro, mas imperfeito. As imagens no cinema realista são aceitas como impressões do real, como suas representações, mas são muito distintas da imagem referente na realidade” (Costa, 2000, p. 131)

<sup>20</sup> “(...) nem todos os filmes são organizados segundo uma história ou um enredo. Filmes não-narrativos são, pelo contrário, estruturados segundo motivos visuais ou auditivos, formas abstratas ou padrões, por exemplo. As imagens e os sons, neste tipo de filmes, costumam ser mais metafóricos ou alusivos. Muitos destes filmes são fundamentalmente desorganizados, ‘organizando’ as imagens e os sons de modo a adequarem-se à falta de nexos dos sonhos ou à alteração dos estados de consciência” (Lewis, 2014, p. 23, tradução livre)



maior navio bélico russo contra as suas horrendas condições alimentares no qual há um momento em que o vermelho possui em si um extremo cariz significativo, pois é quando uma bandeira desta cor é finalmente içada. Misek (2010) retrata este momento filmico como um momento a refletir:

É difícil imaginar um uso da cor mais direto simbolicamente: a bandeira é vermelha e Vermelha. Eisenstein aproveita a força da sensibilidade da vermelheza da bandeira para glorificar e obter a sentido de prazer na ascensão do Comunismo. Ainda assim, este inspirador exemplo de cor simbólica, a sensível imediaticidade do vermelho supera e tem significado intencional. Sentimos a vermelheza da bandeira mais intensamente do que a Vermelheza pura da cor. (Misek, 2010, p. 23)

Ressalta-se que nos filmes, especialmente da época entre 1930 e 1940, a cor na narrativa era muitas das vezes utilizada para fazer a separação entre o que era “real” do que era utópico ou onírico, como exemplo disso serve-nos o filme “O Feiticeiro de Oz”, de 1939, na qual o mundo “real” é exibido sempre em associação a cores frias, enquanto o mundo mágico é associado a cores quentes. Para além disto, o filme ainda se destaca pela forma notória como Natalie Kalmus e a restante equipa de coloração escolheram tratar e trabalhar a cor. Com o rigor e cuidado do trabalho cromático, o filme “semeou” associações entre cores e ícones cinematográficos, que permaneceram ao longo de décadas. Desde a associação do elemento da “bruxa malvada” a uma repugnante pele verde — como uma representação externa no seu interior repulsivo; ao vestido azul de Dorothy, reflexo da sua inocência; até à escolha do vermelho do calçado dessa protagonista, que são o elemento cromático de destaque no filme e que são associados à força de vontade que une os personagens do filme (LeRoy & Fleming, 1939). Nesta narrativa de utopia, a “seleção” — entre aspas, pois não foi de todo vazia em premeditação — de certas cores em detrimento de outras, refletia uma consciencialização e intencionalidade na utilização do recurso, que se trasladou numa atmosfera visualmente impactante e credível, que gerou emoções no público e elevou igualmente a “realidade” fictícia do filme e o seu impacto cultural, social e cinematográfico.

Ora, para o género *noir*, o uso da cor em produção filmica provocou uma espécie de “choque” com o mesmo e fez com que um retrocesso fosse inevitável, já que, para além de ser, nas suas origens, e como o nome indica, um género essencialmente monocromático que dependia dos contrastes de luz e sombra que lhe eram autorizados pela película a preto e branco, o final da época de 40 foi um ano de imensa produção de filmes *noir*. Paradoxalmente surge então uma evolução de género, agora a cores, deixando para trás a sua “realidade a preto e branco”.

Com um novo género criado, realizadores novos surgiram também, adaptados a uma nova realidade cinematográfica e à sua produção, realizadores estes que ganharam um nome na indústria, pela sua maneira nova de captar narrativas.

## **2.5) Breve síntese conclusiva**

Sendo a cor não só um fenómeno ótico, como também uma realidade sensorial, esta é uma área digna de interpretação e de análise. Contudo, será sempre importante estudar a cor tendo em conta o contexto no qual ela se insere, seja este pessoal, geracional, cultural, entre outros.

Foi observado que na sociedade sul-coreana a cor tem um especial significado extremamente conotado a rituais de passagens culturais, como é o caso da indumentária de casamento (ver página 20). Ora, para estudar o cinema realizado por este país asiático será então necessário ter em conta a forma como esta sociedade percebe a cor, que será evidentemente diferente do ponto de vista ocidental. Sendo o cinema uma arte visual da qual a cor faz inerentemente parte, pressupõe-se que esta afete os espetadores das mais variadas formas, dependendo da maneira como é utilizada e quando é utilizada. O marketing digital, abordado no ponto 2.2.1.2 deste projeto, serve como claro exemplo de como a cor carrega em si um forte teor persuasivo para com quem a observa, convencendo, por exemplo, o público-alvo de comprar um certo produto. Isto é, a cor funciona como o *marketing* em si: um produto poderá ser mais apelativo simplesmente por ser verde em vez de castanho, e isso basta para ser comprado; o público consumidor é afetado pela cor e pela maneira como a percebe. O público espetador não é exceção.

Para o *neo-noir* a cor tem uma importância de ainda mais relevo tendo em conta que este género surgiu, de forma sucinta, através da possibilidade da inserção da cor na produção cinematográfica. Os realizadores atravessaram um período de transição em que, se antes acreditavam que a cor era dispensável para contar uma narrativa, de seguida acreditavam que era essencial e funcionava como ótimo alicerce para a mesma.

Ao aliar esta premissa ao facto de a sociedade sul coreana ser uma que tem muitas das suas tradições e valores culturais associados ao elemento visual que é a cor, o *neo-noir* sul coreano funciona como culminar disso mesmo: a cor carrega significado sociocultural e tem capacidade narrativa.

### 3) A cor no cinema de Park Chan-Wook

#### 3.1) Questões metodológicas

Neste capítulo, será detalhada a metodologia adotada para a realização do presente trabalho universitário, que teve como foco a análise das ocorrências e presenças exacerbadas de cor nos filmes do realizador sul-coreano Park Chan-wook. A pesquisa foi conduzida em três fases distintas: a primeira consistiu na visualização dos filmes, a segunda envolveu a leitura e pesquisa sobre teoria da cor e cinema, e a terceira etapa foi dedicada à aplicação desses conhecimentos na elaboração de tabelas analíticas.

Depois da fase de seleção dos filmes (*Oldboy*, *Lady Vengeance* e *The Handmaiden*), conhecidos pelas suas composições visuais arrojadas e distintas, a primeira fase iniciou-se. Nesta fase todos os filmes foram observados atentivamente, sendo retirados apontamentos das cores marcantes, associando-as a personagens, ao enredo e à atmosfera de cada cena (Tabela 1).

OLDBOY	
7:20	Preso em cenário verde
13:55	Calças vermelhas
15:00	Split screen (verde vermelho)
17:50	Cela vermelha, relva verde
37:00	Mido de verde
1:36:47	Caixa com cassete é roxa
Cena final	Mido de vermelho

Tabela 1. Apontamentos do filme *Oldboy* na primeira fase metodológica

Esta etapa permitiu a construção de um banco de dados iniciais que foi posteriormente refinado e categorizado.

A segunda fase da metodologia concentrou-se na pesquisa teórica, com ênfase na teoria da cor e na análise cinematográfica. Foram consultados diversos autores e teóricos, como Heller (2014) e Bellantoni (2005), de forma a compreender as nuances psicológicas e simbólicas das cores. Paralelamente, obras de teóricos do cinema foram exploradas para contextualizar a importância da cor na linguagem cinematográfica. Esta imersão teórica proporcionou uma compreensão e capacidade de análise das escolhas estilísticas de Park Chan-wook, permitindo uma abordagem crítica na análise seguinte das tabelas.

Com o conhecimento adquirido, a terceira fase envolveu a aplicação prática das teorias estudadas na construção de tabelas analíticas (Tabela 2).

OLDBOY		
7:20	Preso em cenário verde	Verde = veneno =hipnose (Heller)
13:55	Calças vermelhas	
15:00	Split screen (verde vermelho)	Cores complementares.
17:50	Cela vermelha, relva verde	Ele vai andar pela relva. Ele vai caminhar por onde o antagonista quer via hipnose.
37:00	Mido de verde	A Mido faz parte do plano da hipnose.
1:36:47	Caixa com cassete é roxa	Roxo = espiritualidade, morte. O antagonista morre literalmente.
Cena final	Mido de vermelho	Vermelho= vingança. Vermelho =amor. (Heller). A Mido foi simultaneamente a vingança e a paixão do protagonista. Papel dicotômico da cor.

Tabela 2. Apontamentos do filme Oldboy na segunda fase metodológica

Cada filme foi mais uma vez observado, e as ocorrências da cor foram meticulosamente registadas nas tabelas. Esta abordagem metódica possibilitou não só uma análise comparativa entre os filmes, como também permitiu identificar padrões recorrentes na utilização da cor por Park Chan-wook e ofereceu conhecimentos valiosos sobre a relação entre a cor e a narrativa na sua filmografia.

A metodologia adotada neste trabalho combinou visionamento, pesquisa teórica e análise com base nos conhecimentos teóricos pesquisados, proporcionando uma abordagem abrangente e fundamentada para a análise de ocorrências e presenças exacerbadas de cor nos filmes deste realizador.

### 3.2) Breve biografia

Park Chan-wook, nascido a 23 de agosto de 1963 em Seul na Coreia do Sul, formado em Filosofia pela Universidade *Sogang*, iniciou a sua carreira profissional a escrever artigos de cinema para jornais e como assistente realizador. Inicialmente, o realizador almejava ser crítico de arte,

mas depois de ver *Vertigo* de Alfred Hitchcock, decidiu que ser cineasta era o seu destino, começando por dirigir filmes no fim da década 80 e início da década de 90, período inicial de uma forte indústria cinematográfica coreana. Foi em 1992 que estreou a primeira longa-metragem do realizador – *Moon is the Sun's Dream* – que acabou por ser um fracasso, sendo aliás retirado das vendas de todosos lugares. Após este fracasso, prosseguiu a escrever críticas até, em 2000, ter conseguido atingir sucesso e reconhecimento com o filme *Gongdong gyeongbi guyeok JSA* ou, em português *Zona de Risco*.

Foi com o seu trabalho em 2002, *Mr. Vengeance*, que Park Chan-wook se destacou como o realizador mais conhecido internacionalmente da Coreia do Sul na época. Foi com esta obra que o realizador se tornou responsável por colocar o país no mapa do cinema mundial, e ainda não se demitiu deste cargo.

### **3.2.1) Produção filmica: Oldboy, Lady Vengeance e The Handmaiden**

Foi em 2003 que *Oldboy* foi lançado tornando-se, até aos dias de hoje, um filme que é instantaneamente lembrado quando se fala em *neo-noir*. Provavelmente o filme mais conhecido do género, conta a história de um alcoólico – o protagonista - que um dia acorda completamente isolado e preso numa espécie de quarto com acesso nulo ao mundo exterior. Este isolamento, que aparentemente aconteceu sem razão nenhuma aos olhos do protagonista, é explicado passado 15 anos com a libertação do mesmo: os 15 anos de “prisão” foram nada mais, nada menos, do que a vingança de um colega do passado de Oh Dae-su, a personagem principal. O filme aborda então várias temáticas associadas ao *noir* e que caracterizam este movimento, sendo as mais óbvias a vingança e o isolamento. É de notar que as temáticas mencionadas anteriormente são sempre associadas a uma cor específica, esteja ela presente no cenário, roupa ou coloração do próprio filme. O verde, o vermelho e o roxo/púrpura estão particularmente presentes no decorrer de todo este filme e são pilares fundamentais para a construção desta narrativa. A forma como Park Chan-Wook usa a cor é de tal forma essencial que funciona como uma espécie de síntese das relações interpessoais do filme e até como um presságio para o que vai acontecer de seguida.

*Lady Vengeance* (2005), passado em 1991, conta a história de Lee Geum-ja (Lee), uma estudante de 19 anos que é condenada pelo rapto e homicídio de uma criança de cinco anos, num caso que emocionou a nação, com direito a cobertura intensa por todos os tipos de media. É libertada da prisão depois de cumprir uma pena de 13 anos. Durante esse período, abraça a

religião e as suas ações em prol das outras prisioneiras, com uma dedicação inabalável, atribuem-lhe unanimemente o epíteto de "Simpática Ms. Geum-ja". Em 2004, sai da prisão com um plano elaborado e meticuloso para executar um objetivo claro e bem definido: a vingança. O *plot twist* encontra-se por esta altura quando se fica a saber que quem matou a criança de 5 anos não foi a protagonista, mas sim o antagonista *Mr. Baek* – daí o anseio por vingança -, que ameaçou matar a protagonista e a sua filha senão encobrisse o seu nefasto crime. Ao sair da prisão, Lee Geum-Ja descobre que o antagonista continua a assassinar crianças e que é neste momento professor pré-escolar. Ao receber esta informação, a protagonista anseia agir ainda mais intensamente sobre o assassino: organiza um grupo com todos os pais das vítimas e organizam uma forma de torturar *Mr. Baek*. O filme conclui com Geum-Ja a oferecer um bolo branco à sua filha, filha que oferece o bolo à mãe, que enterra a sua cara no bolo, enquanto a neve, tão branca quanto o bolo, cai.

O facto de a narrativa ser em grande parte alimentada pela temática da vingança preenche automaticamente o que poderá ser um critério *noir*. O uso da cor é bastante mais subtil do que no filme anteriormente mencionado – está presente, sem dúvida, mas não com tanta amplitude e objetividade como em *Oldboy*. A personagem principal, Lee Geum-Ja, adota, a um certo ponto do filme, ao decidir que, de facto, irá seguir com o seu plano de vingança que engenhou durante 13 anos enquanto esteve presa, uma forma de se apresentar totalmente diferente em termos de vestuário, mas com um pormenor bastante específico: nos seus olhos usa sempre sombra vermelha.

*The Handmaiden* (2016) é um filme passado na Coreia do Sul, nos anos 30, durante a ocupação japonesa<sup>21</sup> (1910- 1945). Retrata a história de uma criada – Sook-hee que é contratada pelo Conde Fujiwara para servir uma herdeira japonesa – Hideko – que tem uma vida extremamente isolada sobre o regime do seu tio autoritário – Kousoki – e que, por ser herdeira de uma imensa fortuna, é constantemente cortejada por muitos homens. O conde é na verdade um vigarista com um plano premeditado para se casar com Hideko e adquirir toda a sua fortuna, ao interná-la num manicómio, mas precisa de ajuda Sook-hee – que para efeitos de manter a sua privacidade, é chamada de Tamako - para conseguir levar este plano até ao fim. Contudo, este plano depara-se com um obstáculo – a relação amorosa inesperada entre a herdeira e a criada. Esta relação é-nos apresentada em *plot twist* porque, de facto, o espectador não sabe que esta relação existe até ao

---

<sup>21</sup> O Japão oficializa, em agosto de 1910, a anexação da Coreia através da assinatura de um tratado que atribuía toda a soberania da nação ao então imperador Meiji. Após cinco anos como protectorado japonês, a península, chamada pelos colonizadores de "Chosen", ou "País da Manhã Tranquila", permaneceria como colónia do império nipónico até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

último terço do filme. Devido à edição e montagem desta obra cinematográfica, que nos apresenta a história de uma forma atemporal, o espectador não duvida em algum momento que está realmente a acontecer “entre as linhas”. Park Chan-wook retrata o relacionamento entre duas mulheres de uma forma delicada e natural, capturando perfeitamente a forte ligação que ambas nutrem, ligação esta reforçada, pois são ambas mulheres que vivem num mundo extremamente patriarcal, rodeadas de homens que tentam persuadi-las e manipulá-las para fazer delas o que bem entenderem. Hideko e Sook-hee encontram nesta opressão uma maneira de se fortalecerem, juntas.

Apesar do uso característico de violência e sangue de Park Chan-wook<sup>22</sup>, neste filme vemos uma faceta ligeiramente distinta, pois quase parece uma vingança mais “contida” e menos “escandalosa”. É uma história dramática, feminista, tensa e surpreendente que aborda temas pesados tais como o abuso físico e psicológico, mas que também aborda momentos cômicos, tornando a história extremamente envolvente e relacionável.

A cor tem uma presença bastante marcada no vestuário e na coloração - o que revela ainda mais o talento de todos os envolvidos, tendo em conta que o vestuário é de época. Ora, conjugar vestuário desta categoria fiel à realidade e adotar o uso da cor de maneira essencial à narrativa é trabalhoso e surpreendente, tendo em conta que a indumentária coreana carrega uma enorme história associada à cor (ver página 23). No decorrer desta obra fílmica, Hideko utiliza 25 diferentes trajes, cada um deles relevante e representante do seu estado de espírito e ambiente à sua volta: numa fase ainda inicial do filme, Hideko veste-se de cores mais escuras (de preto, de roxo, de verde-escuro...); já numa parte final, quando esta decide escapar da prisão social em que vivia, veste amarelo extremamente claro, por exemplo.

Analisar especificamente estes filmes do género *neo-noir*, tendo como base de estudo o aprofundamento da sintaxe da linguagem visual, com especial enfoque na cor, parece ser a melhor forma de reiterar a importância desta.

---

<sup>22</sup> No seu último filme, o cativante drama policial serpentino *Decision to Leave*, pode ser menos abertamente erótico do que seu último filme, *The Handmaiden*, mas na sua forma furtivamente sedutora, há uma relação de parentesco entre os dois. Ambos os filmes compartilham um fascínio ilícito pelos impulsos mais sombrios da alma humana – a violência, a traição, o desejo de trair. (Bradshaw, P. (2022, Maio 23) *Decision to Leave* review- Tang Wei Stuns in Park Chan wook black-widow noir. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2022/may/23/decision-to-leave-review-tang-wei-stuns-in-park-chan-wook-black-widow-noir> )

### 3.3) Um exercício de leitura filmica

#### 3.3.1) *Oldboy* (2003)

Em *Oldboy*, um filme de 2003, essencialmente sobre uma ambição esmagadora por uma vingança curadora, a presença de essencialmente 3 cores (verde, vermelho e roxo) contribui substancialmente para a construção narrativa filmica.

Desde a sua índole, o espectador repara de imediato que verde e vermelho são cores que aparecem robustamente em grande parte das cenas. Ora, esta presença torna-se de forma, todavia mais óbvia dado que estas cores se categorizam como sendo cores complementares – as cores complementares definem-se como aquelas que possuem mais contraste entre si, pois situam-se de maneira oposta no círculo cromático. Itten (ver página 17) estudou como os indivíduos percebem a cor e também como o contraste pode ser entendido quando dois efeitos distintos são comparados, forçando a noção de que os sentidos só podem funcionar por meio de comparações: “quando essas diferenças atingem seu grau máximo, falamos de contrastes dimétricos ou polares. Assim, grande-pequeno, branco-preto, quente-frio, em seus extremos, são contrastes polares. Os nossos órgãos dos sentidos funcionar apenas por meio de comparações.” (Itten, 1997, p. 32). Com esta reflexão o autor identificou que havia sete métodos diferentes de contraste: contraste de saturação, de claro e escuro, de extensão, contraste complementar, contraste simultâneo, contraste de tom e contraste entre cores quentes e frias: “Quando pesquisamos as características dos efeitos das cores, podemos detetar sete tipos diferentes de contraste, (...) cada um é único em caráter e valor artístico, em efeito visual, expressivo e simbólico; e juntos eles constituem o recurso fundamental do design de cores.” (Itten, 1997, p. 32). O conceito de contraste é bastante mencionado, pois “(...) o contraste é uma força vital para a criação de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação” (Dondis, 2007, p. 108).

Tendo em conta que a história de *Oldboy* é influenciada pelo ato de vingança através do meio de hipnose, é interessante pensar em como o vermelho é uma cor “(...) que nos afeta num nível pré-verbal. É uma resposta a algo ao qual não temos controlo sobre.” (Bellantoni, 2005, p. 23). Tal como Oh Dae-su, o espetador também está, de certomodo, a ser influenciado sob a presença quase-hipnótica desta cor.

No caso específico de *Oldboy*, o vermelho representa o ato vingativo em si, e o verde o



caminho executado pelo protagonista até chegar à artimanha em si. O facto de serem cores complementares têm então um peso ainda mais narrativamente importante: o caminho executado representado pelo verde só existe, pois, o seu destino existe igualmente; a artimanha vingativa: o vermelho. Apesar do significado da cor vermelho ser consistente no decorrer deste filme é de notar que “(...) num mesmo filme, a simbologia de uma cor pode mudar drasticamente. A cor serve a narrativa e é com o desenrolar da narrativa que podemos relacionar e atribuir símbolos, sentimentos ou sensações às cores.” (Soares, 2016, p. 73)

O consumidor visual está desde muito cedo familiarizado com o verde como metáfora “(...) associada a doença ou a maldade.” (Bellantoni, P., 2005, p. 160). Aliás, no famoso conto da Branca de Neve que apesar de “(...) ser sobre o poder curativo do amor, também é sobre os efeitos venenosos da inveja/ciúme (...) no qual esta cor (verde) reflete as correntes subterrâneas emocionais que se escondem por debaixo da superfície da narrativa.” (Bellantoni, 2005, p. 173), e o vermelho representa a artimanha final – a maçã vermelha que a princesa trincarà. Faz particular sentido pensar no verde como uma cor cruel e manipuladora quando pensamos na hipnose da qual o protagonista sofre, contudo, é de realçar que este verde é um verde-escuro<sup>23</sup>, pois verdes-claros provocam uma sensação psicológica quase oposta.

É então importante ter em conta o critério ambivalente da cor. Nem todos os tons de verde ou de qualquer outra cor – representam a mesma carga narrativa: “(...)devido à natureza ambivalente do verde, é importante ter em conta que tipo de verde usar numa cena específica (...) (Bellantoni, 2005, p. 161). Como exemplo ilustrativo desta ideia, aos 17 minutos e 50 segundos do filme, quando Oh Dae-su é finalmente libertado, vemo-lo a sair para um campo de relva “verde fresca”, “(...) o verde é um verde natural, está bem cuidado e onde pertence (...) é um sítio calmo para ser curado e renovado (...) (Bellantoni, 2005, p. 164). Neste caso, chega a ter um significado complexamente irónico, porque apesar de naquele momento representar, para o protagonista e para o visualizador, liberdade e, de certo modo, também o livre arbítrio de Oh Dae-su, saber-se-á que afinal não representa nada mais nada menos do que mais um passo em direção à meta final do plano de Woo-jin.

Não é pertinente pensar em vingança como sendo uma característica associada apenas a

---

<sup>23</sup> “A luminosidade é um elemento saliente no que toca a associações de significado a cores, vários estudos experimentais mostram que é mais comum a ligação de cores mais claras a adjetivos relativos à felicidade e positividade, enquanto que cores mais escuras tinham associações ligadas a estados afetivos mais negativos, como tristeza, aborrecimento, entre outros” (Rodrigues, 2019, p.37)

Woo-jin, pois “a extrema e totalizadora vingança de Dae-su e Woo-jin estão entrelaçadas (...) Dae-su procura não só saber o motivo do seu aprisionamento, mas também vingança por ele” (Dodson-Robinson, 2020, p. 136). A vingança adquire então um papel sarcástico: enquanto Dae-su “(...) se apercebe que o seu sofrimento e a sua vontade irão conduzi-lo a querer vingar-se, continua ignorante em relação ao facto de que Woo-jin terá instalado esta mesma vontade nele para poder executar a sua própria vingança sobre Dae-su.” (Dodson-Robinson, 2020, p. 137)

Mi-so, filha com a qual o protagonista terá uma relação incestuosa, aparece pela primeira vez totalmente envolvida por um cenário verde (sendo representativo então de um passo do caminho até à revelação da vingança), mas assim que aparece num cenário mais íntimo (por volta dos 29 minutos), esta aparece vestida de vermelho – “ (...) a maior parte da pesquisa sobre cor foca-se no vermelho (...) demonstrando, por exemplo, que esta cor funciona bem em equipamentos desportivos pois é intimidante (...); torna as mulheres mais sexualmente atraentes comparativamente a todas as outras cores.”<sup>24</sup> É neste momento que Oh Dae-su começa a ver Mi-do de forma sexual e romântica. O vermelho carrega, portanto, em si, um significado dicotómico: representa a sensualidade que levou Oh Dae-su a sentir-se atraído por ela, ao mesmo tempo que revela o ato de vingança a ser realizado: o incesto. Para além da dicotomia mencionada é ainda pertinente referir “a associação entre vermelho e sangue, que se estende entre dor e cura.” (...) (Bellantoni, 2005, p. 24) pois Oh Dae-su crê que a relação será, de alguma forma, um alívio para toda a sua situação, mas na verdade este vermelho-sangue apenas causará dor: “Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente (...) Quando se perde o controlo racional, “vê-se tudo vermelho”.” (Heller, 2014, p. 103)

A carga narrativa desta cor é extremamente relevante tendo em conta cada cena em que se insere: “É uma cor dominante que sinaliza poder.” (...) (Bellantoni, 2005, p.8), tanto o poder da sensualidade, como o facto da personagem principal se sentir atraído fisicamente por Mi-so, têm um poder enorme sobre o protagonista, como o poder que Woo-jin tem sobre Dae-su. Na própria cena em que é retratada a cena sexual (que só muito depois se revela como incestuosa), o espectador não estranha de todo o facto de o vermelho ser uma cor patente, mas numa segunda visualização, ao saber-se toda a narrativa, a cor quase que sofre de uma metamorfose

---

<sup>24</sup> Consultado em 11 jan. 2023, disponível em: [https://azertag.az/en/xeber/Study\\_hints\\_at\\_how\\_colors\\_affect\\_human\\_behavior-79859](https://azertag.az/en/xeber/Study_hints_at_how_colors_affect_human_behavior-79859)

interpretativa, portando então um novo e totalmente diferente significado.

Na parte final, quando a *anagnorisis*<sup>25</sup> acontece, o roxo tem particular importância narrativa pois funciona como presságio de morte, não só literal, como metafórica.

Antes de uma análise sobre a relevância comunicativa do roxo, é de interesse pensar nesta cor como uma cor relacionada com transformação (na própria igreja católica, roxo é vestido na época do advento) e com o que não é material<sup>26</sup>. No contexto religioso, particularmente em culturas asiáticas, esta cor tem uma ligação direta à morte. Na Tailândia, antigamente, o roxo definia tristeza profunda pois era a cor vestida por mulheres viúvas, de modo a demonstrar o seu luto (Soares, 2020, p.59). Este hábito está cada vez a ser menos utilizado, contudo, em países como China e Índia, o roxo continua a ser uma cor estritamente ligada à morte e/ou com o contacto com o imaterial.

Tendo em mente as implicações e impactos culturais e sociais desta cor (e que se fala de um roxo-escuro e não lilás), o uso desta cor nas cenas finais torna-se ainda mais evidentemente um alicerce essencial à narrativa: Woo-jin tem consigo uma caixa roxa, que contém um álbum de fotografias que ilustra todo o plano cruel que levou o protagonista a cometer incesto. Esta revelação “roxa” levará de facto a duas mortes: a de Woo-jin que, ao completar o seu plano, fica sem motivação para prosseguir com a sua vida (“Agora qual é o propósito da minha vida?”) e comete suicídio; e a de Dae-su, que morre psicologicamente ao receber toda a informação – e, pode-se debater até, que, ao pedir para apagar todas as suas memórias, tenha de certo modo cometido “suicídio mental”, numa tentativa de total renovação.

Numa altura posterior à descrita anteriormente, quando o protagonista, num ato de total desespero se auto-mutila cortando a língua, Woo-jin, rindo-se, oferece um pano roxo para este inserir na boca para de alguma forma consumir o sangramento. O pano roxo, representativo de mau presságio, está agora literalmente inserido dentro do protagonista, que está neste momento de joelhos, suplicando a Woo-jin. O pano roxo, que continua dentro da boca da personagem principal, torna-se vermelho devido a todo o sangue perdido, pintando então esta perfeita metáfora de que Dae-su é, agora, o próprio ato da sua própria vingança, que o consome – literal e subjetivamente.

---

<sup>25</sup> Momento em que uma personagem descobre ou reconhece dados importantes sobre a sua identidade ou família, até essa altura desconhecidos ou ignorados. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008- 2021, <https://dicionario.priberam.org/anagn%C3%B3rise> [consultado em 29-10-2022]).

<sup>26</sup> A (cor) púrpura é absolutamente à prova de luz, uma vez que é gerado por ela. Por isso antigamente o púrpura era considerado, num tempo em que quase todas as cores desbotavam, como a cor simbólica da eternidade (Heller, 2014).

### 3.3.2) Lady Vengeance (2005)

O filme inicia-se com uma cena que ilustra o dia em que Geum-Ja, a protagonista, sai finalmente da prisão. É deparada com uma fila de cerca de 8 pessoas vestidas de Pai Natal<sup>27</sup>, e um homem – que mais tarde saberemos que é um padre. O padre ordena as pessoas a cantarem uma canção natalícia e de seguida oferece tofu, dizendo que é tradição oferecer tofu depois de um indivíduo sair da prisão, “para nunca mais pecar e ter uma vida branca” (figura 6)

A cena inicial carrega um enorme simbolismo. A ideia de comer tofu depois de alguém ser libertado da prisão é um conceito bastante único da cultura sul-coreana, que simboliza, de facto, a transformação do dito indivíduo para melhor. Esta tradição surgiu, pois, era muito comum os prisioneiros comerem maioritariamente arroz com feijão-soja, e como essa planta é um dos ingredientes principais que se “torna” em tofu, a população começou a associar tofu ao símbolo da mudança e de desenvolvimento pessoal depois da libertação da prisão. Para além disto, e como em várias culturas também acontece, o branco é usado no idioma coreano como representando inovação, conforto, frescura e pureza:<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Quando se pensa em *Lady Vengeance* pensa-se em vermelho – até porque no próprio genérico do filme é uma cor muita das vezes abordada – contudo, a população também associa esta cor a uma festividade associada a felicidade e partilha. Com o “mar” de pessoas vestidas desta cor, surge a dicotomia da significação desta cor. A protagonista vê a cor como vingança e justiça, enquanto quem a recebe a vê como mudança e felicitação, “O vermelho é também a cor da justiça: durante séculos, as sentenças haviam estabelecido que sangue com sangue se paga. Nas cidades medievais, bandeiras vermelhas eram içadas nos dias em que fosse acontecer um julgamento.” (Heller, 2014, p.131)

<sup>28</sup> “O branco é outra cor chave na história coreana. Considerando a profundidade da relação entre *Hanbok* (traje tradicional) e a cor, os coreanos há muito bajulam o branco. O linguista *Choi Nam-seon* escreveu sobre as razões filosóficas e práticas para o uso frequente do branco pelos plebeus na Coreia. Ao contrário da classe alta, cujos membros exibiam seu *status* e identidade por meio de cores chamativas, o público optou pelo branco. A simplicidade de escolha para a classe plebeia relativamente limitada pelo tempo estava longe de ser a única razão, e supor que o público carecia de técnica ou tempo para tingir suas próprias roupas seria impreciso. O folclore coreano tem histórias sobre o desbotamento ou branqueamento das cores para branquear ainda mais as roupas durante a lavagem. Embora as dinastias *Goryeo* e *Joseon* proibissem roupas brancas de acordo com a lei nacional, as pessoas raramente observavam a regra. Vendo que as técnicas de branqueamento à base de lixívia foram posteriormente aprimoradas e transmitidas, o sentimento geral parecia ter uma preferência firme pelo branco. Durante o domínio colonial japonês da Coreia, roupas brancas também foram proibidas por razões sanitárias, mas essa regra também foi ignorada. De certa forma, vestir branco pode ser visto como uma resistência tácita contra a força de ocupação. De onde se originou essa propensão para o branco? Uma dissertação recente de *Choi Jee-hee* argumenta que os antigos coreanos costumavam usar o branco para representar a nação. Se for verdade, isso significa que o povo manteve uma prática simples que remonta às suas raízes, ou seja, ostentar uma cor para afirmar a sua identidade nacional.” (Hyesson, K. (2020, março 10) *Color's Societal Roles*. <https://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=183565>)



Figura 6: Padre oferece tofu a Lee Geum-ja

O branco é imaculado, isento dos negros pecados; branco é a cor da inocência. Para expulsar bruxas e demónios, os supersticiosos fazem oferenda dos “três presentes brancos”, em geral farinha, leite e ovos. Nas histórias bíblicas são oferecidos principalmente pequenos animais brancos em sacrifício, para expiar asculpas humanas. O animal mais típico para ser oferecido em sacrifício é o inocente cordeiro branco. Jesus, que se sacrificou pelos pecados da humanidade, é o branco cordeiro de Deus. O cordeiro sacrificado é sempre branco, e o bode expiatório sempre preto. (Heller, 2014, p. 301)

Tendo em conta o simbolismo que o branco suporta, o ato de Lee Geum-ja recusar comer o tofu, atirando o prato para o chão, tem ainda mais carga narrativa. Saber-se-á futuramente que Lee Geum-Ja não está de facto pronta para essa tal inovação e pureza, então é uma personagem



Figura 7: Vestido de Lee Geum-Ja antes e depois da sua detenção.

“livre de pecados” pois tem vindo a planear um plano vingativo desde que se encontrava reclusa. Tendo em conta ainda esta cena, é importante ressaltar que a personagem está a utilizar o mesmo vestido (Figura 7) que usou no dia em que foi enclausurada devido ao alegado crime que terá cometido. Para além das implicações que o uso do vestido em si possa ter – a falta de sentimento de remorso, por exemplo, para efeitos do tema desta dissertação a importância da cor do vestido em si receberá um especial foco.

O vestido tem um fundo branco com um padrão azul e vermelho por todo o seu tecido. Apesar do conceito de Yin e Yang não ser um tema particularmente explícito nos filmes de Park Chan-wook, este está sem dúvida implícito: estes filmes são sobre muitas vezes de uma forma que muitos categorizariam de “perturbada”, estabelecer algum tipo de equilíbrio – que é exatamente o que este símbolo representa. A bandeira da Coreia do Sul contém o *yin yang* (Figura 8) representado pelas exatas cores que a protagonista contém no vestido, fazendo então total sentido para o público coreano as cores carregarem si esta conotação. De certa forma, as cores do

vestido de Geum-Ja representam as suas intenções: estabelecer equilíbrio<sup>29</sup> através da vingança que mais tarde se sucederá.



Figura 8: Bandeira Sul Coreana.

Para além disto, estas cores irão aparecer consistentemente durante toda a longa-metragem, representando vingança e o seu poder restaurador. É de realçar que vermelho e azul carregam em si vários significados quando aparecem isoladamente. Como se confirmará do decorrer da análise.

Em estilo de analepse, é-nos mostrado que enquanto a protagonista cumpria a sua pena, adotava uma atitude de extrema simpatia – calculada – para com as suas colegas que vestiam todas um uniforme azul<sup>30</sup>, enquanto o uniforme de Geum-Ja, na cena que nos é mostrada, era amarelo-pálido. Ora, tendo em conta a atitude inocente e ingénua, o uso desta cor faz particular sentido: “Seleccionar uma cor que é a mais luminosa no espectro e dessaturá-la é um eufemismo personificado. Torna-se mais delicada (...). Tornar um amarelo intenso num amarelo pastel é inocência arquetípica” (Bellantoni, 2005, p. 64). Ninguém, na prisão ficcional nem diante do ecrã, suspeita que a protagonista, que age e se veste com ingenuidade, é autora de um plano extremamente premeditado. O uso do amarelo manipula o espetador a não desconfiar da protagonista.

Durante a sua detenção prisional, a protagonista faz amizade com uma colega que será a

---

<sup>29</sup> Cada cor representa algo oposto que, combinados entre si, resultam na perfeita harmonia “deste modo, vermelho e verde são cores complementares; contudo, nós percebemos o azul e o vermelho como contrastando com mais força.” (Heller, 2014, p.68) Sendo então relevante pensar em vermelho e azul como cores contrárias psicológicas, e não complementares. (por exemplo, vermelho representar ruidoso e azul silencioso)

<sup>30</sup> “Na prisão, cada indivíduo é “neutralizado”. As cores nessa atmosfera são destinadas a manter a ordem e a calma, e não para inflamar nem agitar de nenhuma forma.” (Bellantoni, 2005, p.16)

primeira pessoa que irá visitar depois de sair da prisão. Ainda usando o vestido branco vermelho e azul, por debaixo de um casaco que retira, a protagonista não aborda a ex-colega de prisão com a mesma atitude empática, mas sim muito mais fria (e com um novo corte de cabelo, mais curto). Ao sentar-se numa cadeira, a sua colega pergunta se já efetuou o plano, ao que, Geum-Ja, depois de encarar as paredes pretas e vermelhas da divisão em que se encontra, ri-se, e nesse plano (depois da risada) já se encontra a vestir um vestido vermelho (Figura 9).

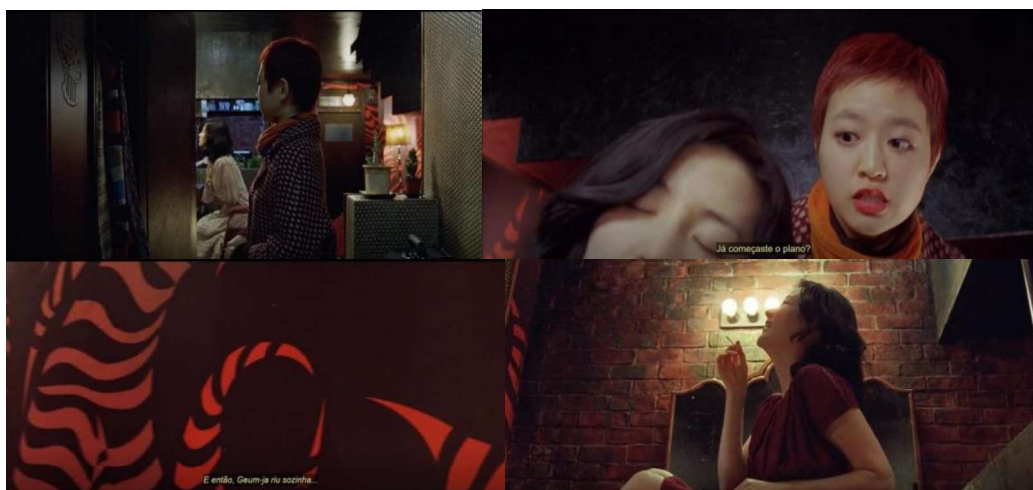


Figura 9: Lee Geum-Ja aparece com um vestido diferente após corte.

A mudança de estado de espírito de Geum-Ja – na prisão, sendo simpático calmo e altruísta, num momento posterior, frio e distante – faz-se acompanhar de uma mudança visual. O facto de neste momento a protagonista passar a usar um vestido vermelho tem em si vários significados. É importante relembrar que esta cor é a cor do *yang* – energia masculina<sup>31</sup> – fazendo particular sentido tendo em conta que a protagonista usa esta cor pois opera “fora das regras sociais”, especialmente para mulheres. Apesar de Geum-Ja ser remanescente de uma *femme fatale* (o penteado é uma adaptação moderna de um penteado dos anos 50), que usa a sua beleza como uma arma, ela age como um típico homem protagonista que não necessita de ajuda de outro homem para efetuar “trabalho sujo” por ela. O vermelho no seu vestido ilustra a subversão deste papel. Para além disto, o vermelho é muitas das vezes utilizado para representar raiva reprimida, o que é coerente com o *background* da personagem. Em *The Age of Innocence* (1997), o vermelho é utilizado para representar estes exatos sentimentos: “O vermelho que submerge Newland é uma força irracional. É raiva. É dor intensa.” (Bellantoni, 2005, p. 35). Estas emoções são ainda mais exacerbadas pois as próprias paredes da casa onde se encontra são desta cor.

<sup>31</sup> “O vermelho é masculino como cor da força, da atividade e da agressividade. É o polo oposto ao passivo, delicado azul e ao inocente branco. O fogo é masculino, a água é feminina.” (Heller, 2000, p. 109)



Quando Antonioni dirigiu seu filme *O Deserto Vermelho* – um filme com um colorido totalmente artificial, fora do habitual – a cantina em que os atores se alimentavam também foi pintada de vermelho, o que teria levado todo o set de filmagem a uma disposição mais agressiva. Somente quando a cantina foi pintada de verde foi que a paz teria voltado a reinar. Tais relatos parecem plausíveis, afinal de contas, o vermelho é a cor da agressividade. (Heller, 2014, p. 141)

O facto da parede preta e vermelha<sup>32</sup>, que aparece enquanto a protagonista se ri antes de responder à pergunta sobre o seu plano, ter recebido especial intenção não é de toda coincidência, pois ilustra claramente o poder que um cenário com um certo uso de cores – ou combinação delas – pode estabelecer o estado de espírito da cena em questão. Se Lee Geum-Ja se risse enquanto nos era mostrado uma parede de azul claro, o seu riso não nos pareceria tão “perturbado” ou até maléfico:

O preto transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo. O que soa tão teórico é uma constatação elementar prática: o preto faz a diferença entre o bem e o mal, porque ele faz também a diferença entre o dia e a noite. O vermelho é o amor; mas o vermelho com preto caracteriza o seu oposto, o ódio. A potencialização do ódio é brutalidade, selvageria, características que pertencem ao acorde cromático preto-vermelho-castanho – logicamente, aqui o preto é ainda mais intenso. Sempre que o preto estiver num acorde cromático em companhia do vermelho, do amarelo ou do verde, um sentimento negativo, uma característica negativa será visualizada nele: amarelo-vermelho são as cores da alegria de viver – mas se a esse acorde for acrescentado o preto, obteremos o acorde do egoísmo. A reversão de todos os valores, essa é a ação mais forte do preto. (Heller, 2014, p. 247)

De seguida, observamos a protagonista a encontrar-se com outra ex-colega de classe e seu marido para este ajudá-la a montar uma arma. Nesta cena, vemos que Geum-Ja se encontra a usar um casaco azul-escuro (também chamado de índigo) por cima das suas roupas, mas usando uma sombra vermelha, fazendo referência de novo ao equilíbrio que tentará encontrar com a execução do seu plano vingativo. Numa das cenas seguintes, num plano detalhado, vemos também

---

<sup>32</sup> O facto de o padrão ser semelhante ao de um tigre faz com que o cenário se torne ainda mais relevante pois este tipo de animais está associado à violência e à “protecção contra o mal” na sociedade sul-coreana. “Conhecido como a “Terra dos tigres”, o tigre (호랑이) tem sido fortemente associado à história e cultura coreana. As montanhas e os tigres que vivem lá foram retratados na arte, mitologia e contos populares coreanos desde o início da história coreana. O tigre desempenha um papel importante na Lenda de Dangun(단군) - o nascimento da civilização coreana. Mesmo que o tigre desista de ser humano e permaneça um animal, o tigre continua sendo um símbolo de força, poder e superioridade, bem como uma criatura que protege os humanos contra espíritos malignos, conforme retratado em diferentes artes e pinturas ao longo da história.” (Andersen, A. (2021) *The Korean Tiger and its Symbolism*. Embassy of the Republic of Korea to Norway, Consultado em 3 Nov. 2022. Disponível em [https://overseas.mofa.go.kr/no-en/brd/m\\_21237/view.do?seq=133](https://overseas.mofa.go.kr/no-en/brd/m_21237/view.do?seq=133)

a protagonista a caminhar usando sapatos altos vermelhos<sup>33</sup>. Enquanto usa ainda o seu casaco longo azul-escuro – mais uma vez, não é azul-claro, cor associada a simpatia e fidelidade, mas sim um azul escurecido, mais “sério”; mais “intelectual”: “Azul monárquico e índigo escuro são as cores menos associadas com o que é sensual, e as que são mais associadas ao intelecto” (Bellantoni, 2000, p. 82)

Numa cena seguinte - e dos únicos momentos em que a protagonista usará uma cor que não seja índigo, preto ou vermelho - em que a protagonista procura saber mais informações sobre o paradeiro da sua filha numa agência de adoção, esta está completamente vestida de castanho, numa espécie de tentativa de mimese, para aparentar ser uma “pessoa normal”, as pessoas que usam esta cor “(...) não querem aparecer, e sim adaptar-se. A própria cor castanha não somente tem um efeito adaptativo, como também retira a força de todas as outras cores. Perto do castanho, até mesmo o vermelho fica apagado; o azul perde sua claridade, o amarelo perde seu brilho.” (Heller, 2014, p. 477)

O enredo do filme prossegue e a personagem principal apenas para de usar o casaco índigo quando começa a agir e a cometer atos violentos: Geum-Ja passa a usar um casaco de cabedal preto, mantendo o uso de sombra vermelha. O uso do preto no cabedal tem um poder narrativo por si só, já que este tipo de material nesta cor é comumente associado a *gangsters*, violência e implacabilidade e muitas das já existentes subculturas atuais utilizam preto na sua indumentária como representação deste tipo de noções: “Analisando as vestes de três tribos urbanas, percebemos o uso da cor em diferentes perspectivas: no caso do movimento *punk*, representa agressividade; para os góticos, o misticismo das trevas; por fim, para os *darks*, simboliza violência e oposição à sociedade” (Stefani, 2005, p.61). O espetador não estranha ver a personagem neste casaco, parecendo natural tendo em conta as suas intenções, e é mais concordante com a personagem e seus atos usar um casaco de cabedal preto do que um casaco de cabedal cor-de-rosa, por exemplo.

---

<sup>33</sup> Costuma-se associar a cor vermelha ao sangue, fogo e paixão. É a cor da explosão, impulso e ousadia. Portanto, não é surpresa que a cor vermelha apareça em muitas passarelas de outono. Pessoas usam sapatos vermelhos em resposta ao mundo lá fora. Sapatos vermelhos também podem ser vistos como representativos de resistência. Os sapatos vermelhos são considerados o emblema das mulheres “selvagens” e indisciplinadas, mas também representam o poder duradouro como mulher, que é convencionalmente visto como apenas para homens - ao longo da história, apenas pessoas ousadas e em posições de poder possuíam o direito de usar sapatos vermelhos. Em particular, o rei Luís XIV, que também foi modestamente apelidado de “Rei Sol”, usava um par de sapatos de salto vermelho enquanto posava para retratos reais em 1701. Quando uma senhora usa um par de sapatos ou botas vermelhas, é um grito personificado de igualdade e de reclamação de poder. (fazendo então particular sentido para a Geum-Ja)

Ao vermos que o seu vestuário mudou, sabemos que algo no estado de espírito mudou também; agora, de preto, Geum-Ja é sem sombra de dúvidas vista como calculista e como uma personagem que está a encarar a situação com a maior das certezas possíveis (características tais como o calculismo ou seriedade são muitas das vezes associadas à cor<sup>34</sup>).

Tendo em conta que o preto no seu casaco e o vermelho utilizado na sua maquilhagem são cores com uma conotação extremamente relacionada com a violência e com o ódio, como já referido anteriormente, é de particular interesse referir que assim que Geum-Ja e os pais das vítimas assassinam Mr. Baek, Geum-Ja retira a sua sombra vermelha e há uma dessaturação gradual na coloração do filme. Nesta paleta muito mais neutra, é como se, juntamente com as cores agora esvaídas, os sentimentos negativos associados à presença de todas as cores intensas, se esvaíssem também; a culpa, o arrependimento, a tristeza e a sede de vingança ficaram para trás: “Mostrar uma cor para apenas a retirar depois tem um efeito profundo numa audiência” (Bellantoni, 2005, p. 105)

Na cena final, a protagonista encontra-se com a sua filha num cenário exterior onde a neve cai intensamente para lhe oferecer tofu, dizendo para o comer e viver uma “vida branca”, a sua filha come um pouco e, de seguida, oferece também à sua mãe, ao qual ela não o come sem antes olhar para cima, encarando a neve branca a cair-lhe no rosto e cobrindo toda a rua.

Bellantoni (2005), no seu livro *If it's purple someone's gonna die*, fala-nos do caso específico do filme *Snow falling on cedars* (1999) em que um cenário parecido é descrito: há neve a cair e uma personagem associada à cor vermelha, deixa de estar associada a esta cor assim que caminha para um cenário azul. Bellantoni diz: “A estrutura psicológica envolve-nos no que é basicamente uma história de perdão e redenção”, e aborda ainda a ausência do vermelho como elemento narrativo: “O vermelho foi embora. Talvez Ishmael tenha finalmente se perdoado.”

A ausência da cor vermelha e a quantidade superior da presença de branco no filme representa então o destino final do caminho até à redenção que Geum-Ja pretendia alcançar, sentimento este ainda mais exacerbado pelo facto de, de seguida, a protagonista não apenas comer o tofu – representativo de redenção e pureza –, mas mergulha a sua cara completamente nele (Figura 10).

A sua filha aparece ao seu lado com um vestido branco, pois não possui pecados e é

---

<sup>34</sup> Segundo a especialista em moda Karen Haller, “preto é uma cor que se leva a sério”, é concebido como um indicador de seriedade e poder. No século XVI “O alto custo do tecido negro torna-o numa marca de distinção social. Assim, o preto passava a simbolizar elegância e sofisticação, sendo a cor que muitos escolhiam para vestir ao serem retratados com o intuito de mostrar importância e, ao mesmo tempo, seriedade (Pastoureau, 2014).”

inocente, contrastando com a sua mãe, que idealmente quer uma “vida branca” ilesa de pecado e cheia de redenção.

Deste modo, e analisando o uso da cor ao longo de toda a longa-metragem, é fácil perceber a evolução da história e da personagem tendo em conta apenas a maneira como as cores são inseridas e como as personagens interagem com elas.



Figura 10: Geum-Ja mergulha a sua cara por completo em tofú.

### 3.3.3) The Handmaiden (2016)

A primeira cena deste filme, por muitos descritos como uma bela narrativa visual, ilustra Sook-Hee a despedir-se da sua família para ir então para “uma casa japonesa” – a casa onde Hideko mora. O colorista do filme, Park Jin-Ho, afirma que “para tornar o tom da pele das personagens mais fria, removeu a cor amarelada e acrescentou um azul muito perto do branco” (Postperspective, 2018). Ora, ao fazê-lo, não só atenuou ainda mais o estatuto social da família de onde Sook-Hee vem – família desfavorecida que não tem ótimas condições para se proteger da chuva e do frio- como exacerbou o mau tempo que decorria. A parte superior da figura 11 demonstra o antes do trabalho da coloração desta cena, enquanto a parte inferior demonstra a imagem final.



Figura 11: Antes e depois da coloração da primeira cena de *The Handmaid*

Fonte: <https://www.filmlight.ltd.uk/>

Com este tipo de coloração, é demonstrada uma imagem muito mais cinzenta, típica de um dia chuvoso, típica da tristeza associada ao momento, típica de uma família pobre:

O cinzento absorve a sujidade, e sujidade e pobreza são inseparáveis. Eram cinzentas as roupas dos órfãos nos orfanatos. De cinza se vestiam os desamparados que eram acolhidos nos asilos. Até hoje o uniforme dos presidiários é cinza. As roupas cinzentas identificam a pobreza, em todas as nuances. No século XIX, a roupa de trabalho de modistas e costureiras de Paris eram vestidos cinzentos e simples; Paris era a metrópole mundial da moda e costureiras e modistas, naquela época, contavam-se em centenas de milhares. Em função de suas roupas cinzentas, elas eram chamadas de grisettes. Eram moças e mulheres das famílias mais pobres, que trabalhavam por um salário de miséria. As grisettes não tinham dinheiro para vestidos nem tempo para se ocupar deles, e por isso usavam roupas confeccionadas com os tecidos mais baratos e na cor em que a sujidade menos se nota. (Heller, 2005, p. 517)

Assim que Sook-hee chega à casa onde Hideko mora, mas da qual o seu tio Kosuki é proprietário, uma empregada doméstica, Sasaki, faz questão de mencionar que a mansão tem influências inglesas e japonesas, devido à admiração que tio de Hideko tem por ambas as culturas – é importante ressaltar que as influências de arquitetura coreanas nunca são mencionadas, de forma a nos situar temporalmente; afinal, o filme decorre durante um período de tensão extrema entre os dois países.

Como Sook-hee chega à mansão de noite, o cenário é bastante escuro, contudo é de realçar que todas as cenas que se passam no interior da casa são bastante escuras por si só, representativo do espaço não estar extremamente exposto ao sol; o colorista fala-nos exatamente disto: “a característica desta cena na biblioteca é que esta está localizada à sombra e raramente experiência luz. Portanto, para esta cena, diminuí a saturação assim como a intensidade da luz” (figura 12).



Figura 12: Antes e depois da coloração da cena na biblioteca em *The Handmaiden*

Para além disto, o ambiente mais escuro também é metaforicamente representativo da opressão vivida por parte de Hideko dentro da casa: o seu tio fetichisa a cultura japonesa, possuindo uma biblioteca de livros pornográficos que obriga a sua sobrinha a ler para uma audiência de outros homens perversos; sendo essa a única função de Hideko, para além de passear com ele. O ambiente escuro encapsula bem este sentimento; o preto: “é ausência de luz, corresponde à sombra e à escuridão. Cor da vida interior sombria e depressiva (...)”. Associamos

psicologicamente o preto a sentimentos tais como “desgraça, dor, temor, negação, melancolia, opressão, angústia, renúncia, intriga.” (Soares, 2020, p. 46).

O tom de pele das personagens também foi tido em conta na coloração fílmica, de modo a ser concordante com o estilo de vida das personagens: Sook-hee com uma tez levemente mais escura pois vivenciou muito mais o mundo exterior, enquanto Hideko que sempre viveu na prisão do seu tio, possui a pele mais clara e pálida (FilmLight, 2023). Tendo em conta que Hideko efetuou no total 27 mudanças de vestuário, será importante mencioná-los: o vestuário tem também algo a comunicar, expressando, neste caso, o desenvolvimento pessoal da personagem em questão.

Numa primeira parte do filme, quando o espetador ainda vê Hideko como uma personagem inocente, esta aparece maioritariamente vestida de branco, com tecidos delicados, típica do arquétipo de mulheres sensíveis com aura virginal, e, como diz Heller (2005), branco é a cor feminina da inocência, fazendo então toda a lógica a primeira impressão dela ser associada a esta cor. Ainda nesta primeira parte do filme, vêmo-la a usar um lindo vestido creme/bege, uma cor associada a submissão, a não causar impacto, à passividade.

Na cena onde acontece o ato sexual entre Hideko e Sook-hee, Hideko veste um longo e fino robe rosa-claro, criando um ambiente suscetível e remanescente de erotismo<sup>35</sup>. Em *The Age of Innocence* (1993) de Martin Scorsese, a personagem May é vista pela primeira vez de rosa, o que, no fim, “faz perfeito sentido. Rosa comunica um sinal inocente e captura um elemento crítico no carácter dissimulado de May. Ela pode parecer inocente, mas é bastante esperta. May, no final de contas, foi a controladora mais passiva de todas. Foi ela quem vestiu roxo no final” (Bellantoni, 2005, p. 35). Em *The Handmaiden*, o robe cor-de-rosa cumpre igualmente esta função – e não só do erotismo – pois Hideko foi de facto a personagem que teve a ideia inicial de planejar um plano para finalmente escapar com Sook-hee no final do filme, e nesta fuga vai de facto usar roxo<sup>36</sup>. Inclusive, na cena onde o plano está a ser executado, Hideko usa roxo igualmente, sobre uma blusa rosa – enquanto Sook-hee, que é levada para o manicómio, está a usar laranja<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> O mais belo de todos os pecados é, para muitos, a sexualidade. Somente por meio do violeta o vermelhoga uma vibração indiscutivelmente sexual. Vermelho-violeta-preto-rosa, não importa em que sequência, é o acorde → da imoralidade, → da sedução, → da sexualidade. O violeta contém mais sexo do que o vermelho. E esse é o mistério do violeta. Oscar Wilde chamou a sexualidade proibida de “as horas violetas no tempo cinzento”. E Keats, o famoso poeta, criou fantasias sobre o “palácio dos doces pecados, atapetado de violeta”. Existe nos Estados Unidos um coquetel que é tão famoso quanto temido, denominado “purple passion” (paixão púrpura), que, em virtude de seu alto teor alcoólico, promete conduzir a uma sexualidade livre de inibições (Heller, 2014, p. 477).

<sup>36</sup> Estando roxo associado à morte e à ilusão/engano, a cena da fuga roxo tem uma carga narrativa extrema: o seu passado morreu metaforicamente, e Hideko conseguiu-o através do engano.

<sup>37</sup> Laranja é a cor complementar do roxo. Nesta cena específica, Hideko e Sook-hee complementam-se igualmente, pois o plano foi cooperativo entre ambas.

Assim que o enredo vai avançando, Hideko vai usando cada vez com mais frequência, cores mais arrojadas e que não passam despercebidas. É de especial relevância mencionar que, quando Hideko decide envenenar o Conde, fazendo com que ele desmaie mesmo antes de abusar sexualmente, para conseguir escapar depois, veste um robe maioritariamente verde-escuro. Curiosamente, verde por si só é associado ao veneno<sup>38</sup> e o veneno que a protagonista usa é exatamente da cor do seu vestido:

O verde, devido à sua habilidade de estimular respostas tanto positivas como negativas, torna-se na metáfora central da dualidade da existência em si. (Num minuto observamos a beleza de uma flora tropical, no outro vemos homens a morrer nela). (Bellantoni, 2005, p.170)

Nesta cena, o conde deixou-se seduzir pelo verde-escuro venenoso que Hideko vestia, representando perfeitamente a metáfora de que Bellantoni nos fala. Como o verde é uma cor tão ambivalente, é importante não assumir o seu significado sem ter em conta primeira o contexto, como diz Heller (2004, p. 22).

“a cor do vestuário valoriza-se de uma maneira diferente da de uma casa, um alimento ou um objecto artístico. O contexto é o critério que determina se uma cor é agradável e adequada ou falsa e com falta de gosto. Uma cor pode aparecer em todos os contextos possíveis – na arte, no vestuário, nos artigos de consumo, na decoração de uma moradia – e desperta sentimentos positivos e negativos”.

Sentar num campo de relva verde fresca não parece ter algo de errado associado, mas beber um líquido verde já nos deixa mais reticentes. Tendo em conta o significado do verde-escuro neste filme – a dualidade da personagem– é interessante pensar em como, numa das cenas iniciais, nos é mostrado que há um retrato de Hideko pendurado numa parede, no qual ela está a usar um lindo vestido dessa cor, quase como deixando uma pista de que ela não é apenas como a tia a vê e quer ver.

Numa das cenas finais, o casal aparece finalmente a escapar da mansão e a alcançar finalmente a liberdade<sup>39</sup>. Visualmente, o espetador é deparado com um enorme campo verde pelo qual as personagens correm, felizes. A dimensão do verde do ecrã é imensa.

---

\* O verde é uma cor dicotómica, nem sempre significa veneno, pois pode estar associado a saúde também.

» “No século XIX, o verde foi a cor dos movimentos burgueses que se ergueram contra o domínio absolutista. Verde é a liberdade.” (Heller, 2014, p.227) “A simbologia dos semáforos foi adotada no dia a dia. Quando alguém “dá sinal verde a alguém”, simboliza que está a apoiar a intenção da outra. Os que estão a passar por “uma onda verde”, quer dizer que estão a experienciar sucesso após sucesso na vida. “Isso está em área verde”, costuma-se dizer, quando alguma coisa está em ordem.” (Heller, 2014, p.229)



#### 4. Síntese da análise

As artes visuais são um conjunto de manifestações artísticas como: pintura, escultura, desenho, arquitetura, artesanato, fotografia, cinema, design, arte urbana, entre outros. Este tipo de arte está intimamente relacionado com o ato de visualizar e, por isso, integra as artes em que a fruição acontece por meio da visão<sup>40</sup>. No caso do cinema, entretanto, é importante dizer que é uma manifestação artística que depende não só da imagem, mas também do som (e desta forma da palavra falada). O conceito de arte visual não é estático no sentido em que evolui: a arte acompanha os avanços sociais - com o desenvolvimento da tecnologia, por exemplo, a arte visual evolui de mão dada. Para além disto, é uma manifestação artística aparentemente inata ao ser humano pois esteve presente desde a antiguidade – com, por exemplo, a arte rupestre. Para perceber uma arte visual na íntegra, é necessário perceber as regras pelas quais essa arte se rege, dado que alguns pensadores consideram que a arte visual possui uma gramática, tal como um idioma, que permite ao visualizador interpretá-la, tal como um texto.

A gramática é a descrição das características e regras do idioma. Tanto os símbolos como as relações estruturais devem produzir respostas similares de um grupo de pessoas (as que usam o idioma). Quando um grupo de pessoas codifica e decodifica um conjunto de símbolos que têm expressão para todas elas, e quando os combinam de maneira similar, então esse grupo de pessoas pode ser considerado como tendo uma língua. (Perez, 2008, p. 133)

É de constatar que a mensagem interpretada não depende só e apenas dos elementos usados, mas também de um mecanismo preceptivo compartilhado. Por exemplo, no caso de interpretação das cores, alguns argumentam que existe uma espécie de consenso entre cores e significados, nomeadamente, que o vermelho significa proibição e azul significa informação:

Como os sinais de trânsito há muitos outros sinais. Temos os galões das fardas militares que significam o posto do portador na hierarquia militar, temos as insígnias do poder, a coroa e o cetro do rei, a tiara do Papa, a mitra e o anel do bispo, as fardas dos polícias, mas também uma bengala de cego, os sinais indicativos das casas de banho, os sinais de proibição de fumar, etc.

---

<sup>40</sup> “O cinema é herdeiro da fotografia parada e de seu inquestionável vínculo com a realidade visível.”  
(Aumont, 2004, p.116)

etc. O que caracteriza todos estes objetos enquanto sinais é o serem artefactos com a finalidade de significarem. Dito de outra maneira, há subjacente a todos eles uma intenção significativa. Conhecer esses objetos como sinais é conhecer o seu significado. (Fidalgo, A., Gradim, A., 2005, p. 11)

Sendo a semiótica a ciência que estuda o uso dos signos e significados tais como os mencionados anteriormente, e tendo em conta que o cinema é uma arte visual (e também uma arte sonora), a dissociação entre ambos estes conceitos é impossível. O espectador, quer inconsciente ou conscientemente, está de forma constante a receber informação e a interpretá-la. Ora, como já dito, a interpretação de uma imagem não é apenas a exposição de certos elementos, mas sim a concessão da união das proposições que ela contém e da intenção da interpretação de um espectador, pois este seleciona na imagem elementos que lhe permitem visualizar a imagem tencionada. Neste sentido, há uma relação clara entre espectador e imagem.

A informação que estas imagens possuem é, muitas das vezes, passada através de “elementos básicos da comunicação visual” – o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a textura, a dimensão e a cor – sendo o último um dos elementos que provavelmente mais vezes utilizado e mais facilmente notório.

A cor, está de facto, impregnada de informação, e é uma das experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais (...) Cada uma das cores tem inúmeros significados associativos e simbólicos (...) a cor oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual. (Dondis, 2007, p. 57)

O conceito de que tudo numa narrativa tem um sentido premeditado foi defendido por Roland Barthes (1976), que afirmou que existem duas grandes categorias de elementos: as funções e os indícios. A primeira corresponde a ações que se justificam com o decorrer da narrativa (o telefone toca, a personagem atende ou não?). A segunda recebe uma função paradigmática (“exterior ao literal” / “fora-do-texto”): se o telefone é vermelho e não branco ou preto, isso pode conotar vários significados, intenções e interpretações (Gardies, 2015, pp. 95-96). Um perfeito exemplo ilustrativo do uso da cor na sua função paradigmática encontra-se em *Saraband*, um filme em que “(...) as exigências de Bergman para a gama de cores do guarda-roupa, as folhas com umas manchas de ferrugem com pintura foram premeditadas e têm relevância para a

narrativa.” (Gardies, 2015, p.30)

Sendo o noir um género com estilo visual bastante específico, com origens no expressionismo cinematográfico alemão e surrealismo francês – que surgiu na América, e que era filmado exclusivamente em preto-e-branco, com uma iluminação de alto contraste – a cor em si nessa altura não era algo integralmente digno de análise, mas sim a ausência desta. O termo neo-noir aparece posteriormente, com a introdução do uso da cor em conteúdo filmico, criando polémicas e derrubando barreiras e conceções em relação ao que era, de facto, o noir. É com este novo género que surgem novas produções cinematográficas universalmente, como é o caso da Coreia do Sul, que se tornou num país produtor de vários filmes galardoados e bem recebidos ao longo dos mais recentes anos. Os 3 filmes analisados neste projeto, por pertencerem ao mesmo género cinematográfico, partilham entre si semelhanças temáticas tais como a vingança, solidão e alienação social. Contudo, apesar destas semelhanças, é óbvio que o enredo em si não é igual, nem a forma como a cor complementa cada narrativa individualmente.

Em *Oldboy*, o significado de cada cor é mais coeso, ou seja, cada cor e seu tom representa algo específico e essa representação tende a manter-se de forma fixa até ao final da obra; verde representa o caminho deturpado e cheio de artimanhas e o vermelho as artimanhas em si, por exemplo. É de notar que o uso destas cores complementares – e, por isso, contrastantes – é utilizado de forma aliada em toda a narrativa. Em *Lady Vengeance*, o contraste é usado de forma mais subtil (como, por exemplo, com a escolha do vestido com detalhes azuis e vermelhos sobre o fundo branco, ao invés de um vestido totalmente azul e vermelho – que, mesmo assim, não seriam cores complementares, apenas cores contrárias psicológicas), expressando, assim, que é uma história muito mais moralmente cinzenta, e não tão obviamente uma história robusta de vingança e tão agressiva visualmente, como os outros filmes analisados no projeto; sendo isto intencional e fazendo total sentido se formos comparar ambos os enredos.

No seguinte filme analisado, *The Handmaiden*, apesar de obviamente o papel do colorista ter sido de extrema importância e, aliás, essencial para contar/enquadrar a narrativa e estabelecer atmosferas, o vestuário é sem dúvida onde a cor é mais notória. Será importante também ter em conta que utilizar a cor em vestuário, respeitando épocas históricas e indumentárias típicas de uma certa cultura, enquanto que, simultaneamente, se utiliza a cor para pintar uma narrativa e moldar personagens é sinónimo de completa mestria na área – para o espectador comum. O contraste literal (isto é, cores complementares e/ou cores contrárias psicológicas que são mais obviamente “lidas” como tendo contrastes entre si) visual não é utilizado como nos dois filmes

anteriores, mas há, por vezes, um contraste subtil (o tom de pele de Hideko em contraste com o tom de pele de Sook-hee, por exemplo), mostrando então que toda a aplicação de cor tem uma importância e significação narrativa.

Para além de tudo isto, é de referir que Park Chan-Wook tende a utilizar a cor como elemento visual percecionado por um sul coreano, ou seja, um bloco de tofu completamente branco e puro (como nos é mostrado em *Lady Vengeance*) carrega em si um poder muito maior para um coreano do que para um português ou para um inglês, assim como um vestido de fundo branco com padrões com as cores da bandeira sul-coreana seria passado despercebido/ não-entendido para o visualizador com olhos eurocêtricos. Vê-se, assim, apesar dos significados das cores divergirem de filme para filme, uma semelhança por detrás do motivo destas terem sido escolhidas em primeiro lugar: o seu papel social e cultural.

Se todos os filmes fossem vistos a preto e branco, o enredo essencial seria compreensível, mas mais vazio essencialmente; se não soubéssemos que a sombra de Geum-Ja era vermelha, não receberíamos a informação visual de que a personagem carrega raiva no olhar e é intimidante, assim como se não soubéssemos que o líquido que Hideko oferecia era verde, poderíamos cair no erro de crer que estaria a oferecer sumo, invés de veneno.

## **5. Conclusão e reflexões finais**

O final da realização de um projeto como este, produzido no âmbito do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, traz consigo momentos de reflexão e análise crítica. Este capítulo tenciona fornecer exatamente isto.

Numa fase inicial, o projeto surgiu de um interesse e admiração por duas áreas aparentemente distintas – a semiótica e o cinema – e como estas se interligam. Ao pesquisar sobre o assunto, foi fácil perceber a sua complexidade. Se a existência é subjetiva, o que a existência cria também o é, daí a sua dificuldade. O sentido de cada cor pode variar de pessoa para pessoa, dependendo da cultura em que cada indivíduo se insere. Ao reunir conhecimentos teóricos de vários peritos destas áreas, tornou-se mais fácil e progressivamente mais interessante conhecer e investigar sobre o mundo do cinema e da cor. Tornou-se mais fácil perceber que seria impossível estudar a cor no cinema sul-coreano sem primeiro perceber o que é a cor, o que pode significar – tendo em conta por exemplo, o contexto cultural em que cada um se insere –, como nos afeta, como afeta os outros, como entrou no cinema, e o que significa cor no cinema, ou pode significar.

Foi possível perceber que o estudo da cor desempenha um papel crucial na análise fílmica, pois este estudo contribui para uma noção mais profunda e detalhada de uma narrativa, da emoção e da própria estética visual. A cor desempenha um óbvio e importante caráter técnico – como a temperatura e a saturação da cor, assim como o equilíbrio do branco – que afeta a qualidade visual do filme. Contudo, e para além disto, existem muitos outros parâmetros na qual a cor porta um papel fulcral na arte fílmica, que ajudam a examinar filmes da forma mais objetiva possível.

Tornou-se claro que a cor é um elemento visual que consegue transmitir de forma mais eficaz emoções e criar atmosferas. Cores diferentes provocam sentimentos e estados de espírito diferentes: com a comunicação emocional é possível identificar as intenções do realizador com o uso de certa cor. Para além disto, a cor é muitas das vezes utilizada como instrumento de representação de conceitos metafóricos e simbólicos, podendo assim revelar camadas de significado que contribuem para o enredo de um filme específico. E, por fim, este elemento visual tem a capacidade de indicar transições temporais, mudanças na narrativa ou desenvolvimento de personagens, que, apesar de serem muitas das vezes subtis, têm um impacto significativo na experiência de quem vê o filme.

Estabelecendo que para além do referido, a cor tem significados culturais e psicológicos específicos, terá sido importante perceber a cultura sul-coreana como um pilar fundamental para obter uma melhor percepção do conteúdo fílmico deste mesmo país: perceber os seus costumes, perceber a relação que esta cultura tem com certas cores, por exemplo. Ao mesmo tempo que isto é verdade, também o é que quanto mais conteúdo se consome, mais de uma cultura se percebe. O cinema sul-coreano apresenta narrativas únicas, repletas de elementos estéticos e temáticas que muitas vezes são divergentes do paradigma ocidental. Ao explorar filmes sul-coreanos podemos compreender a riqueza e complexidade de outras culturas e sociedades, expandindo a nossa compreensão do mundo e cultivando uma visão mais global. Para além disto, ao estudar e valorizar o cinema sul-coreano, contribui-se indiretamente para a diversidade cultural e a promoção de uma apreciação mais ampla e inclusiva das diferentes formas de expressão cinematográfica no nosso mundo globalizado.

Depois de todos os conhecimentos teóricos discutidos, a segunda parte da metodologia estabelecida (rever os filmes) foi mais prazerosa. Assim se percebeu que a experiência da cor é de facto subjetiva, pois se molda tendo em conta novas experiências, novos conhecimentos (novas luzes).

Park Chan-wook é um cineasta que usa a cor de forma distinta e impactante como elemento narrativo nos filmes que realiza. Nestes, muitas das vezes, a cor transcende uma simples estética visual, adquirindo um papel fulcral para a construção atmosférica, assim como um forte elemento comunicativo de temas complexos. Como foi visto no caso de *Oldboy*, o vermelho está extremamente presente durante todo o enredo – simbolizando ora paixão, ora vingança –, criando uma experiência visual única, mas também uma narrativa única, acrescentando-lhe camadas através do uso inteligente desse mesmo elemento visual. Já em *The Handmaiden*, é-nos mostrada a cor aplicada de uma forma mais subtil, mas com um forte impacto no espetador tal como em *Oldboy*, pois aprofunda a evolução emocional das personagens e as reviravoltas no enredo, proporcionando uma experiência cinematográfica envolvente.

Foi através da execução deste projeto que se tornou claro que a relação entre cor e narrativa é impossível de ser quebrada e que Park Chan-Wook utiliza a cor e a sua linguagem como uma forma – se não a melhor – de extrema eficiência e eficácia no que toca a contar narrativas tão intensas como são as narrativas *neo-noir*.

## Bibliografia

- Albinson, H. (2016). *South Korea History: Origins of the Korean Nation, The Three Kingdoms Period, The Society, Cultural Identity, Economy, Government*. (1st ed.). Smashwords
- Aumont, J. (2004) *O Olho Interminável*. (1st ed). Cosac & Naify
- Azevedo, Y. (2019). *Os elementos estéticos da noiva tradicional sul-coreana: entre a tradição e a religiosidade*, [Tese de Mestrado, Universidade Federal do Ceará] Repositório Institucional da Universidade Federal do Ceará  
[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51912/3/2019\\_tcc\\_ytdeazevedo.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51912/3/2019_tcc_ytdeazevedo.pdf)
- Barthes, R. (2011). *Análise Estrutural da Narrativa*. (7th ed.). Editora Vozes
- Bellantoni, P. (2005). *If It's Purple, Someone's Gonna Die*. (1st ed.) Focal Press.
- Conard, M. (2007). *The Philosophy of Neo-Noir*. (2nd ed.) University of Kentucky.
- Cunha, G. (2010). *Captando Imagens em Movimento: Escolha dos Equipamentos no Audiovisual Gaúcho*, [Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul] Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27882/000768028.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dodson-Robinson, E. (2019) *Revenge, Agency and Identity from European Drama to Asian Film*. (1st ed.). BRILL
- Dael, N., Perseguers, M. N., Marchand, C., Antonietti, J. P., & Mohr, C. (2016). *Put on that colour, it fits your emotion: Colour appropriateness as a function of expressed emotion*. *Quarterly journal of experimental psychology* (2006), 69(8), 1619–1630.  
<https://doi.org/10.1080/17470218.2015.1090462>
- Dondis, D. A. (2007). *Sintaxe da Linguagem Visual*. (3rd ed.). Martins Fontes – selo Martins.
- Farina, M., Perez, C., & Bastos, D. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blucher.
- Fidalgo, A., Gradim, A. (2005). *Manual de Semiótica*. (1st ed.) booc.ubi.pt
- Fontes, B. (2011). *Num mundo sempre noir: Um estudo do film noir moderno, seguido de uma análise de Chinatown, de Roman Polanski*. [Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra] Repositório Científico da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/19744>
- FilmLight. (sd.). *Grading The Handmaiden - scene by scene*. FilmLight.  
<https://www.filmlight.ltd.uk/customers/case-studies/thehandmaiden.php>

- Fragoso, A. (2016). *Film noir: análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico*. [Tese de Mestrado, Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário] Repositório Comum. <http://hdl.handle.net/10400.26/14190>
- Galvão, L. & Lira, U. (2006). *Mensagem subliminar através das cores*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- Gardies, R. (2015). *Compreender o cinema e as imagens*. (1st ed.). Edições Texto & Grafia.
- Harvey, J. (2003). *Homens de Preto*. (1st ed.). Livro Brochura.
- Heller, E. (2012). *A Psicologia das Cores*. (1st ed.) Editorial Gustavo Gili
- Hércules, Laura. (2013). *Sob o domínio da cor: Análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. [Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06052014-105814/publico/LauraCarvalho.pdf>
- Houltzschue, L. (2011). *Understanding Color: An Introduction for Designers*. (3rd ed.). Wiley.
- Itten, J. (1997). *The art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. (1st ed.). John Wiley & Sons
- Kalmus, N. (1935). *Color Consciousness*. (1st ed.). Journal of the Society of Motion Picture Engineers
- Labrecque, L. I., Markos, E., & Milne, G. R. (2011). *Online personal branding: Processes, challenges, and implications*. *Journal of Interactive Marketing*, 25(1), 37–50. <https://doi.org/10.1016/j.intmar.2010.09.002>
- Levine, M.; Shefner, J. (1991). *Fundamental of Sensation and Perception*. (1st ed.) Brooks/Cole Publishing Company
- Magalhães, N. (2020). *A cor como intenção no Design de comunicação: o caso das edições dos Jogos Olímpicos* [Tese de Mestrado, Universidade da Beira Interior] Repositório Digital da Universidade da Beira Interior. [https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/10828/1/7383\\_15799.pdf](https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/10828/1/7383_15799.pdf)
- Mahnke, F. H. (1996). *Color, Environment and Human Response*. (1st ed.). Wiley
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. (4th ed.). Dinalivro
- Misek, R. (2010). *Chromatic Cinema*. (1<sup>st</sup> ed.) Wiley Blackwell
- Neubauer, I. (2021, Abril 27). *How South Korea became the home of “noir” film*. Nikkei Asia.



<https://asia.nikkei.com/Life-Arts/Arts/How-South-Korea-became-the-home-of-noir-film>

- Palmer, M. (2015). *Cor e significação no cinema: Produção de sentido no filme A Invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese*. [Tese de Mestrado, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. Repositório Institucional do BICT. [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao\\_PalmerUP\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_PalmerUP_1.pdf)
- Pastoureau, M. (2014). *Preto – História de uma cor*. (1st ed.) Orfeu Negro
- Perez, W.; Pereira, F. F. A. (2008). *Gramática Visual: A Linguagem do Visível*. [Tese de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UFSC <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91497/250234.pdf>
- Przybyla, D. (2013). *Color Psychology - The Ultimate Guide to Color Meanings*. ColorPsychology.Org. Consultado a 10 do 09 de 2023. <https://www.colorpsychology.org/>.
- Sanders, S.; Skoble, A. (2008). *The Philosophy of Tv Noir*. (1st ed.). The University of Kentucky
- Shin, C & Gallagher, M. (2015). *East Asian Film Noir: Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*. (1st ed.). I. B. Tauris
- Solso, R., (2003). *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*. MIT Press.
- Soares, A. (2020). *As Cores do Luto*. [Tese de Mestrado, Universidade Europeia]. Repositório Comum. <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/35142>
- Soares, H. (2016). *A Cor como Veículo de Comunicação: O Design Gráfico como Ferramenta de Visualização da Cor na Filmografia de Pedro Almodóvar*. [Tese de Mestrado, Escola Superior de Artes e Design]. Repositório Comum. <http://hdl.handle.net/10400.26/17937>
- Souza, I. (2014). *A Cor e a sua Aplicação Prática: da Teoria da cor, Criação de Paletas e seu uso em Ilustração*. [Tese de Mestrado, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional da UFF. <https://comunicacao.uff.br/wp-content/uploads/sites/306/2020/10/TCC-PAULA-ISABELLE-SOUZA.pdf>
- Stefani, P. (2005) *Moda e Comunicação: A Indumentária como Forma de Expressão*. [Tese de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora]. Repositório Institucional da UFJF. <https://www2.uff.br/facom//files/2013/04/PSilva.pdf>