



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 952

**As cores na cinematografia do filme *No coração do mar*:
uma aquarela fotográfica**

**Los colores en la cinematografía de la película *En el corazón del mar*:
una acuarela fotográfica**

**The colors in the film *In the heart of the sea*'s cinematography:
a photographic watercolor**

Aline de Caldas Costa

Doutora em Memória e Linguagem pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Professora do Centro Multidisciplinar Santa Maria da Vitória (UESB). Santa Maria da Vitória (BA). Brasil.
E-mail: alinedecaldas@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1882-0819>

Matheus José Pessoa de Andrade

Doutor em Ciências da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor do Departamento de Comunicação da UFPB. João Pessoa (PB). Brasil.
E-mail: theujp1@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4668-9416>

Resumo: O trabalho apresenta um exercício analítico sobre as cores na cinematografia do filme *No coração do mar* (Ron Howard, 2015, EUA). Discutimos a presença das camadas de cor nas imagens da obra, entendendo este elemento plástico, aplicado pela direção de fotografia, como um recurso dramático de suma relevância para a narrativa, o qual denominamos de aquarela fotográfica. No filme, as cores exercem um movimento gradativo de tons e matizes conforme o desenvolvimento da trama, tal qual uma tinta aquarelada sobre uma tela. Utilizamos uma metodologia de análise flexível e multidisciplinar para apontar como o método de referência utilizado pela direção de fotografia do filme fez entrelaçar as imagens em suas dimensões diversas e as cores em suas significações. Nosso estudo demonstra, com isso, características da cinematografia do diretor de fotografia Anthony Dod Mantle, pela destreza com que manuseia as cores no cinema.

Palavras-chave: Cinematografia; Direção de fotografia; Cores; Aquarela.



Resumen: El trabajo presenta un ejercicio de análisis sobre los colores en la cinematografía de la película *In the Heart of the Sea* (Ron Howard, 2015, EE.UU.). Discutimos la presencia de capas de color en las imágenes de la obra, entendiendo este elemento plástico, aplicado por la dirección de fotografía, como un recurso dramático de suma relevancia para la narrativa, al que llamamos acuarela fotográfica. En la película, los colores ejercen un movimiento gradual de tonos y matices a medida que se desarrolla la trama, como la pintura de acuarela sobre un lienzo. Utilizamos una metodología de análisis flexible y multidisciplinaria para señalar cómo el método de referencia utilizado por el director de fotografía de la película entrelazaba las imágenes en sus diferentes dimensiones y los colores en sus significados. Nuestro estudio demuestra así, características de la cinematografía del director de fotografía Anthony Dod Mantle, a través de la destreza con la que maneja los colores en el cine.

Palabras clave: Cinematografía; Director de fotografía; Colores; Acuarela.

Abstract: The work presents an analytical exercise on colors in the cinematography of the film *In the Heart of the Sea* (Ron Howard, 2015, USA). We discuss the presence of layers of color in the work's images, understanding this plastic element, applied by the photography direction, as a dramatic resource of utmost relevance to the narrative, which we call photographic watercolor. In the film, the colors exert a gradual movement of tones and hues as the plot develops, just like watercolor paint on a canvas. We used a flexible and multidisciplinary analysis methodology to point out how the reference method used by the film's photography director intertwined the images in their variety dimensions and the meanings of colors. Our study thus demonstrates characteristics of the cinematography of Anthony Dod Mantle, through the dexterity with which he handles colors in the cinema.

Keywords: Cinematography; Cinematographer; Colors; Watercolor.

Introdução

Um observador atento ao ofício da pintura conhece bem a massa que se forma na tela quando se dilui um pigmento específico em água. A técnica conhecida como aquarela (ou *aguarela*) permite que a cor avance na superfície da tela conforme a umidade se expande, gerando uma memória de matizes. Na presença de mais de um tipo de pigmento, as cores podem apresentar diversos tons, camadas entrelaçadas de luminosidade, volumes e efeitos de leveza, profundidade e sobreposições. Uma aquarela, portanto, pressupõe uma pluralidade de gradações de cor numa mesma tela.

Na fotografia, o manuseio das cores é feito de maneira mais específica, levando em consideração a natureza colorida da própria luz que é composta primariamente pelo azul, o verde e o vermelho. Diferentes colorações das fontes de luz são alcançadas através de recursos técnicos como a temperatura de cor, o balanço de branco, o uso de gelatinas de cor sobre os pontos de luz ou de filtros na objetiva, além do tratamento das imagens em pós-produção. Os procedimentos são escolhidos a partir das necessidades de feitura de cada imagem.

No cinema, esses aspectos integram o trabalho da direção de fotografia que, a partir da interpretação de um roteiro em consonância com os anseios da direção de um filme, procura materializar um visual específico, atendendo às necessidades dramáticas pela visualidade que se constrói.



Escolhemos tratar desse assunto analisando o filme *No coração do mar* (*In the heart of the sea*, 2015, EUA), dirigido por Ron Howard, fotografado por Anthony Dod Mantle. A obra é uma adaptação do livro *In the Heart of the Sea: the Tragedy of the Whaleship Essex*¹, do historiador americano Nathaniel Philbrick, que apresenta o esforço do escritor Herman Melville² para acessar as memórias marítimas de um ex-baleeiro e tomá-las como fonte para a criação do clássico da literatura americana *Moby-Dick ou a baleia*, publicado em 1851. Reconhecemos, no filme, o uso das cores na cinematografia como um recurso dramático da narrativa, com matizes que se alastram e se entrelaçam durante o desenvolvimento da trama, tal qual uma aquarela sobre uma tela.

Para seguir nessa investida, recorreremos a algumas das referências teóricas da cinematografia (Aronovich, 2004; Fraser & Banks, 2011; Martin, 2007; Mascelli, 2010) e, pontualmente, as teorias da cor delineadas por Wassily Kandinsky (2015). Uma vez que memória, sinestesia, estética e estilo também estão presentes nas considerações de Kandinsky, ainda que não diretamente nomeados, elaboramos um constructo teórico que nos forneceu uma metodologia de análise flexível e multidisciplinar. A necessidade dessa elasticidade teórica tem relação com a premissa de que a construção do projeto visual de um filme envolve um aparato de referências visuais proveniente de diversas fontes de inspiração, dando margem, inclusive, a certas interpretações.

Um mergulho no livro *Moby Dick*, de Herman Melville (2019) também elucida nossa inquietação sobre o elemento plástico da imagem que nos interessa no filme.

Mas o que mais intrigava e confundia era a massa alongada, difusa e negra de uma coisa que pairava no centro do *quadro*, por sobre três linhas azuis, indistintas e perpendiculares, que flutuava numa espuma indefinível. *Um quadro verdadeiramente molhado, enlameado e alagado, capaz de perturbar um homem doente dos nervos* (Melville, 2019, p 40, grifo nosso).

As características atribuídas ao “quadro verdadeiramente molhado”, descrito pelo autor, bem como seus efeitos sobre o observador da pintura, remetem à técnica da aquarela. A cena literária, para nós, aproxima-se da forma como as cores são articuladas

¹ Prêmios *National Book Award*, na categoria não ficção, em 2000, e o *Ambassador Book Award for American Studies*, em 2001.

² Autor de *Moby Dick* que também aparece como personagem do livro de Nathaniel Philbrick e do filme de Ron Howard.

no filme, marcadas fundamentalmente pelos tons de verde, amarelo e azul em estado de liquefação, fluidez e expansão. Grosso modo, o estilo aquarelado da pintura parece se aproximar da cinematografia de *No coração do mar*.

A expressão *aquarela fotográfica*, portanto, resulta de uma reflexão sobre cinema e a conexão com outras linguagens artísticas que concatena os aportes das memórias, tanto no sentido de que uma técnica evoca o *look* da outra, quanto no sentido de que o projeto visual de imagens envolve todo um contexto emocional e afetivo a ser articulado em diversos horizontes de memória. No filme, conforme os conflitos narrativos se aprofundam, mais camadas de emoções e lembranças são evocadas e traduzidas por meio das cores, fazendo das personagens sujeitos de complexidade. O termo refere-se ainda à observação de um elemento plástico da imagem que, além de relacionar referências da pintura, da literatura e da própria fotografia cinematográfica de maneiras diversas – sem desconsiderar as peculiaridades que as caracterizam como linguagens diferentes –, soa como uma matéria de intensidade dramática na cinematografia, fazendo um trocadilho em menção à narrativa marítima em jogo. Uma investida conceitual da direção de fotografia para potencializar as significações na obra.

Um observador atento ao ofício das luzes de um filme reconhece, nisso, a autoria do trabalho de direção de fotografia da obra. Anthony Dod Mantle é um veterano fotógrafo britânico, dono de uma carreira profissional de destaque. Na década de 1980, estudou fotografia na *London College of Printing* e na *Den Danske Film Skole*, na Dinamarca, onde integrou, na década seguinte, o movimento cinematográfico conhecido como *Dogma 95*. Desde então, construiu uma filmografia expressiva, contendo mais de quarenta títulos em longa metragem até então, entre eles: *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *O último rei da Escócia* (Kevin Macdonald, 2006), *Quem quer ser um milionário?* (Danny Boyle, 2008) – pelo qual foi largamente premiado, condecorado no Oscar 2009 com o prêmio de Melhor Fotografia –, *127 Horas* (Danny Boyle, 2010), *Rush - No limite da emoção* (Ron Howard, 2013) e *Radioactive* (Marjane Satrapi, 2019), para citar um conjunto de filmes que, para nós, se interrelacionam pela coloração, aparentando um traço estilístico do fotógrafo. Profissionalmente, Dod Mantle é identificado pelo pioneirismo e virtuosismo com que manipula a cinematografia em sistema digital³.

A força dramática da aquarela fotográfica para narrar cinematograficamente a tragédia do navio baleeiro Essex é uma escolha harmoniosa para contar uma história que se passa prioritariamente na água. Logo, ela se faz como o coração das nossas inquietações acerca do uso das cores no cinema.

³ As informações foram consultadas no site do próprio fotógrafo.



Cinematografia e referência

Não raro, o processo criativo da direção de fotografia se baseia na bagagem artística, intelectual e técnica do(a) fotógrafo(a), alinhavada por sua sensibilidade e disposição para a pesquisa de referências. Não se trata de um trabalho solitário, uma vez que o profissional de cinematografia também conta com a parceria da direção geral, da produção e da direção de arte para definir o projeto visual de um filme.

No ofício da direção de fotografia, destacamos um exemplo de processo criativo: ao ser indagado sobre a branquidão marcante das imagens do filme *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, 2008), o fotógrafo César Charlone (2020) explica que sua escolha pela cor branca se deu após a leitura da obra em adaptação, escrita por José Saramago e publicada em 1995, pontualmente quando o escritor fala que o surto de cegueira era como “um mar de leite”⁴. As soluções técnicas e plásticas dadas por Charlone, como a superexposição e o movimento óptico do diafragma, por exemplo, foram orientadas pela referência prévia de visualidade encontrada na obra literária e seguida como um guia para a execução da cinematografia, cuja finalidade era imprimir a cor branca nas imagens.

O processo criativo citado tem como princípio uma pesquisa prévia de referências para vislumbrar um visual para um filme. Essas fontes servem como uma orientação para as escolhas técnicas e estéticas para a cinematografia em função da visualidade almejada. Ricardo Aronovich (2004) explica que o trabalho da direção de fotografia, juntamente com as demais instâncias da equipe, implica na definição de um *look* (um visual) ideal para vestir o roteiro e torná-lo filme. Trata-se de um modo de estudo das memórias visuais das sociedades, pois, a partir do passado, se faz uma espécie de projeção imaginária de como virá a ser a imagem na tela para contar uma determinada história.

O estudo de referências prévias é um método recorrente para a maturação da visualidade antes das filmagens, uma vez que essas decisões impactam desde a definição dos recursos financeiros para a execução do trabalho fotográfico, até as escolhas das equipes e dos equipamentos, bem como as dinâmicas de uso durante as gravações. Cada tipo de referência sugere diretrizes diferentes para a direção de fotografia: iluminação, contrastes, cores, volume e perspectiva, movimentos de câmera, tipos de objetivas e câmeras, modo de manuseio e assim por diante.

⁴ Entrevista concedida à fotógrafa Luciana Baseggio como parte de uma série de *Lives* no Instagram, organizadas pela Associação Brasileira de Cinematografia – ABC, posteriormente disponibilizadas no Youtube (Charlone, 2020).



Anthony Dod Mantle relata que, utilizando o método de referência, se inspirou na pintura para compor a fotografia de *No coração do mar*: “Eu olhei para Whistler, Turner, Delacroix, para muitos artistas americanos do mar, para ver como eles tentavam retratar a vida no mar e pensava que eram visualmente mais apropriados para representar este ambiente infernal” (Salisbury, 2016, tradução nossa)⁵. Podemos conferir as referidas características plásticas nas Figuras 1, 2, 3 e 4 abaixo.



Figuras 1, 2, 3 e 4: *Christ on the Sea of Galilee* (1854), de Eugène Delacroix; *The Angry Sea* (1884), de James Whistler; *The Shipwreck* (1805) e *Fishermen at Sea* (1796), de William Turner.

Fonte: Site WikiArt.

Dessas referências pictóricas, Mantle se inspirou para constituir tanto a textura das imagens quanto a paleta de cores do filme – verde e preto nas águas, azul e branco aos céus, preto e branco na tormenta, amarelo esverdeado sobre as areias. Também recorre, nas cenas marítimas, a aspectos como: a contraluz no céu, a composição quase central para o barco, o aspecto de umidade lodacenta e a atmosfera nauseabunda para as cenas no Cabo Horn. Embora as telas mencionadas não tenham sido criadas a partir da técnica de aquarela, mas do óleo sobre tela, a característica de cores entrelaçadas,

⁵ No original: “I looked at Whistler, Turner, Delacroix, at a lot of American sea artists, to see how they tried to depict life at sea and thought they were visually more appropriate in depicting this hellish environment.”

movimento de matizes e expansão de motes de memórias é uma presença nas referências acima.

Dod Mantle também cita o documentário *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, 2012) como sendo outra das referências visuais para esse trabalho: “Tem essa intensidade, um ângulo diferente das coisas. A maneira como a câmera foi colocada, você sente de alguma forma uma empatia maior. Foi mais dramático. Incorporando a câmera e o público na situação. É uma estética brutal” (Salisbury, 2016, tradução nossa)⁶. A referência cinematográfica, como dito, parece orientar Dod Mantle sobre algumas das escolhas e os usos dos equipamentos para a narrativa marítima em construção, bem como as angulações e movimentações da câmera para compor o *look* do filme.

As tomadas de decisão do diretor de fotografia culminam no delineamento de uma tela aquarelada, pelas marcas impressas na tela. Características que remetem ao “quadro verdadeiramente molhado” de Melville, visualmente expressas pelos tons de verde, amarelo e azul em estado de enlaçamento, fluidez e expansão. Nossa impressão é que o estilo aquarelado de pintura parece ser transposto para a fotografia do filme, com cores que escorrem pela tela ao longo da evolução da narrativa, acompanhando as mudanças de estado psicológico das personagens, como pode ser observado num fragmento do filme representado na Figura 5 abaixo (em 1h39min).



Figura 5: Efeito de aquarela fotográfica em tons de verdes e amarelos.
Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015).

⁶ No original: “It’s got this intensity, a different angle on things. The way the camera was placed, you somehow felt a greater empathy, a greater concern. It was more dramatic. Embedding the camera and embedding the audience into the situation. It’s a brutal aesthetic”.

Nela, observamos uma camada de verde posta sobre a imagem, a qual nos permite experienciar uma gradação cromática que escorre sobre o amarelo do sol e o azul do céu, tal qual uma tinta aquosa que se propaga sobre uma tela, gerando tonalidades e colorações diversificadas.

No coração do mar apresenta um *look* que chama atenção pelo uso das cores, para nós, trazendo traços das imagens que nos saltam aos olhos pela força dramática com que os matizes se apresentam nas cenas. Há uma constante recorrência a uma aquarela entre verdes, azuis e amarelos que mudam de tonalidade conforme o drama se desvela, problematizando, de certa maneira, o realismo inscrito na técnica fotográfica num jogo dissimulado entre o naturalismo e o expressionismo nas imagens.

Na fase de apresentação das personagens, no livro, o esverdeado parece se justificar pela visualidade do lugar de onde a história será narrada por Thomas Nickerson, em sua estalagem/oficina de artesanato, como visto noutra passagem da obra literária.

Dentro ficavam prateleiras em mau estado, sobre as quais pousavam *garrafas, frascos e outros recipientes velhos*; [...] apressava-se um velhinho enrugado, que, por um alto preço, vendia o delírio e a morte dos marinheiros. Abomináveis são os copos nos quais ele derrama seu veneno. Embora verdadeiros cilindros por fora - por dentro, *os copos vis, feitos de um verde ostensivo*, afunilam enganosos em direção a um fundo falso. [...] Ao entrar no lugar encontrei uns jovens marinheiros reunidos em volta de uma mesa, examinando sobre *uma luz fraca* diferentes tipos de artesanato em osso de baleia (Melville, 2019, p. 41-42, grifos nossos).

No livro, além dos elementos citados, essa cor envolve a bebida que perigosamente diverte os homens do mar em um bar envelhecido que também oferece artesanato com motivos pesqueiros. Em suma, percebemos aproximações da cinematografia com a literatura quando associamos as respectivas linguagens.

Na tela, o “verde ostensivo” aparece como um elemento basilar do visual do filme. O trecho que apresenta Thomas em sua estalagem, produzindo artesanato com temas náuticos, é de uma iluminação penumbrosa, melancólica, esverdeada. Vejamos



a Figura 6, a seguir, para melhor entendimento da visualidade da cena.



Figura 6: Thomas Nickerson produzindo artesanato quando da chegada de Melville.
Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015), disponível no site [FILMGRAB].

O verde escuro presente nesse trecho nos sugere a materialização de uma memória sufocada, neutralizada pelo silêncio. Contudo, há momentos em que o verde fica mais claro, apresentando-se em harmonia com as fases aventureiras da narrativa, variando para o verde-amarelado, nas fases de maior dificuldade da tripulação no mar.

Quanto à associação com a pintura, recorremos ao amparo teórico de Wassily Kandinsky (2015), artista plástico russo e professor na escola alemã de design Bauhaus entre 1922 e 1933. Sua teoria da cor explana de maneira variegada a experiência humana com o mundo circundante. O contato humano com a cor pode se restringir a um fenômeno físico de curta duração, na qual o olho “sente a cor” (Kandinsky, 2015, p. 65). Porém, também pode ocorrer uma ampliação do “círculo de propriedades que ele [o homem] aprende a reconhecer como próprio dos seres e das coisas. Coisas e seres adquirem uma significação que se resolve, finalmente, em Ressonância Interior” (Kandinsky, 2015, p. 66, grifo do autor). A ressonância interior é o resultado de um contato eficaz entre o estímulo externo – a cor, manipulada pelo artista – e o ponto mais sensível da alma humana, que vibra em consonância com diversos órgãos dos sentidos, resultando em uma experiência sinestésica. Assim, as cores podem produzir efeitos de sabor, cheiro, sonoridade, temperatura, volume, forma e, mais especificamente, emoções e memórias. Trata-se de efeitos que agem sobre todo o corpo humano a partir de uma caracterização *subjetiva* impressa pelo artista à cor, a qual guia o espectador a tais sutilezas.

A partir dessas considerações, partimos da afirmativa de Kandinsky de que “o verde absoluto é a mais calma de todas as cores” (2015, p. 93), podendo provocar indiferença quando clareia e imobilidade quando escurece.

Tomada de empréstimo, esta reflexão nos permite perceber as alternâncias de verde que se dissolvem durante a narrativa como um traço da dramaticidade impressa no *look* do filme. No início, os tons de verde são escuros, participam da mescla de penumbras e luzes fracas que intensificam o silêncio de Thomas, denotam o estado emocional de aprisionamento das memórias da personagem, as quais conformam um trauma, resultante da censura religiosa. À medida em que Thomas profere seu relato, os tons verdes ganham saturação e clareiam-se, trazendo vivacidade ao cenário natural dos oceanos e movimento às memórias. Conforme o perigo e o sofrimento ganham corpo na fala, os verdes mais intensos se enlaçam aos amarelos e dourados, denotando picos dramáticos na imagem e o auge emocional da parte adoecida das memórias da personagem. Já na parte final, ocorre um retorno aos verdes saturados, aproximando-se do que Kandinsky chamou “verde absoluto”, a cor calma. Tais relações encontram-se melhor apresentadas nas análises presentes no próximo subitem.

Em síntese, a partir de tais indícios, entendemos que a aquarela fotográfica de Anthony Dod Mantle advém de um conjunto de referências visuais, memórias materializadas na cinematografia, inclusive atendendo aos pressupostos de um projeto de adaptação, pretexto óbvio para recorrer também à obra de Melville.

Levamos em consideração também que num filme cada escolha feita pelo diretor e sua equipe tem um fundamento na narrativa. Todos os elementos cumprem uma função. Nesse sentido, “não importa se é um longa-metragem de Hollywood, um comercial de batom ou um curta alternativo, espera-se que um filme seja um texto de múltiplas camadas e que a cor represente uma importante camada de significado” (Fraser & Banks, 2011, p. 118). Disso, entendemos que a aquarela fotográfica de Dod Mantle não é apenas um elemento inquietante na tela, mas um extrato de múltiplos sentidos no filme.

Destarte, tomaremos a aquarela fotográfica como um artefato de memórias, o que nos permite, adiante, desdobramentos de significação acerca das cores na obra, mais precisamente em relação a dois aspectos: as lembranças e os conflitos.



As cores das lembranças

Quanto custam as memórias? Essa é uma questão que poderia ser feita quando nos deparamos com as cenas iniciais do filme *No coração do mar*. Ao chegar à estalagem de Thomas, Melville oferece todo o dinheiro de que dispõe por uma noite na estalagem. Mas não se trata de um contrato de pernoite e sim de uma escuta. Ele deseja o relato de Thomas como subsídio para a escrita de um novo livro, embora o velho baleeiro tenha ocultado a história vivida no navio Essex sob inúmeras camadas de silêncio, recusando-se a contá-la. Contudo, sua esposa, pelo imperativo financeiro, o demoveu da indiferença ao visitante e o convenceu da necessidade de expor suas lembranças, por mais trágicas que fossem.

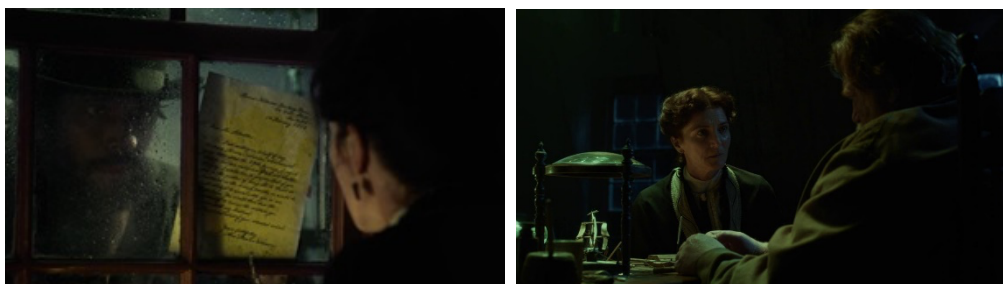
Chama atenção a maneira como esse encontro foi fotografado: o ambiente externo urbano notívago de Nantucket está úmido e penumbroso, sob a luz do luar.



Figura 7: Melville em Nantucket a caminho da estalagem.

Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015) disponível no site [FILMGRAB].

O ambiente interno da estalagem não apresenta iluminação muito mais favorecida. Lá dentro, um *look* forjado por um jogo de luzes e sombras se apresenta, compondo nuances entre escuridão e claridade.



Figuras 8 e 9: Melville tenta um encontro com Thomas e a esposa do estalageiro intercede a favor.
 Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015) disponível no site [FILMGRAB].

Melville aparece obscurecido em contraluz suave à janela da estalagem, quando apenas um brilho na ponta do nariz projeta volume sobre seu rosto (Figura 8); quando a esposa de Thomas tenta convencê-lo a aceitar a proposta de entrevista (Figura 9), fica evidenciada a iluminação esverdeada interna da estalagem (entre 3min e 4min). Trata-se de um desconhecido, um ousado escritor, diante de um velho silenciado desde a juventude em decorrência de um trauma vivido nos oceanos. Thomas, ainda que esteja sob a luz, não tem seu rosto revelado e não ergue a vista para conhecer Melville, deixando brilhar apenas os garrafões verdes onde produz seu artesanato (Figura 6). Pela sua alta flexibilidade e transparência, o vidro lança à luz ambiente uma coloração esverdeada.

A tríade preto-branco-verde, salvo alguns espaços para o amarelo na presença da esposa de Thomas, é a tônica da aquarela fotográfica desse trecho em que Thomas terá que evocar o sonho transmutado em trauma em um navio baleeiro. A narrativa flui como uma barganha entre as recordações e os esquecimentos, delineada também pela direção de fotografia e os demais elementos visuais em consonância.

O verde, para Kandinsky (2015), é o resultado do encontro entre o amarelo e o azul, cores que conformam o “primeiro grande contraste” estudado pelo pintor. O amarelo possui movimento expansivo e o azul, introspectivo. Unidas, as duas cores perdem seus movimentos característicos e promovem estabilidade, repouso, podendo chegar ao enfado e ao mal-estar. Essas sensações são bastante compatíveis com o quadro de imobilidade do dia a dia de Thomas que, ao declinar da profissão e optar pelo cerceamento da memória do passado, vive uma rotina previsível, isenta dos desafios e das aventuras dos homens do mar.

Já o preto e o branco, o “segundo grande contraste” estudado por Kandinsky (2015), reportam ao silêncio, à morte e ao nascimento, respectivamente. Na cinematografia exposta, o estranho, vindo da escuridão, é que vai fazer vir à luz a vivência de Thomas. A relação entre sombras e poucas luzes da primeira fase da



narrativa fílmica pode comunicar a morte de um sonho, mas, ao mesmo tempo, também abre espaço para o renascimento de Thomas pela catarse do testemunho de suas lembranças, evocadas ao presente.

O esverdeado utilizado ao longo do filme, então, não deixa de ser uma demarcação da circunstância do presente de Thomas enquanto escava seu próprio passado, imprimindo uma visualidade capaz de insinuar que as memórias do velho são observadas através das garrafas verdes mostradas em seu ambiente. Um recurso plástico e dramático usado pelo fotógrafo que aponta para a forma como as lembranças são armazenadas nas lendas marítimas.

Considerando que Thomas era um adolescente à época da viagem, um aprendiz, destacamos o quanto as experiências com a baleia de ferocidade ainda não vista, o naufrágio, a fome e o canibalismo foram impactantes sobre suas memórias. Isso se agudiza quando observamos o lugar ocupado pela religiosidade na sociedade em que Thomas vivia, a qual tratava por “abominação” os caminhos encontrados pela tripulação para a sobrevivência a meses em alto mar, sem água potável ou qualquer alimento.

A respeito da memória e da religião, cabe um destaque para o pensamento de Henri Bergson (2005; 2006). Na obra *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, publicada em 1896, Bergson caracteriza o “hábito” e a “lembrança” (2006). O hábito refere-se à memória dos comportamentos tradicionalmente condicionados, os quais demandam diminuto intervalo de tempo entre o estímulo externo e a resposta individual, padronizada. Na obra *As duas fontes da moral e da religião* (2005), o filósofo refere a religião como lastro e reforço das exigências da sociedade: “a religião vem, pois, completar aos nossos olhos a redução do intervalo, já atenuado pelos hábitos do senso comum” (Bergson, 2005, p. 26). Assim, a memória religiosa abarca uma série de comportamentos convencionados, os quais representam uma espécie de “economia de energias” no ato de tomada de decisões relativas a questões humanas universais, reduzindo o “intervalo” entre um estímulo, como uma demanda do cotidiano ou um dilema moral, por exemplo, e a resposta de cada indivíduo, que será então aquela já aceita socialmente. Ela apresenta o traço da permanência, uma vez que se volta a um passado cristalizado que deve ser conservado e reproduzido, execrando aqueles que a violam, independente do passar do tempo.

A lembrança, por sua vez, é fruto de um esforço voluntário para trazer, na forma de imagens, o que foi arquivado no virtual, o que demanda maior intervalo de tempo entre o estímulo externo e a resposta, a evocação. O intervalo, para Bergson, é preenchido, sem ser totalmente ocupado, pelo afeto e pela imaginação, o que implica em uma elasticidade entre o vivido e o lembrado, compondo um espaço para a criação



subjetiva. As imagens, externas, imprimem um movimento ao corpo e este o devolve às imagens, modificando-as, no tempo. A lembrança apresenta, assim, a potência da mudança.

Acatando que, para Bergson (2006), a lembrança comparece enquanto um esforço voluntário de busca no passado por uma “representação” do mesmo; que o intervalo de tempo entre o estímulo e a resposta também é ocupado pelo afeto e pela imaginação; que quanto maior o intervalo, maior a liberdade subjetiva para materializar as imagens do passado no momento presente, temos que as memórias de Thomas encontram-se carregadas de interdito e medo – o primeiro ocorre pela ação da memória-hábito religiosa e o segundo, pela ação da memória-lembrança subjetiva. O estado da personagem é de dor e de necessidade de libertação do passado, o que intensifica, sobremaneira, seu ponto de vista sobre as memórias.

Desse modo, entendemos que os tons de verde presentes no filme também sinalizam um efeito de “engarramento do passado” nos vidros verdes – ao modo do que Thomas faz com o artesanato –, passado este que, muitas vezes, comparece não só como filtro de cor, mas também como um observador presente. Conforme o relato avança, seu rosto, inicialmente, sob as sombras, ganha luz. A personagem inteira deixa a escuridão do silêncio sobre o trauma e se coloca às claras diante de si, de sua esposa e do escritor.

A cor esverdeada, portanto, remete a um conjunto de memórias atravessadas pelas possibilidades do presente dos personagens em diálogo. Aquele ambiente taciturno, repleto de vasilhames verdes, desenterra arquétipos das narrativas marítimas, precisamente o das mensagens levadas pelo mar dentro de garrafas ou na miniatura de navios dentro dos frascos.

Aqui, a aquarela fotográfica corresponde a outra camada de memória do filme, que aponta para a forma de feitura das imagens criadas pelo fotógrafo, tendo em vista os recursos que lhe foram dados.

De acordo com Dager (2015), Dod Mantle utilizou três câmeras - *Panavised, Arri, Alexa XT* – com lentes do tipo *Panavision Primo* que, ao serem combinadas, abrem as possibilidades dos efeitos visuais em sistema digital em busca de alcançar a visualidade almejada. Para nós, tais efeitos comparecem quase como uma série de aquarelas pintadas sobre os *frames*, pincelados em função da dramaticidade de cada uma das cenas. Em depoimento para o site *Digital Cinema Report*, ele revela algumas das combinações de aparelhos e objetos em seu processo criativo para alcançar a visualidade da obra.



Com o digital, desde o início, tudo gira em torno da lente. As *Primos* [tipo de lente] são macias, mas robustas e não muito pesadas, tornando-as absolutamente perfeitas para a nossa tarefa. As lentes, combinadas com alguns dos filtros mais antigos da Tiffen, me tornou bem-sucedido em aproximar os céus e os mares na paleta⁷ (Dager, 2015, tradução nossa).

As combinações, os usos dos equipamentos e a impressão do esverdeado e da aquosidade na tela nos oferecem a sensação de assistir a uma história vista de dentro da garrafa. Já a aproximação do céu e do mar através das cores, como dito pelo fotógrafo, é o ponto nodal da impressão de haver uma aquarela na tela do cinema, às vezes, como um líquido que escorre entre os elementos da imagem.

A singularidade do *look* de *No coração do mar*, marcada pelo avanço e a fusão das cores naquela superfície, explica-se ainda pela combinação de outros recursos, feita para resultar num visual diferente do recorrente nesse tipo de filme.

A mistura de filtros em atenuadores Harrison de 50 anos, difusão geral e degradês amarelos de borda suave personalizados permitiu a Dod Mantle se afastar da estética pitoresca, mas constantemente desafiadora, de céu azul de outros filmes sobre navegantes (Dager, 2015, tradução nossa)⁸.

Na tela, o resultado é uma cinematografia que se revela atípica por um andamento das cores em diferentes tons na narrativa, burilados também em tratamento de pós-produção, conforme as ações dramáticas da trama.

Tanto Thomas, na ficção, quanto Anthony Dod Mantle, na cinematografia construída, são sujeitos produtores de recordações, que, pelas condições em que se encontram, montam suas narrativas de tal modo. No caso do fotógrafo, o investimento nas cores é, também, um meio de flertar com determinados elementos plásticos

⁷ No original: With digital, right from the start it's all about the glass. The Primos are soft yet robust and not too heavy, making them absolutely perfect for our task at hand. The glass, combined with the kind of filtration I used along with some of Tiffen's older filters, made me successful in pulling the skies and the seas closer together in the palette.

⁸ No original: "With some filter mixology in 50-year-old Harrison attenuators, general diffusion, and custom-made soft-edge yellow grads, it was an approach that allowed Dod Mantle to steer away from the picturesque yet constantly challenging blue-sky aesthetics of other seafaring films".

pretéritos, atualizando lembranças, mesmo que as transgredindo.

Acreditamos, com isso, tratar-se de um processo de materialização em imagens em movimento de uma memória já caracterizada em certas linguagens, transpostas para o visual do filme em elementos plásticos específicos, no caso, os tons de verde em aquarela, para serem decodificados perante a tela como um delineador das formas de recordações.

As cores dos conflitos

O modelo clássico de narrativa cinematográfica é estruturado em conflitos vividos pelos personagens no desenrolar de uma história. Nesse sentido, alguns dos elementos plásticos da imagem são planejados com a intenção de contribuir com a dramaticidade em jogo, como no caso do uso das cores na aquarela fotográfica do filme em questão.

O aspecto da aquarela fotográfica que desejamos explorar agora relaciona as cores aos estados psicológicos dos personagens em momentos de perigo, tensão ou escassez, mais especificamente, em seus conflitos narrativos. Vejamos como o tema comparece na literatura:

Pois é, *existe a morte neste negócio baleeiro* – um modo caótico, rápido e sem palavrório de empacotar o homem para a Eternidade. Mas e daí? Parece-me que estamos profundamente equivocados a respeito dessa história de Vida e Morte. Parece-me que, olhando para as coisas espirituais, *somos como ostras observando o sol através da água* e achando que a água espessa é o ar mais sutil. *Parece-me que meu corpo é a parte mais insignificante do meu ser* (Melville, 2019, p. 63, grifos nossos).

O liame entre vida e morte parece não amedrontar Ishmael⁹, mas coloca o homem como um pequenino elemento diante da imensidão das águas oceânicas. A passagem do livro aponta para aspectos do filme, da cinematografia, quando

⁹ O respectivo personagem existe apenas no livro *Moby Dick ou a baleia*. Ishmael é o narrador do livro, embora seja um personagem secundário da história do capitão Ahab.



esporadicamente é usada a câmera em *contra-plongée*¹⁰ dentro d'água, como um observador submerso, pincelando o azul do céu.

Iniciaremos pelo primeiro momento de risco no mar. Descontente, Owen Chase assumiu o posto de primeiro imediato, uma vez que a promessa de que seria o capitão não foi cumprida. Ele foi preterido por George Pollard Jr., sujeito com pecúlios e ascendência nobre. Quando em alto mar, surge a necessidade de uma arriscada operação de abertura de velas e Owen age de modo a mostrar à tripulação que possuía mais preparo do que George para aquela função.

Nesse momento de tensão e perigo, uma imagem diferente nos é oferecida na narrativa (Figura 10): uma câmera de dentro da água do mar, por debaixo no navio, num outro ponto de vista, nos sugere um outro olhar (26min19s). Com o acionamento de uma lente grande angular, conhecida como “olho de peixe”, combinado com a imersão na água, obtém-se uma imagem distorcida, tal qual uma aquarela com as tintas em gradação. O ângulo baixo e a deformação na imagem aparentam uma codificação fotográfica do que seriam as “ostras observando o sol através da água”, conforme compara Melville, mesmo ciente de que são fragmentos durante o filme. Mais que isso, é o início de uma câmera que se lança ao mar como um recurso da narrativa capaz de envolver, ainda mais, o espectador com o filme, colocando-o naquele ambiente, sinalizando o apuro submerso.



Figura 10: Mudança no ponto de vista da narrativa.

Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015).

¹⁰ *Plongée*, do francês, significa “mergulho”. No cinema, a expressão se refere à angulação da câmera posicionada de cima pra baixo. No caso, o *contra-plongée* é de baixo para cima.



As formas e as cores encontram-se em estado de anamorfose, subvertendo a perspectiva naturalista tanto sobre o cenário quanto sobre os personagens. Para Marcel Martin (2007, p. 79), esse cenário naturalista é chamado “realista”, pois apresenta verossimilhança ao real; doutro modo, um cenário “expressionista” reflete o drama dos personagens e é construído em função de comunicar a “dominante psicológica da ação”, ou seja, de produzir a tradução de um campo simbólico entre espaço e estado de alma. O efeito de aquarela fotográfica resultante da presença de água, visto na Figura 10, inicia, na narrativa, um cenário expressionista que comunica a tensão que evoluirá, também, através das cores nessa textura.

Pela posição da câmera, apontando para o céu, ocorre uma predominância da cor azul no quadro. A essa altura da narrativa, Pollard Jr., envolto em azuis, não sabia como resolver o problema das velas e se fechou em uma posição observadora, imóvel, em silêncio diante da coragem de Owen em se projetar de ponta-cabeça no alto do mastro para desatar a vela.

Recorrendo ao aporte da pintura, o azul, para Kandinsky (2015), refere-se ao introspectivo, ao movimento interno e também à profundidade do ser, enquanto o branco refere-se à vida e à resistência. “O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele [...] a sede de sobrenatural” (Kandinsky, 2015, p. 92). Assim, os tons de azul expõem a instabilidade psicológica da tripulação sob duas perspectivas, se repetindo no filme por algumas vezes. A primeira, refere-se à cor do cenário em si e a segunda, à cor mais pronunciada pelo filtro que a lente “úmida” acaba por fornecer. O cenário que coloca o céu azul de Dod Mantle como elemento que abarca o observador e que será distorcido ao longo da trama. Já o ponto de vista em que a câmera foi colocada, sugere que o observador aparenta estar um tanto mais protegido do que as personagens, zelando por sua sobrevivência. Após o azulado, vem o primeiro momento de desafio que a tripulação enfrenta (entre 29min e 33min), a primeira aproximação com a morte, mas, pelo instinto de autopreservação e por sua insatisfação com a inexperiência do capitão, Owen se arrisca e resolve o problema com a vela.

O medo, mas o inevitável confronto com a morte, também comparece na cena em que o capitão Pollard Jr. impõe à tripulação a entrada em uma zona de tormenta. A paisagem inteira é tomada pelas cores preto e branco. A réstia de luz branca do sol aparece atrás e ao longe da pesada nuvem negra, refletindo-se em brilhos nas águas do mar. O navio aparece em silhuetas sob uma contraluz, ao centro do plano, tal qual as pinturas de William Turner, referência para o fotógrafo.



Figura 11: Entrada do navio Essex na tempestade.

Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015) disponível no site [FILMGRAB].

No livro, paisagem semelhante é descrita em uma pintura que adorna a entrada da estalagem, o quadro “molhado, enlameado e alagado, capaz de perturbar um homem doente dos nervos”, citado aqui anteriormente. E mais:

- É o Mar Negro, durante uma tormenta, à meia-noite. - É o combate sobrenatural dos quatro elementos da natureza. - Uma charneca arruinada. - É uma cena do inverno hiperbóreo. - É o degelo do rio do tempo. [...] *o quadro representa um navio no cabo Horn em meio a um grande furacão* (Melville, 2019, p 40, grifo nosso).

A referência literária mais uma vez flerta com a cinematografia, tendo esta, às vezes, o esforço de traduzir descrições visuais passadas. Sobre as cores da imagem, cabe enfatizar que, para Kandinsky (2015), preto e branco conformam o “segundo grande contraste”. São as cores da morte e do nascimento, do fim de um ciclo e da abertura de outro, do silêncio e da sonoridade, respectivamente. De fato, no plano acima, vida e morte estão em desafio tanto na trama quanto na composição do quadro.

O dueto de cores silenciosas e sua distribuição no plano elucida o perigo iminente e a fragilidade da vida humana diante de uma imensidão natural em fúria. Trata-se de um cenário adentrando no expressionismo, apresentando uma paisagem aquarelada, a qual se associa simbolicamente à “dominante psicológica da ação” (Martin, 2007, p. 72) de medo e risco à vida também delineada intencionalmente pelo trabalho de luz e cor do filme.



Depois que o Essex foi aplacado pela furiosa baleia branca, a tripulação se dividiu em três botes que, à deriva, distanciaram-se uns dos outros. Thomas seguiu no bote, do primeiro imediato, que chegou a uma ilha. Os tripulantes se encontravam muito desgastados pelo *stress* do ataque, pelas tempestades frequentes, pela falta de comida e pela incerteza da sobrevivência.

Nessa parte (entre 1h18min e 1h21min), o filme ganha tons de amarelos, colocando a aridez da paisagem ao lado do desgaste físico e, principalmente, psicológico dos tripulantes sobreviventes. No decorrer da história contada por Thomas, o amarelo usado na cinematografia parece cumprir funções na narrativa, como a de intermediar sentidos que, aos poucos, migram dos cenários e adentram nas personagens para externar algo para o espectador.



Figuras 12, 13, 14 e 15: uso da cor amarela em aquarela nos trechos após a destruição do navio Essex. Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015) disponível no site [FILMGRAB].

Desde o início, a referida coloração é colocada no filme sorrteiramente pelas fontes de iluminação daquela cidade, à noite, o fogo mostrado em postes e luminárias que queimam óleo de baleia (ver Figura 7). Tratava-se da matéria-prima mais preciosa daquele povo, tida como o ouro daquela civilização do século XIX, o propulsor dos principais processos políticos, econômicos e culturais dali.

De fato, elementos amarelados, como o “fogo” e o “ouro”, passam a crescer nas



imagens como traços de significação dos tons de amarelo investidos na cinematografia a partir dos conflitos vividos pelas personagens em alto mar, quando correm risco de vida após a insurgência daquela baleia que, logo, destroça o navio pesqueiro.

A luz amarelada das figuras 12, 13, 14 e 15, tonalidade projetada na pele dos personagens, entrecruza o estado exaurido de cada um dos tripulantes naufragados, criando uma relação visual entre a ambição e os riscos, como se, aos poucos, eles fossem sendo engolidos pela tonalidade fulgurante do ouro, advinda de um sol causticante. Nesse momento do filme, um matiz amarelo banha as imagens, mudando substancialmente a pigmentação azulada do céu, esverdeada do mar e terrosa da praia, traduzindo o delírio daqueles sujeitos naufragados.

Kandinsky explica que “o amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção” (2015, p. 91-92), corroborando com nossa análise. É uma cor de movimento excêntrico, expansivo, que vai em direção ao observador. Suas gradações rumo ao dourado intenso, incomodam; rumo a tons escuros, como os marrons, indicam estagnação. O amarelo esverdeado, como se apresenta nas figuras 12 a 15, nas palavras de Kandinsky (2015, p. 90): “ganha um caráter doentio, quase sobrenatural”, o que se mostra no estado físico e psicológico de extremo desgaste e risco de morte dos personagens.

No exercício da cinematografia, enquadramentos abertos (Figuras 12 a 15) funcionam como planos narrativos. Costumam expor o contexto em que uma ação se passa, apresentando vastamente o cenário, dando ares expressionistas pela aplicação da cor. Quando chamados de “grande plano geral” (Mascelli, 2010), tendem a dificultar a identificação do personagem em campo, efeito que destaca a fragilidade e a pequenez do humano face a um cenário natural. Já os planos mais fechados (Figuras 13 e 14) funcionam como enquadramentos mais envolventes. Eles aproximam o personagem do observador, emanando empatia ou amplificando o teor dramático e psicológico do conflito colocado na trama.

Tendo em vista que boa parte dos planos apresentados acima estão inundados de amarelos intensos, voltamos a Kandinsky para verificar que, “comparado aos estados de alma, [o amarelo] poderia ser a representação colorida da loucura” (2015, p. 92). Não se trata de uma loucura do tipo melancólica, mas de um delírio ou uma cólera. É aqui que destacamos o retorno das anamorfoses (Figura 14), quando Owen descobre uma caverna que abriga incontáveis cadáveres. O amarelo esverdeado explorado no próprio espectro da luz natural demarca uma intenção visual expressionista. Mesmo estando diante da morte – simbolizada pelos tons pretos –, o plano possui destacada luminosidade, afinal é diante daquela imagem que ele constata a letalidade da ilha e toma a decisão de partir para manter a busca pela sobrevivência.

Nesse sentido, uma aquarela amarelada na fotografia se apresenta como outro elemento de delineamento das marcas dramáticas dos respectivos conflitos da narrativa. Ao tempo que carrega um resíduo dos elementos que motivam a ação dos personagens, os tons de amarelo aquarelado nas imagens do filme, ainda, insinuam o martírio de um sol inclemente que age sobre eles naquelas situações de incertezas, capaz de levá-los ao ensandecimento, cometendo atos condenáveis, conforme a trama da história de Thomas.



Figura 16: O personagem e o cenário na aquarela de cores da fotografia.
Fonte: Captura do filme *No coração do mar* (2015) disponível no site [FILMGRAB].

Nota-se, na Figura 16 (em 1h26min), que a borda superior é revestida por um tom de amarelo que, aplicado ao azul do céu, cria uma textura de aquarela. Ela funde os tons das principais cores que se aplicam na história marítima contada pelo filme, destacando um gesto de autoria inscrito na cinematografia de Anthony Dod Mantle.

Com o desdobramento da narrativa, as aquarelas amareladas nas imagens conduzem o espectador a visualizar um universo pouco naturalista, o qual rompe mais uma vez com a representação do mundo real pelo uso das tonalidades das cores em geral, sobretudo quando essas não são reconhecíveis da realidade, desvelando uma paisagem estranha que se funde com os personagens psicologicamente perturbados por seus espaços. Em suma, com as cores, a narrativa transita oportunamente para um estado de cenário expressionista.

Esta é uma amostra de que, coadunando com Ricardo Aronovich (2004, p. 66), a estética naturalista não é “a única maneira válida de fotografar no cinema”. Trata-se de encontrar o visual adequado para a história, permitindo, com isso, que se extrapole



conscientemente os limites do realismo fotográfico em função de uma coerência dramática para cada filme.

As marcas dessa aquarela fotográfica, portanto, são reconhecidas como dados da criação e codificação própria do trabalho de direção de fotografia que, assim, assume um elemento plástico posto nos quadros do filme. Afogada nas cores verde, azul e amarelo, a aquarela fotográfica se revela harmoniosa na narrativa de *No coração do mar*, como uma camada de significação e dramaticidade de relevância que, nesse caso, repinta os corpos em conflitos.

Considerações finais

O campo da cinematografia permite ao fotógrafo ou à fotógrafa compor diferentes camadas de sentido na narrativa fílmica, o que lhe demanda a mobilização de subsídios intelectuais, artísticos e técnicos bastante variados, juntamente com a direção do filme e os outros setores da produção.

A referência para o *look* do filme *No coração do mar* entrelaçou literatura, pintura e cinema. A direção de fotografia, portanto, recorrendo ao método de referência, não poderia deixar de remeter a essas linguagens e fazer uso das cores e visualidades já presentes nas memórias marítimas acionadas por Antony Dod Mantle.

Longe de esgotarmos o potencial da imagem desse filme, inferimos, mais uma vez, que nos detemos ao uso das cores na cinematografia no movimento da narrativa. Trata-se de uma maneira de mostrar o fenômeno, por nós, observado. Outras investidas em qualquer um dos elementos plásticos da imagem cinematográfica são sempre propícios para as análises dos processos criativos nessa área.

Com base nessa premissa, a análise do uso das cores e de uma *aquarela fotográfica* no filme apresentou discussões em pelo menos três frentes.

A primeira frente diz respeito ao uso da cor referente ao mal-estar do silenciamento de memórias traumáticas do passado de Thomas no mar. O uso de tons de verde, da contraluz e da produção de contrastes através de brilhos constroem uma tônica entre preto-verde-branco, simulando a observação através de uma garrafa levemente esverdeada. Um elemento que sinaliza a percepção das camadas de passado a serem revolvidas para o relato se concretizar.

A segunda frente se refere às paisagens marítimas no bom tempo ou na tempestade. Apesar de se tratar de cenas em ambientes naturais, o uso das cores azul-branco ou preto-branco e ainda verdes-amarelos em diversos tons reportam a uma perspectiva expressionista da fotografia.

Imagens distorcidas, pontos de vista atípicos, câmeras dentro d'água, luzes



coloridas, quadros com gradientes de cor nos estilos das aquarelas e reflexos da cor na luz são elementos plásticos que apontam para os estados psicológicos das personagens envolvidas, impactando o tipo de cenografia presente nas imagens, sendo a terceira frente da textura aquarelada nesse filme.

O uso planejado da cor na luz e nos elementos sobre os quais ela incide, a manipulação da textura das paisagens marítimas e a adoção de recursos sobre a plasticidade das imagens são frentes da ocorrência da aquarela fotográfica. Como não se trata de um conjunto de frentes puramente materiais, mas de camadas de sentido de diferentes naturezas impressas sobre a imagem, seu estudo demanda referenciais pictóricos e acolhem subsídios filosóficos de amplitude também subjetiva, como o que Kandinsky (2015) e Bergson (2005; 2006) sistematizaram.

Reunindo reflexões acerca da cinematografia ao pensamento da pintura e visualidades da literatura, chegamos a discussões que ultrapassam a perspectiva da pintura aquarelada como forma de exploração de matizes e movimentos da cor sobre uma superfície. O que encontramos são recursos para afirmar que a *aquarela fotográfica* se constitui, para além de uma tradução da técnica pictórica ou da descrição literária, em uma maneira fotográfica de destacar diferentes estágios do conflito da narrativa, em uma experiência tecnológica, estética, mnemônica e estilística presentes na autoria do trabalho de direção de fotografia.

Referências

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

CHARLONE, César. [Entrevista cedida a] Luciana Baseggio. **Live ABC: César Charlone, ABC, SCU**. Youtube, 08 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O3Dow0gub4k&t=3031s>. Acesso em: 02 de maio de 2021.

DAGER, Nick. **Capturing In the heart of the sea**. 14 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.digitalcinemareport.com/article/capturing-heart-sea>. Acesso em: 21 jun. 2021.

FILMGRAB. **In the heart of the sea**. Disponível em: <https://film-grab.com/2020/07/14/in-the-heart-of-the-sea/>. Acesso em: 13 jun. 2024.



FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O essencial da cor no design**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte** – e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus, 2010.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: Editora 34, 2019.

NO CORAÇÃO do mar. Direção: Ron Howard. Produção: Warner Bros, 2015 (121 min.), son., color. Digital.

SALISBURY, Mark. **Anthony Dod Mantle talks shooting “In the heart of the sea”**. 06 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://www.screendaily.com/awards/anthony-dod-mantle-talks-shooting-in-the-heart-of-the-sea/5098543.article>. Acesso em: 12 jul. 2021.

WIKIART. Enciclopédia de artes visuais. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt>. Acesso em: 20 de jun. 2024.

Recebido em: 13/04/2023. Rodada 1: Revisora A 22/05/2023. Revisora B 10/09/2023. Revisora C 26/09/2023. Rodada 2: Revisora A 05/11/2023. Aprovado em: 12/12/2023.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo: Aline de Caldas e Matheus Andrade.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados: Aline de Caldas e Matheus Andrade.

Redação do manuscrito: Aline de Caldas e Matheus Andrade.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: Não se aplica.

Fontes de financiamento: Não se aplica.

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.