

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

SCARLETT MARIA ARAÚJO MORAES

**O SIGNO COR NA NARRATIVA FÍLMICA:
UMA PERSPECTIVA PEIRCEANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientação: Prof. Dr. Fernando de Mendonça
Coorientação: Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci

**SÃO CRISTÓVÃO
2022**

SCARLETT MARIA ARAÚJO MORAES

**O SIGNO COR NA NARRATIVA FÍLMICA:
UMA PERSPECTIVA PEIRCEANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

São Cristóvão, 25 de fevereiro de 2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M827s Moraes, Scarlett Maria Araújo.
O signo cor na narrativa fílmica: uma perspectiva peirceana /
Scarlett Maria Araújo Moraes; orientador Fernando de
Mendonça. – São Cristóvão, SE, 2022.
160 f.; il.

Dissertação (mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) –
Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cinema - Semiótica. 2. Cor - Percepção. 3. Representação
cinematográfica. 4. . I. Mendonça, Fernando de, orient. II. Título.

CDU 791:81'22

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando de Mendonça, que sensivelmente e com entusiasmo compreendeu e acolheu o que eu propunha, auxiliando-me a concluir esse trecho do meu caminho rumo à docência.

E agradeço especialmente ao Prof. Dr. Vladimir de Oliva Mota, que percebeu numa criatura ainda hesitante as capacidades para um dia, mais que aprender, ensinar, e que com dedicação e paciência me mostrou que havia um caminho meu, para princípio de tudo.

Minha sincera gratidão.

“O vermelho é um oceano!”

Michel Pastoreau

MORAES, Scarlett Maria Araújo. **O signo cor na narrativa fílmica: uma perspectiva peirceana.** 160 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

RESUMO

O advento das cores no cinema desperta reflexões desde que surgiram os primeiros filmes, quando as escalas cromáticas eram ainda ausentes, mas já problematizavam os efeitos e sugestões ópticas sobre os espectadores. Tão grande foi a polivalência alcançada na transição histórica da colorização manual das películas para a manipulação proporcionada pela tecnologia digital, que identificamos a necessidade de um método capaz de substanciar a legitimação das interpretações possíveis a esse elemento nos filmes. Sob esse intuito, propomos abordar a cor enquanto signo segundo a Semiótica de Charles Sanders Peirce, extraído da sua Gramática Especulativa, cuja base é fenomenológica, os conceitos-chave que nos servem como referência para pontuar os passos de um roteiro analítico que começa no nível dos sentimentos imediatos: no campo estético, e alcança, a depender do caso, o nível dos pensamentos: o campo lógico. Partindo dessa abordagem, e localizando o colorido na esfera da narrativa fílmica, recorreremos a autores como, principalmente, Júlio Plaza (2003) e Lúcia Santaella (2002), cujos estudos usufruem da corrente peirceana para uma semiótica aplicada, bem como Martine Joly (1994), que transita entre a Semiologia e a Semiótica. Objetivamos constatar e exemplificar o modo como as cores se vinculam ao conteúdo dos filmes, usando de conhecimentos específicos acerca do fenômeno cromático no cinema, da Semiótica e dos instrumentos da análise fílmica, para analisar as qualidades das cores, o que denotam, como o fazem, e quais efeitos podem provocar no intérprete; validando, em certa medida, a atividade e a subjetividade interpretativa dos espectadores. Ao propor e demonstrar um método almejamos aprofundar a experimentação fílmica através da camada de sentido cromático.

Palavras-chave: Semiótica. Colorização fílmica. Narrativa fílmica. Interpretação fílmica.

MORAES, Scarlett Maria Araújo. **The color sign in the film narrative**: a peircean perspective. 160 p. Dissertation (Master's degree in Cinema and Social Narratives) - Interdisciplinary Graduate Program in Cinema, Federal University of Sergipe, São Cristóvão, 2022.

ABSTRACT

The advent of colors in cinema has aroused reflections since the first films appeared, when the chromatic scales were still absent, but already problematized the effects and optical suggestions with the spectators. Such was the polyvalence achieved in the historical transition from manual colorization of films to manipulation provided by digital technology, that we identified the need for a method capable of substantiating the legitimation of possible interpretations of this element in films. To this end, we propose to approach color as a sign according to The Semiotics of Charles Sanders Peirce, extracting from his *Speculative Grammar*, whose basis is phenomenological, the key concepts that serve us as a reference to punctuate the steps of an analytical script that begins at the level of immediate feelings: in the aesthetic field, and reaches, depending on the case, the level of thoughts: the logical field. Starting from this approach, and locating the colorful in the sphere of filmic narrative, we resorted to authors such as Júlio Plaza (2003) and Lúcia Santaella (2002), whose studies benefit from the Peircean current for an applied semiotics, as well as Martine Joly (1994), who transits between Semiology and Semiotics. Our objective is to verify and exemplify how colors are linked to the content of films, using specific knowledge about the chromatic phenomenon in cinema, Semiotics and instruments of film analysis, to analyze the qualities of colors, what they denote, how they do it, and what effects they can cause in the interpreter; validating, to some extent, the activity and interpretive subjectivity of the spectators. By proposing and demonstrating a method we seek to deepen the filmic experimentation through the chromatic sense layer.

Keywords: Semiotics. Film colorization. Film narrative. Film interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Espectro visível	19
Figura 02 - Matiz, valor e croma do vermelho	20
Figura 03 - Cores quentes e cores frias	21
Figura 04 - Pintura em stencil de “Viagem à Lua” (1902)	28
Figura 05 - Viragens em “O Gabinete do Doutor Cagliari” (1920)	30
Figura 06 - “Dois Palhaços” (1908)	31
Figura 07 - “Uma Visita à Beira-mar” (1908)	31
Figura 08 - A tonalidade azul de “Vaidade e Beleza” (1935)	32
Figura 09 - Hibridismo em “O Mágico de Oz” (1939)	33
Figura 10 - O laranja em “...E o Vento Levou” (1939)	34
Figura 11 - Polarização cromática em “Tudo que o Céu Permite” (1955)	36
Figura 12 - O vermelho e o verde em “Um Corpo que Cai” (1958)	37
Figura 13 - “Os Guarda-Chuvas do Amor” (1964)	38
Figura 14 - “Contos Cruéis da Juventude” (1960)	39
Figura 15 - “2001: uma Odisseia no Espaço” (1969)	39
Figura 16 - Luzes artificiais em “Suspiria” (1977)	40
Figura 17 - “Narciso Negro” (1947)	44
Figura 18 - “Moça com Brinco de Pérola” (1665), Vermeer	45
Figura 19 - “A Leiteira” (1661), Vermeer	45
Figura 20 - “Moça com Brinco de Pérola” (2003)	46
Figura 21 - A dessaturação em “O Deserto Vermelho” (1964)	47
Figura 22 - A tríade primária em “O Demônio das Onze Horas” (1965)	49
Figura 23 - “Tableau I” (1921), Mondrian	50
Figura 24 - “In the Car” (1963), Lichtenstein	50
Figura 25 - “Vários Círculos” (1926), Kandinsky	51
Figura 26 - “Preto Sobre Cinza” (1969), Rothko	51
Figura 27 - “O Incêndio da Casa dos Lordes” (1835), Turner	52
Figura 28 - “Nenúfares” (1914-1917), Monet	52
Figura 29 - “As Duas Faces da Felicidade” (1965)	54

Figura 30 - “Um filme de Nova York” (1939), Hopper	55
Figura 31 - “Automático” (1927), Hopper	55
Figura 32 - “Shirley, Visões da Realidade” (2013)	57
Figura 33 - O vermelho em “Gritos e Sussurros” (1977)	63
Figura 34 - A trilogia das cores	66
Figura 35 - “O Quarto Vermelho” (1898), Vallotton	70
Figura 36 - “Azul” (1993)	71
Figura 37 - “Grande Antropofagia Azul” (1960), Klein	71
Figura 38 - O filtro cromático em “O Filme da Minha Vida” (2017)	82
Figura 39 - A luminosidade em “Roda Gigante” (2017)	84
Figura 40 - O verde em “Matrix” (1999)	86
Figura 41 - A complementaridade em “Com amor, Van Gogh” (2017)	88
Figura 42 - A transição cromática em “ <i>Pleasantville</i> a Vida em Preto e Branco” (1998)	90
Figura 43 - As cores em “Herói” (2002)	92
Figura 41 - O vermelho em preto e branco	97
Figura 42 - O vermelho de Ray	107
Figura 43 - Um vermelho protagonista	108
Figura 44 - Um vermelho sobressaído	110
Figura 45 - Um vermelho foragido	111
Figura 46 - Um vermelho desafiador	111
Figura 47 - Um vermelho fatídico	112
Figura 48 - Um vermelho dramático	112
Figura 49 - Um vermelho fragilizado	113
Figura 50 - Um vermelho aceito	114
Figura 51 - Um vermelho trágico	114
Figura 52 - Um vermelho destrutivo	115
Figura 53 - Um vermelho pujante	116
Figura 54 - Um vermelho protetivo	117
Figura 55 - Moulin Rouge antes e depois	120
Figura 56 - As tonalidades vermelhas do submundo	121
Figura 57 - Um vermelho frenético	121

Figura 58 - Um vermelho encantador	122
Figura 59 - Um vermelho sedutor	123
Figura 60 - Um vermelho arrebatador	123
Figura 61 - Um vermelho eterno	124
Figura 62 - Um vermelho enciumado	124
Figura 63 - Um vermelho sentenciado	124
Figura 64 - Um vermelho exuberante	125
Figura 65 - Um vermelho celebrado	125
Figura 66 - Um vermelho adoçado	126
Figura 67 - Um vermelho trágico	126
Figura 68 - Cortesãs parisienses	127
Figura 69 - “ <i>Entrez!</i> ” (1913), Grigoriev	127
Figura 70 - Pôster 01	127
Figura 71 - Pôster 02	127
Figura 72 - Telas de abertura e encerramento de “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”	129
Figura 73 - Um vermelho apelativo	130
Figura 75 - A frieza do verde	133
Figura 76 - Telas de abertura e encerramento de “Amor à Flor da Pele”	134
Figura 77 - Primeiro encontro no hotel de cortinas vermelhas	134
Figura 78 - Segundo encontro no hotel de cortinas vermelhas	135
Figura 79 - Desencontro no hotel de cortinhas vermelhas	135
Figura 80 - Lamento no hotel de cortinas vermelhas	135
Figura 81 - O vermelho do quarto “2046”	136
Figura 82 - A tonalidade verde da realidade	137
Figura 83 - As tonalidades vermelhas da realidade	138
Figura 84 - As tonalidades vermelhas da ficção	139
Figura 85 - Um vermelho noturno	140
Figura 86 - Um vermelho envolvente	140
Figura 87 - Um vermelho não correspondido	141
Figura 88 - Um vermelho passional	142
Figura 89 - Um vermelho trágico	142

Figura 90 - Um vermelho insinuante	143
Figura 91 - Um vermelho inexpressivo	143
Figura 92 - Um vermelho reativo	144
Figura 93 - Um vermelho defeituoso	144
Figura 94 - Um vermelho desiludido	145
Figura 95 - Um vermelho secreto	145
Figura 96 - Um vermelho resignado	146

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Estrutura filosófica de Peirce	64
Quadro 02 - Classificação sógnica básica	76
Quadro 03 - Instrumentos descritivos da análise fílmica	99
Quadro 04 - Instrumentos citacionais da análise fílmica	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A COR	17
1.1 UMA DEFINIÇÃO DE COR	17
1.2 A POLIVALÊNCIA CROMÁTICA	23
1.2.1 A cor no filme	27
1.2.2 A cor entre a pintura e o filme	42
2 A COR ENQUANTO SIGNO	58
2.1 UMA BASE FENOMENOLÓGICA	60
2.1.1 A natureza triádica do signo	65
2.1.2 O sentimento da cor	71
2.1.3 A sensação da cor	73
2.1.4 O pensamento da cor	75
2.2 O SIGNO COR NA NARRATIVA FÍLMICA	78
2.2.1 A iconicidade da cor no filme	81
2.2.2 A indicialidade da cor no filme	85
2.2.3 O simbolismo da cor no filme	89
3 DO SENTIR AO PENSAR: UMA METODOLOGIA	95
3.1 INSTRUMENTOS DA ANÁLISE FILMÍCA	98
3.2 UM ROTEIRO DE ANÁLISE	100
3.2.1 Primeiro passo	101
3.2.2 Segundo passo	103
3.2.3 Terceiro passo	105
3.2.4 Conclusão: síntese	106
3.3 ANÁLISES DO VERMELHO	107
3.3.1 O vermelho em “Juventude Transviada” (1955)	107
3.3.2 O vermelho em “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)	119
3.3.3 O vermelho em “2046: os Segredos do Amor” (2004)	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

Se considerarmos, como é sabido, que antes mesmo de conseguirem discernir as formas, as crianças são capazes de discernir as cores, ou que antes mesmo de chamá-las pelo nome as crianças conseguem identificá-las, não é inesperado que o ser humano tenha procurado o colorido nos mais diversos âmbitos da sua existência. Essa procura floresce desde os tempos pré-históricos, quando as cores desempenhavam papéis ritualísticos e de adorno, usadas por homens e mulheres para atrair atenção para si mesmos; e desde a Antiguidade, posto que, contrariando a imagem de uma Grécia embranquecida, herdada dos historiadores e teóricos do neoclassicismo, os gregos, assim como os romanos depois deles, adoravam cores vívidas e atraentes, ou, noutras palavras, a policromia¹.

Logo, não é também inesperado que tenha havido, desde o princípio da sétima arte, a ânsia pelo colorido da realidade que, a priori, não resistiu à transferência para a imagem em movimento. O progressivo desenvolvimento do aparato cinematográfico tanto permitiu que padrões cromáticos fossem compostos, quanto possibilitou sucessivas experimentações desse elemento. E o fato é que o cinema foi colorizado antes mesmo de sonorizado – antes de sua tecnologia ser capaz de capturar as cores, e muito antes da transição do analógico para o digital consumir a manipulação cromática – ao recorrer a árduos e problemáticos processos para o tingimento das películas, o que pressupõe a força apelativa que as cores provavelmente tinham sobre o espectador. Assim sendo, o fenômeno cromático certamente é digno de atenção não apenas por sua relevância, mas por sua versatilidade. Provocam, por exemplo, o mesmo efeito o vermelho da bandeira içada no mastro do “Encouraçado Potemkin” (“*Bronenosets Potyomkin*”, 1925), e aquele que, com tamanha graça, veste “A Bela da Tarde” (“*La Belle de Jour*”, 1967)? Atuam do mesmo modo ou no mesmo sentido o vermelho das pétalas que recaem sobre o corpo da jovem de “Beleza Americana” (“*American Beauty*”, 1999), e aquele que tinge e abraça “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (“*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*”, 2001)? E, mais importante, como responder a essas questões se, para quem se encontra diante da tela, existem tão somente respostas possíveis?

Sob essa inquietação, objetivamos propor os passos de um caminho, ou de um roteiro, para a interpretação cromática, pois toda interpretação deve ser validada por uma lógica ou fundamento,

¹ Essas informações são trazidas por Michel Pastoureau (2017), em seu estudo histórico que examina a cor vermelha em seus aspectos léxicos, simbólicos, cotidianos, sociais, científicos, morais, religiosos e artísticos na Europa.

adotando como abordagem as cores enquanto signos. Em resumo, nosso objeto de estudo é o signo cor na narrativa fílmica.

Embora a origem das investigações sobre a natureza dos signos, bem como sobre a natureza do fenômeno cromático, coincida com a própria Filosofia antiga²; e apesar de célebres cineastas e teóricos terem se debruçado sobre o estudo do cinema como arte, ou sobre suas questões estéticas³; quando unimos esses três componentes – o signo, a cor e o cinema – os teóricos a que consultamos consentem que as cores costumam estar em segundo plano nos filmes. Não há no cinema conteúdo independente da forma na qual é expresso, e, por isso, o elemento cromático pode despontar numa atuação de surpreendente relevância; mas a despeito disso, ainda nos falta o que se chama “atitude cromofílica”⁴, ou seja, uma postura de aceitação das cores para além de algo meramente supérfluo, tanto nos âmbitos da produção e da recepção fílmica, quanto no da pesquisa. E quando esse objeto é estudado, a estética cromática pode se confundir com os estilos autorais dos realizadores ou com os efeitos de gênero; ou as considerações feitas acerca do aspecto cromático podem, ser na maioria das vezes, a respeito dos seus aspectos simbólicos, abordagem tal que descarta os aspectos icônicos e indiciais, ainda que essa divisão seja mais didática do que efetiva – pois os aspectos sígnicos são coexistentes. A carência de leis gerais e verificáveis sobre a finalidade cromática nos filmes resulta numa escassez de reflexões teóricas sobre o tema, e, assim sendo, numa bibliografia ainda reduzida e fragmentada; não obstante seja notável um interesse acadêmico recente e crescente, dentro e fora do âmbito nacional. Dessa carência floresce o nosso estudo.

Enquanto isso, sob a perspectiva social, nosso estudo se volta à educação estética no sentido de formar sujeitos receptivos às obras de arte, acolhendo as emoções estéticas ao elucidar a análise e a consciência das cores – pois que para alcançar a vertente cognitiva da interpretação, precisamos passar pela contemplação e pelos sentimentos imediatos. Pretendemos suscitar uma sensibilização do olhar, objetivando agudizar a capacidade de observação que permite a experimentação fílmica, ou de outras produções artísticas, mais plena. Ademais, é importante ressaltar que a análise de um filme – ou de um aspecto fílmico – é a sua renovação a partir da subjetividade e do raciocínio dos espectadores. O esforço dedicado à atividade analítica não diminui o prazer ou espontaneidade na

² A Filosofia antiga é o período que compreende desde o surgimento da filosofia, até a queda do Império Romano, na tradição ocidental particularmente, baseada na filosofia grega antiga.

³ Como o fizeram, respectivamente, Rudolf Arnheim (1904-2007) e Jacques Aumont (1942-), por exemplo.

⁴ Laura C. Hércules apresenta esse termo no seu artigo “A Cor na Análise Fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês” (2012), publicado na *Revista Comunicación*.

recepção dos filmes, mas pode apurar sua fruição e seu potencial de comunicação, pois aumenta a obtenção de informações. E se o objeto em questão for a cor, um elemento ancestral na história da criatividade humana, enveredamos, ficará claro, num terreno riquíssimo a se explorar. A relevância do estudo semiótico das cores ultrapassa as artes, o cinema e mesmo a academia, alcançando nosso cotidiano, considerando que estamos continuamente num processo de comunicação cromática que não devemos, nem podemos ignorar.

Porque o conceito peirceano de “signo” permite a análise das qualidades da cor e do suporte em que ela se manifesta, daquilo que a cor denota e a partir de que tipo de relação o faz, e de quais efeitos pode provocar nos espectadores intérpretes, portanto em nós, que ocuparemos a posição de analistas; optamos por propor a Semiótica de Peirce para um método de análise adequado ao nosso objeto de estudo. Enquanto a ciência dos signos nos fornece um caminho para o percurso analítico, o fato do intérprete se apresentar na estrutura compositiva do signo peirceano possibilita a abertura para uma validação da subjetividade das interpretações, que se limitam a interpretações possíveis, atestando assim, em certa medida, a participação ativa e criativa dos espectadores. Ademais, a base fenomenológica da Semiótica permite que o processo interpretativo parta do nível dos sentimentos imediatos, passe pelo nível das sensações/reações, e alcance, se for o caso, o nível dos pensamentos – realizando o percurso da estética à lógica. Mas por sua abstração, os conceitos semióticos devem ser associados a conhecimentos específicos acerca da constituição do elemento cromático e do seu histórico no cinema, bem como a ferramentas de análise dos elementos fílmicos.

À vista disso, dedicamos o primeiro capítulo a definir a cor enquanto um fenômeno óptico a que estamos sujeitos, bem como a conhecer os parâmetros que diferem os matizes e que orientam suas interações compositivas, questões das quais a Teoria das Cores se ocupa; e os autores Luciano Guimarães (2000) e Israel Pedrosa (2008) nos orientam nessa empreitada. Logo depois, exaltamos a polivalência cromática enquanto uma qualidade, ou propriamente um fenômeno, sempre presente ao nosso redor, natural e artificialmente, exemplificando essa polivalência a partir de um apanhado de associações históricas estabelecidas para com o vermelho, elegendo, portanto, essa cor enquanto exemplo no decorrer da nossa discussão, sobretudo no momento de análise; e são nossas fontes os autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), e particularmente Michel Pastoureau (2017). É justamente Pastoureau que traz o vermelho enquanto a cor arquetípica: a primeira que os humanos dominaram, reproduziram e fragmentaram em tonalidades distintas na arte da pintura, sobre a qual realizaram os primeiros experimentos, e a partir da qual estruturaram todo um universo cromático.

Encerramos essa passagem pontuando que o ápice da polivalência cromática se encontra no âmbito das atividades artísticas para que, no item subsequente, possamos nos debruçar sobre a sétima arte. Conhecer minimamente a história das cores no cinema e os revezes que influíram sobre o colorido, é uma maneira de enaltecer as possibilidades de atuação cromática nos filmes e de robustecer nosso referencial; para isso nos servimos dos estudos de Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2000) e de Richard Misesek (2010). Por fim, considerando o protagonismo cromático na pintura e sua histórica relação com a sétima arte, Adam Banks e Tom Fraser (2007), John Gage (2016), e textos como os de Laura C. Hércules (2012) e de Carlos Alberto de Matos Trindade (2019), auxiliam-nos por uma passagem pelo eixo cor-pintura-cinema, percorrendo brevemente acerca das possíveis modalidades de influências cromáticas da arte de pintar sobre a arte de filmar, sem nos aproximarmos de esgotar essa discussão, claro.

O segundo capítulo é voltado à proposição das concepções da Semiótica peirceana, ou mais precisamente dos conceitos da sua Gramática Especulativa, enquanto pontos de referência para um roteiro analítico das cores nos filmes. Para um recorte – diante da amplitude semiótica – usaremos dos escritos do próprio Charles Sanders Peirce (2010) e de autores como Júlio Plaza (2003) e Lúcia Santaella (2002), cujos estudos usam da corrente peirceana para uma semiótica aplicada, e Martine Joly (1994), que transita entre a Semiologia e a Semiótica. Uma vez explicitado como as cores são ou podem ser signos, estabelecemos como elas são ou podem ser signos nos filmes, posicionando o colorido na esfera da narrativa fílmica e, para tanto, recorrendo aos conceitos desenvolvidos por Jacques Aumont (2012) – solo e em parceria com Michel Marie (2003). Esse é um posicionamento necessário, uma vez que as cores nada denotam por conta própria; assim como as formas e mesmo as palavras, por exemplo, que são uma junção de letras insignificantes, até que seja a elas atribuído um significado. Portanto, devemos ponderar os suportes e contextos das manifestações cromáticas, associando-as a elementos fílmicos e, eventualmente, a referências extra fílmicas com que as cores possam estar vinculadas, observando-as como se apresentam na tela e considerando cada filme em sua singularidade a partir da nossa percepção subjetiva.

O terceiro, e último, capítulo compreende duas partes. Na primeira apresentamos o método propriamente dito: primeiro indicando os instrumentos da análise fílmica passíveis a uso em nosso objetivo, depois unindo os modelos de análise de Plaza (1997) e de Santaella (2002) para tecer os passos de uma semiótica aplicada a se percorrer. Este roteiro parte da observação e do registro das manifestações cromáticas no filme, começando pela síntese qualitativa dos aspectos cromáticos e

terminando com uma síntese interpretativa de sua atuação, dos seus vínculos representativos, bem como dos efeitos por eles produzidos – de acordo com as categorias fenomenológicas que são base da Gramática Especulativa. Portanto, esse percurso deve passar pela natureza, pelas características e pela materialização das cores; por aquilo com que se elas relacionam – que sugerem, indicam ou representam; tal como pelo efeito que provocam, considerando os fatores anteriormente indicados como relevantes para a fundamentação de uma interpretação singular.

Na segunda parte se encontra a exemplificação do roteiro proposto – quando excedemos as referências bibliográficas; e, por conta disso, é imperativo sublinhar que, embora nosso estudo não seja centrado na análise propriamente dita – e sim no método, a relevância desse momento está no seu caráter autoral. Seu propósito é mostrar como as cores fílmicas podem ser percebidas, sentidas e pensadas subjetivamente – ao mesmo tempo que logicamente. Os filmes analisados foram eleitos tendo a relevância da cor vermelha enquanto um critério de seleção, e optamos por selecionar três, sob o intuito de manter a estrutura triádica tão deveras enraizada em Peirce, sendo as obras eleitas: “Juventude Transviada” (“*Rebel Without a Cause*”, 1955), de Nicholas Ray, “*Moulin Rouge Amor em Vermelho*” (“*Moulin Rouge!*” 2001), de Baz Luhrmann, e “2046: Segredos do Amor”⁵ (2004), de Wong Kar-Wai. Nessas escolhas, ainda que unidas pela vermelhidão comum, o vermelho difere nas suas qualidades, corporificações e frequências de manifestação, apresentando-se em cada uma de maneira distinta. A aplicação metodológica não se limitou a um trecho dos filmes, abrangendo sua extensão, e considerou o que a materialização narrativa nos enunciou e o fato de que essa cor, como qualquer outra, não se mostra isolada cromaticamente no todo fílmico, mas que nosso intuito era debruçar-nos sobre suas aparições, partindo do todo, dedicando-nos às partes, para delas enfim retornar ao todo.

Esperamos, com alguma sorte e bastante coerência, não impor o que quer que seja, mas tão somente indicar uma possibilidade, para que os espectadores ou analistas desejem renovar as obras fílmicas a partir de sua interpretação cromática.

⁵ O terceiro de uma trilogia não oficial, iniciada com “Dias Selvagens” (“*Ah Fei Zing Zyun*”, 1990), e sequenciada por “Amor à Flor da Pele” (“*Faa Yeung Nin Wa*”, 2000).

1 A COR

Como explicitado anteriormente, eis o momento para definirmos o que são as cores e quais os seus parâmetros fundamentais – o que a Teoria das Cores nos possibilita fazer com objetividade. Contudo, mais importante é exaltar a onipresença e polivalência cromática, cuja ênfase se encontra no âmbito das artes; percurso esse que nos leva justamente onde desejamos chegar: a manifestação cromática nos filmes. Uma breve passagem sobre a história evolutiva do colorido no cinema basta para estimarmos a relevância que esse elemento pode ter na experiência fílmica, das mais diversas maneiras. É nessa discussão que se constrói o problema que procuramos solucionar, a saber, como pensar uma tradução ou interpretação das cores na narrativa fílmica.

Essas considerações nos servirão de base para a proposição de uma resolução: da Semiótica peirceana enquanto o fundamento de um método de análise cromática nos objetos fílmicos; noutras palavras, propomos que para que possamos traduzi-las – ou interpretá-las – devemos tratar as cores como signos. Para tanto, apresentaremos as definições peirceanas quanto a natureza e os caracteres sígnicos; depois, indicaremos que – e porque – o signo cromático se encontra na esfera da narrativa fílmica, na qual pontuaremos a potencial atuação sígnica das cores nos filmes ao demonstrar como, nessa esfera, elas apresentam – ou podem apresentar – os componentes necessários para que atuem como signos. Esse será o momento de posicionarmos o elemento cromático na estrutura dos filmes e compreendermos de que maneira ele se relaciona aos demais elementos fílmicos, pois como dito, isoladamente as cores nada são capazes de denotar. Acreditamos e propomos que por meio de uma estrutura lógica, podemos estipular e justificar o que as cores sugerem, referenciam ou representam nos filmes, bem como os seus efeitos possíveis e singulares.

1.1 UMA DEFINIÇÃO DE COR

Concordemos que as cores possuem um apelo irresistível, e o poder de proporcionar prazer visual. O viçoso vermelho de uma bela maçã madura, por exemplo, é capaz de seduzir ao salientar a doçura suculenta da fruta; o dourado do nascer do sol regozija ao anunciar o começo de um novo dia. E mesmo que o questionamento sobre o que são as cores e quais efeitos elas podem provocar sobre nós seja improvável de nos acometer no cotidiano, essas indagações inquietaram de célebres cientistas à filósofos e artistas, que chegaram a diversas conclusões no decorrer da história.

O pesquisador Luciano Guimarães (2000) – em seu estudo buscando as raízes históricas da construção biofísica, linguística e cultural da simbologia cromática⁶ – exemplifica que retorquindo a teoria de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) de que a cor é uma propriedade dos objetos, asseverada na obra “Da Sensação e do Sensível” (“*De Sensu et Sensibili*”), o polímata Leonardo da Vinci (1452-1519) afirmou a imaterialidade da cor e a sua não inerência aos objetos, pois que ela é propriedade da luz. O filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951) declarou que a cor é um conceito construído, dependendo de um elaborado processo de linguagem e, por isso, independente dos corpos, pois se se destruímos algo vermelho o vermelho continuará a existir. Posteriormente, o professor e teórico de cinema Jacques Aumont (1942-) concluiu que a cor não se encontra nas coisas, mas sim em nós – na nossa percepção. Essas colocações trazem em comum a desvinculação do elemento cromático e da matéria em que ele encarna, e o pensamento do início da Idade Média desempenhou um papel decisivo nessa distinção, especialmente quanto à linguagem e léxica⁷, uma vez que, nesse período, as cores deixaram de ser consideradas adjetivos para se tornarem nomes, e, a partir disso, puderam ser consideradas como categorias abstratas e gerais, e apreciadas por si mesmas – como bem coloca Pastoureau (2017).

Quanto aos seus efeitos a discussão é mais controversa e menos linear, mas podemos citar as crenças do romancista e poeta Wolfgang von Goethe (1749-1832), um amante das cores opositor dos estudos ópticos de Isaac Newton (1666-1672). Israel Pedrosa⁸ (2008), especialista em refração cromática, pesquisador, artista plástico e professor universitário, explica que para Goethe cada cor, por sua beleza, provoca na psique um efeito singular e significante que se efetiva na esfera moral, nos valores que orientam as ações, e, assim, podem servir a elevados fins estéticos⁹. Em sua teoria, o estudo do que Goethe chamava de *cores psicológicas* se define justamente como a investigação da atuação das cores sobre a alma humana¹⁰. Mas há verdades indiscutíveis acerca da interpretação

⁶ Diferente da nossa proposta, Guimarães (2000) encontra o mapa para as delimitações de seus estudos cromáticos nas considerações do semioticista da cultura Ivan Brystina, professor da Universidade Livre de Berlim.

⁷ Palavras lexicais são aquelas que detém significados próprios, independentes, tais como os substantivos, os adjetivos, os verbos e advérbios.

⁸ Pedrosa foi sócio honorário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e o fundador da cadeira de história da arte na Universidade Federal Fluminense (UFF).

⁹ O termo “estética”, do grego “*aisthesis*”, que significa “apreensão pelos sentidos” ou “percepção”, foi adotado pelo filósofo Alexander Baumgarten (1741-1762) para nominar o conhecimento alcançado através dos sentidos. Dentro da filosofia a estética estuda racionalmente o belo: aquilo que pela contemplação desperta as emoções humanas. Também compreende o estudo das formas de arte, seus processos de criação e relações sociais, éticas e políticas.

¹⁰ Na ausência de uma teoria neurológica detalhada, Goethe, reconhecendo as imperfeições da abordagem newtoniana, usou da experimentação e da intuição para tentar esclarecer os efeitos da cor sobre o observador.

cromática? As respostas dependem do fundamento e são conflitantes. Retornaremos a essa questão mais à frente.

A Teoria das Cores, isto é, os estudos relacionados ao vínculo entre luz e cor, começou na Antiga Grécia, avançou pela Idade Média e Renascença – período em que a natureza cromática foi objeto da atenção sobretudo dos artistas, a exemplo do arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472), que associava as cores estabelecidas por ele como fundamentais aos quatro elementos da natureza: o vermelho do fogo, o verde da terra, o azul da água e o cinza, que não é realmente uma cor, do ar – e teve relevantes contribuições dos experimentos newtonianos sobre a decomposição da luz. Não se trata de uma teoria absolutamente uníssona, mas que reuniu no decorrer do tempo contribuições por vezes contraditórias de alguns nomes citados acima, e de tantos outros mais.

Não nos cabe aqui adentrar nesses estudos em profundidade, nem nas questões fisiológicas da constituição do nosso sistema visual, mas tão somente, como já feito, sublinhar a imaterialidade cromática. Costumeiramente, tomamos as cores como propriedades ou qualidades das coisas, pois não é fácil dissociá-las daquilo em que estão encarnadas. Mas fisicamente elas não possuem em si mesmas uma existência material. Conforme Guimarães (2000), *as cores são manifestações visuais que resultam de um estímulo físico*. Esse estímulo, seja luz ou pigmento, é traduzido pelo cérebro que, junto ao órgão da visão, converte a informação visual em sensações. Consoante a Guimarães, Pedrosa (2008) define as cores como *informações visuais provenientes de um estímulo físico*. Essa informação é percebida através dos olhos e decodificada no cérebro, de modo que ela se resume a uma sensação ocasionada pela ação da luz sobre a visão. A rigor, esse estímulo se chama *matiz*, e a sensação que ele provoca se chama *cor*. Então, podemos dizer que as cores existem antes em nós que nos objetos, posto que para efetivar sua existência elas necessitam ser percebidas por alguém; e porque essa percepção varia entre os seres vivos e mesmo entre os indivíduos, podemos sublinhar seu caráter subjetivo.

Figura 01 - Espectro visível



Fonte: composição autoral

Esses estímulos resultam de uma radiação eletromagnética, cuja variação no comprimento de onda origina o *espectro visível*. Noutras palavras, a sua variação resulta naquelas que chamamos

por “cores do arco-íris” (figura 01) numa gradação não nitidamente definida, e são essas cores que compõem a luz branca. Entretanto, o espectro visível compreende apenas os raios luminosos entre 380 e 760 milimicrons de comprimento de onda, não o espectro eletromagnético completo. Acima ou abaixo dessa faixa somos incapazes de vislumbrar. Posto isso, explica Guimarães (2000, p.12), ao identificar a sétima cor como “vermelha”, estamos “nos referindo à manifestação visual de uma radiação eletromagnética de comprimento de onda definido pela faixa de 627 a 760 milimicrons”. Foram as descobertas de Newton que trouxeram à tona o espectro visível, e constituíram um ponto de virada não apenas na história da ciência, mas também na das cores, pois sua estrutura cromática quebrou as hierarquias socialmente definidas. O vermelho, por exemplo, que antes era considerado a principal entre as cores, encontrava-se agora não no centro, mas na extremidade da faixa contínua formada por vários raios, despertando suspeita em artistas como Goethe, indica Pastoureau (2017).

Quando esse estímulo é uma luz colorida emitida por uma fonte natural ou ocasionada pela decomposição da luz branca, ele recebe o nome de *cor-luz*. Mas quando a sua fonte são pigmentos ou superfícies coloridas, e a luz age por refração, ele recebe o nome de *cor-pigmento*. Aqui temos a primeira classificação cromática – cuja importância está no fato de que esses estímulos possuem uma tríade de cores primárias própria. As *cores primárias* são aquelas que, quando misturadas em diferentes proporções, produzem as demais cores, que dizer, duas cores primárias se misturam para originar uma *cor secundária*. A tríade primária das cores-luz, referida pela sigla RGB (*red, green and blue*), é composta por vermelho, verde e azul avioletado: são aquelas que vemos nos monitores de TV, nas projeções cinematográficas; e porque elas iluminam nossas vidas, possuem um extenso emprego na sociedade contemporânea, indica Pedrosa (2008). Se misturadas na mesma proporção, elas produzem a cor branca numa síntese denominada *aditiva*. Enquanto isso, a tríade primária das cores-pigmento é composta por amarelo, azul e vermelho: são aquelas que vemos nos tecidos, nas pinturas. Quando misturadas na mesma proporção elas produzem, em contrapartida, o preto numa síntese denominada *subtrativa*.

Figura 02 - Matiz, valor e croma do vermelho



Fonte: composição autoral

Mas independente do estímulo, toda cor possui os mesmos parâmetros fundamentais, que, conforme Guimarães (2000), Munsell¹¹ delimita em seu “Livro da Cor” (1905) como sendo os três a seguir: matiz, valor e croma. O *matiz* é a coloração definida pela posição que certa cor ocupa no espectro, ou seja, pelo seu comprimento de onda; o *valor* é a luminosidade da cor, isto é, o quanto ela se aproxima do branco ou do preto; e o *croma* é a saturação ou grau de pureza da cor – o quanto ela se aproxima ou se afasta do cinza (figura 02) –, de modo que quanto mais saturada a cor, menos acinzentada ela será.

Figura 03 - Cores quentes e cores frias



Fonte: composição autoral

A segunda classificação se faz conforme as harmonias cromáticas possíveis. Quando duas ou mais cores possuem em sua mistura uma mesma cor primária, elas são ditas *análogas*, de modo a possibilitar composições mais consonantes: magenta e violeta lado a lado são análogas, pois que ambas possuem, em certa medida, tanto a cor azul quanto a vermelha. E são ditas *complementares* as cores secundárias em relação à primária não contida em sua mistura, e vice e versa, de maneira a permitir composições mais contrastantes: magenta e verde lado a lado são complementares, pois que o magenta não possui o verde em sua mistura – considerando ambos exemplos enquanto cores-luz. Uma vez que a junção de um par de complementares constitui a tríade primária: magenta (azul + vermelho) + verde = RGB, quando uma cor é adicionada à sua complementar elas se neutralizam, acinzentando-se, mas quando lado a lado podem também proporcionar intensos contrastes.

A terceira e não menos importante classificação é feita conforme a temperatura. Podemos traçar essa divisão por três caminhos: relacionando as ideias de calor e de frio respectivamente aos matizes da faixa amarelo-laranja-vermelho e da faixa verde-azul, de maneira que as *cores quentes* designam aquelas em que dominam o vermelho e o amarelo, e as *cores frias* aquelas em que o azul

¹¹ Albert Munsell (1858-1918) foi um pintor norte-americano, professor de arte e inventor do modelo de cor que Banks e Fraser (2007) consideram o mais versátil entre todos: a “Árvore de Munsell”. Trata-se de um sistema tridimensional, cujas dimensões são justamente os parâmetros que ele define como fundamentais: matiz, valor e croma.

prevalece (figura 03); vinculando a temperatura das cores à sua luminosidade, de modo que o polo quente passa a ser o amarelo, enquanto cor mais luminosa e representante aproximada da luz, e o azul-violeta o polo frio, enquanto representante aproximado da sombra, pois que as luzes aquecem e as sombras refrescam, pontua Guimarães (2000), e por isso o clareamento da cor aproxima o que está à luz, e seu obscurecimento afasta o que está à sombra; ou, enfim, considerando o calor como resultante da ação e do movimento, e o frio como proveniente da inibição e do repouso, deduzindo, à vista disso, que a saturação também eleva a temperatura, pois um azul saturado é frio, mas é mais quente que um azul acinzentado, por exemplo.

Essa classificação, porém, refere-se não a questões físicas, mas a associações sensíveis que atuam por meio de códigos de linguagem. Segundo Plaza (2003)¹², quando existe uma semelhança de qualidades, materiais ou sensíveis, é possível a transformação ou intercâmbio entre os sentidos como meio de apreender o estímulo como um todo – daí que as formas cromáticas podem aludir a sensação de peso e temperatura. O autor explica que, por conta disso, certos caracteres sinestésicos se manifestam na terminologia descritiva das línguas, sendo então correto falar em cores agressivas ou brandas, fluidas ou duras, doces ou amargas. A atribuição desses qualificativos se assenta numa analogia das impressões.

E o fato é que conhecer esses desdobramentos cromáticos pode ser preciso para pensarmos sobre o colorido, suas intencionalidades e efeitos, não obstante os suportes em que se manifestam. Graças a potencialidade cromática de atuar através de códigos de linguagem, que desde o começo da humanidade desvendamos e manipulamos as cores. Fizemos delas, como ainda desdobraremos, um artifício para a projeção de encantamentos, sentimentos e conhecimentos, conforme evoluímos social, física, psíquica e artisticamente; e em meio a essa “alta voltagem estética”, declama Pedrosa (2008, p.122), “damo-nos conta de que aprender a colorir é abrir as comportas do mundo interior para uma forma superior de comunicação”.

¹² Como uma referência nossa nas discussões próprias a análise semiótica, apresentaremos o autor no capítulo dedicado aos preceitos semióticos.

1.2 A POLIVALÊNCIA CROMÁTICA

Adam Banks e Tom Fraser (2007) registram no seu guia cromático, que se estende da teoria às mais variadas aplicações do colorido já na era digital, que arqueólogos descobriram o que teriam sido pigmentos e ferramentas de pintura anteriores ao *homo sapiens*, tendo em torno de 350 a 400 mil anos. Tamanha ancestralidade das experimentações cromáticas se faz coerente ao lembrarmos, graças aos estudos de John Gage (2016) acerca do fenômeno cromático partindo da perspectiva de ilustres artistas visuais¹³ e que se propõe a explorar a exuberante atuação das cores na arte, que ao final do século XX pesquisas sobre o desenvolvimento infantil atestaram que as crianças discernem primeiro as cores para só depois discernir a forma das coisas, e que os bebês conseguem identificar o vermelho, o amarelo, o verde e o azul muito antes de conseguirem chamar essas cores pelo nome. Talvez por isso tenhamos uma predileção pelo colorido na infância, embora ao crescermos sejamos induzidos a dessaturação que ecoa os padrões formais próprios à nossa inserção social; constatação essa que se limita ao nosso contexto cultural.

Em caráter de ilustração, elevaremos a riqueza cromática a partir da cor vermelha – usando dos escritos de Guimarães (2000) e Gage (2016), e do vasto “Dicionário de Símbolos” (1986)¹⁴ de Chevalier e Gheerbrant, assim como do livro “Vermelho: História de uma Cor” (2017), de Michel Pastoureau¹⁵, no qual o autor desenvolve um exame histórico da cor vermelha na Europa, em todos os aspectos, e sublinha que, para ele, as questões da cor são as primeiras dentre as questões sociais. O aspecto léxico bastaria para enaltecer a variedade de valores do vermelho: no Latim, havia uma nomenclatura para as bochechas avermelhadas de uma mulher bonita (*roseus*), outra para o bronze de um marinheiro (*coloratus*), outra para a pele corada dos camponeses (*rubidus*) e uma mais para o rosto hediondo dos bárbaros (*rubicundus*); no Egito, o mesmo termo poderia significar “morrer”, “inspirar terror” ou “avermelhar”, ao mesmo tempo em que o vermelho poderia representar vitória, sangue e poderes vitais, resgata Pastoureau. Mas não nos limitaremos ao léxico para demonstrar o

¹³ De artistas como Kandinsky, Van Gogh e Anish Kapoor, à breve passagem por cineastas como Eisenstein, Bergman, Hitchcock e Godard.

¹⁴ Presente na nossa bibliografia na versão espanhola, o “Diccionario de los Símbolos” foi organizado pelo doutor em teologia e professor de filosofia Jean Chevalier, com a colaboração de Alain Gheerbrant. Com mais de 1.600 verbetes, essa obra oferece um apanhado histórico da origem de diversos símbolos.

¹⁵ Michel Pastoureau (1947-) é um historiador francês, especialista em heráldica e em simbolismo cromático. É diretor de estudos na *École Pratique des Hautes Études* da *Sorbonne Université* – em Paris, onde ocupa a cadeira de História do Simbolismo Ocidental.

caráter diverso e controverso da cor vermelha, elegendo-a enquanto referência cromática ao longo de nossa discussão.

Do paleolítico superior ao primeiro milênio, ao redor do Mediterrâneo, o vermelho atuava nos objetos de adorno e nos objetos para proteção e boa sorte, associando-se ao sagrado e ao poder nas práticas ritualísticas, enquanto uma cor detentora de propriedades mágicas; e – como na idade do paleolítico – no império tardio romano talismãs e joias vermelhas eram usadas por seus poderes protetivos, de maneira que quanto mais puro e intenso o vermelho da pedra fosse, mais efetiva era ela. Uma explicação para esse papel talvez se encontre no vínculo, natural e primordial, dessa cor com os elementos do sangue e do fogo, vínculo esse que permaneceu no simbolismo cristão.

A associação entre o sangue e a cor vermelha era ambivalente, pois o sangue em si também o era: tomado como puro, outras vezes como impuro, capaz de trazer salvação ou fertilidade, assim como perigo ou morte. No simbolismo cristão, quando considerado mau, o vermelho do sangue se vinculava ao pecado, à revolta contra Deus e aos crimes de sangue, pois esse elemento simbolizava a vida que só Deus poderia tomar; quando considerado bom era benéfico e fértil, tal como o sangue de Cristo que santifica e que aviva. É a cor matricial – dos ventres e da passagem para a vida. Mas o vinho viria a substituir o sangue de Cristo, porque era descrito na literatura das sociedades antigas e culturas medievais como sendo de cor arquetipicamente vermelha. Era tomado como um símbolo do conhecimento – a bebida da vida e imortalidade, que consolava os homens e inspirava os poetas, proporcionando prazer. Dionísio, o deus do vinho, por vezes era representado vestido de vermelho e com a face corada. Mas quando num tom escuro, essa cor adquiria conotação fúnebre. Em Roma, flores avermelhadas e púrpuras, ao menos aquelas cujas pétalas caíam rapidamente, representavam nos funerais a brevidade da vida. Na antiga Rússia, aliás, essa era a cor dos ovos deixados nos rios durante a Páscoa, como tributo às crianças que partiam antes do seu batismo. E a púrpura, sugerida também na literatura primitiva como uma tonalidade rubra, foi o corante de maior valor do mundo antigo, destinando-se a representação das casas reais e dos governos durante a Idade Média; vestir-se de púrpura era sinal de riqueza, poder, e da autoridade imperial em sua essência divina.

Enquanto isso, sua associação com as chamas pode ter se feito não por uma similitude, mas porque o fogo, que iluminava e aquecia, era percebido como um ser vivo pelas antigas sociedades, nas quais o vermelho era a cor da vida. Por vezes fértil e purificador, outras traiçoeiro e destrutivo, o fogo era também ambivalente; e talvez, por ele, o vermelho fosse a cor do mistério vital guardado nos oceanos primordiais, do conhecimento esotérico e, para os alquimistas, a cor da pedra filosofal,

da pureza que transmuta qualquer metal inferior em ouro e fornece o elixir da longa vida. No Novo Testamento esse mesmo vermelho representava o Espírito Santo: a luz e o sopro que aviva. Quando considerado mal, o vermelho do fogo era associado às chamas infernais e ao dragão do Apocalipse, uma cor capaz de emanar uma luz mais perturbadora que a escuridão. Ao longo do século XIII ele foi relacionado aos pecados do orgulho, ira, luxúria e gula; entretanto, quando claro e luminoso, o vermelho manifestava o ardor, a beleza e o *eros*¹⁶, livre e triunfante, sendo assim a cor da maçã do pecado e da paixão, que como as chamas aquecem os amantes, e, por isso, manifestava a proibição do fogo que queima. Em Roma, madeixas ruivas em mulheres indicavam adultério – característica essa que representava também os indivíduos envolvidos em atos desonestos, o que fazia da raposa o animal das enganações. Chamavam-se de “casas da luz vermelha” os prostíbulos, e enquanto cor dos lábios, das línguas e da irresistível doçura das frutas vermelhas¹⁷, ele ostentava uma conotação sexual. Tornava-se perigoso ao denotar o descontrole que conduz ao egoísmo e ao amor cego, mas era a cor das almas, dos corações e mesmo da união matrimonial e ideal.

Na pintura Egípcia o vermelho distinguia os corpos masculinos; essa era a cor que evocava ao deserto queimado pelo sol, bem como aos povos inimigos dos egípcios que lá viviam, indicando assim a destruição; e representava Seth, o deus da crueldade, do caos e da ruína. Concidentemente, o vermelho era a cor de Marte, o deus dos impulsos, da guerra e do ferro, e, por conseguinte, a cor da forja das armas e da violência. Contudo, o vermelho denotava as virtudes guerreiras, a valentia, e a conquista. Em Roma ele era a cor da força, da energia e da vitória. O vermelho, enquanto a cor das chamas que transformam o ferro – e da mudança, eleva-se na Revolução Francesa ao ascender nas lutas sociais da Europa do século XIX, tornando-se sinônimo para “socialista”, “comunista” e “revolucionário”. A bandeira vermelha representaria os povos oprimidos e rebeldes¹⁸, vinculando-se a partidos de esquerda e extrema esquerda, tornando-se uma ideologia. Porém, não esqueçamos das dimensões emocionais, poéticas, estéticas e oníricas do vermelho; uma cor mais representativa que qualquer outra para Pastoureau (2017).

¹⁶ Porque *Eros*, na mitologia grega, era o deus do amor e do erotismo, esse termo significa também “amar” e “desejar”, e pode ser tratado como sinônimo de “libido” ou “pulsões”.

¹⁷ De acordo com Pastoureau (2017), a doçura da cor vermelha se relacionava também com a infância, pois os doces vermelhos eram os favoritos das crianças.

¹⁸ “Um limiar final foi cruzado após a Revolução Russa em 1917. O partido bolchevique chegou ao poder e estabeleceu uma ditadura do proletariado sob a forma do Regime Soviético. A bandeira vermelha foi adotada e tornou-se a bandeira oficial da URSS em 1922” (PASTOUREAU, 2017, p.172).

Na perspectiva de Joly (1994) as cores, assim como as imagens, parecem poder ser tudo ao mesmo tempo – essencialmente contraditórias: são visuais e imateriais, fabricadas e naturais, reais e virtuais, antigas e contemporâneas, construtoras e desconstrutoras, convencionais e expressivas, sagradas e profanas, benéficas e maléficas, vivazes e fúnebres, entre diversos outros antagonismos. Mais à frente, todavia, explicaremos como o gênero das associações exemplificadas nos parágrafos anteriores não é o único modo de perceber e interpretar as cores. O pintor pós-impressionista Paul Gauguin (1848-1903), por exemplo, considerava o tratamento de transtornos mentais por meio das cores um indicativo da ilogicidade cromática, de maneira que elas deveriam ser usadas tão somente para evocar sensações imediatas, não para associações representativas. Wassily Kandinsky (1866-1944), encaminhando-se para a pintura não figurativa, procurou livrar-se das referências temáticas nos seus quadros, usufruindo, para tanto, explica Gage (2016), da tentativa de desvincular as cores de alusões culturais objetivas para que elas pudessem falar à “alma” do público, o que considerava fundamental para o abstracionismo; pois para ele as cores não atuavam sobre o organismo humano de modo associativo. Segundo o próprio Kandinsky:

“Se compararmos (o amarelo) aos estados mentais do ser humano, ele poderia ter o efeito de representar a loucura – não a melancolia ou a hipocondria, mas sim a mania, a loucura cega ou o frenesi –, como o lunático (que consome sua força destruindo cada coisa ao seu redor, até a exaustão). Ele também se assemelha ao inconsequente derramamento das últimas forças do verão na folhagem brilhante do outono, privada do azul tranquilo, erguendo-se aos céus” (apud GAGE 2016, p.144).

Por agora, dê-se conta de que estamos rodeados por cores, de maneira que elas casualmente ou intencionalmente modelam a nossa percepção. Elas se manifestam no enredamento da natureza, nas flores e frutos que se exibem para atrair insetos e animais, e nas estações do ano, cujas paletas transferimos para as tendências de moda e decoração; na publicidade e no design, que certamente usufruem da força apelativa desse elemento para incitar desejos de consumo. Elas nos alcançaram através dos mais diversos suportes: da impressão, da fotografia, do cinema e da TV, ascendendo à plena difusão com a chegada da revolução digital¹⁹. Elas estão nos espaços mais íntimos: colorindo nossos quartos, como nos mais coletivos: nos *outdoors* e festivais de luzes que as grandes cidades, todas as noites, acendem, criando uma luminosa atmosfera cromática. Basta direcionarmos a nossa

¹⁹ Joly (1994) aponta que estamos na alvorada da geração de imagens virtuais, de novas imagens que propõem mundos ilusórios, mas perceptíveis, dentro das quais podemos nos mover sem sair dos nossos quartos. E como compositivas das imagens, essa asserção demonstra que as cores nos alcançam não só por sua presença natural, mas por meios cada vez mais tecnológicos e diversos.

atenção às cores durante alguns instantes, um simples estímulo para que nosso olhar se torne menos passivo e se abra para experimentar e pensar o colorido.

1.2.1 A cor no filme

Se as cores tinham e têm tamanha relevância e influência no âmbito social, certamente não seria diferente no contexto das artes. Acreditamos, aliás, que não existe meio em que a humanidade tenha desfrutado das cores com tanto ímpeto quanto fez nas atividades artísticas. Santaella (2008)²⁰ afirma que usamos continuamente de modos de expressão e manifestação que não só as linguagens orais ou verbais, desde as ilustrações nas cavernas europeias, como Chauvet, Cosquer, Lascaux²¹, Pech-Merle, Altamira e tantas outras, às diversas formas de linguagem que chamamos de arte; mas será sobre o âmbito fílmico que nos debruçaremos. A relevância cromática pode, com considerável frequência, passar despercebida no que concerne ao cinema – motivo pelo qual Gage (2016) afirma que a audiência dos filmes, assim como produtores, críticos e mesmo teóricos, costumam ter outras prioridades que não o aspecto cromático. Todavia, embora não tenha alcançado um protagonismo fílmico, ele foi certamente revolucionário, pois o colorido da realidade não resistiu – a princípio – à transferência para a película, e a ânsia de muitos pelas cores seria um combustível para solucionar essa ausência. Em seu extenso exame histórico – da pintura manual das películas até as tendências cromáticas digitais – Richard Misek²² (2010, p.14, tradução nossa) assevera: “o movimento trouxe as imagens à vida, mas era uma vida mortal sem sua cor essencial”.

Considerando o cinema mais clássico, por simples questão de acessibilidade bibliográfica, no curso da história as cores subverteram o objetivo de denotar verossimilitude quanto a realidade, para abraçar caracteres particulares – quem bem indica essa transição é Maria Helena Braga e Vaz

²⁰ Como nossas referências nas discussões próprias à análise semiótica, as autoras Joly e Santaella serão apresentadas no próximo capítulo.

²¹ Patrimônio da Humanidade pela Unesco, Lascaux é um complexo de cavernas ao sudoeste da França, em Dordogne, famoso por seu acervo de pinturas rupestres do período paleolítico, de quase 17.300 anos atrás. Pedrosa (2008) aponta que foram estudadas pela primeira vez pelo pré-historiador e eclesiástico francês Henri Breuil (1877-1961).

²² Misek é um realizador, pesquisador das artes visuais e mídias de streaming, e professor sênior em Cinema e Mídia na Universidade de Kent, em Ohio. Seu livro “Cinema Cromático: uma História da Cor na Tela” (“*Chromatic Cinema: A History of Screen Color*”, 2010) oferece um amplo relato dos fatores tecnológicos, culturais, econômicos e artísticos do percurso de disseminação da cor no âmbito cinematográfico – citando desde animações, musicais de Hollywood e Bollywood, ao cinema honconguês.

da Costa (2000), pesquisadora brasileira que se dedica aos estudos cromáticos no cinema²³. Costa explica que o avanço tecnológico que permitiu a introdução das cores nos filmes se efetivou numa época em que o pensamento teórico predominante era submetido por uma tendência, cujos efeitos visuais se pautavam na intenção de reproduzir o real – ou criar essa impressão. Ademais, o cinema foi por muito tempo considerado enquanto um registro: uma imagem imparcial da realidade. Mais procedente, contraria a autora, seria considerar o papel transformador da câmera, e sua capacidade de recriar ou criar realidades próprias, pois que mesmo a qualidade de realismo da imagem fílmica é resultante de convenções visuais – e as cores na tela são só uma representação do que se percebe por cores reais, por exemplo. Mas o ponto é que, tendo a tradição figurativa do renascimento como suporte para o seu sistema de representação²⁴ padrão, a crença de que o colorido poderia aproximar a arte e a natureza atuou em favor de seu uso no cinema, e os efeitos cromáticos eram empregados sob esse intuito. Entretanto, diferente do que se esperava, o realismo não foi o único agente atuante na introdução das cores ao aparato cinematográfico.

Figura 04 - Pintura em stencil de “Viagem à Lua” (1902)



Fonte: composição autoral

Paralelamente a essa tendência, e de modo crescente, os usos cromáticos foram sobretudo experimentais; e, embora artificialmente, o cinema ganhou cores antes de ganhar som. “Annabelle Serpentine Dance” (1895) – curta-metragem realizado pela *Edison Manufacturing Company*, entre

²³ Vaz da Costa é a responsável por um dos poucos textos brasileiros publicados sobre o tema, o livro “Cores & Filmes: um Estudo da Cor no Cinema” (2011), que aprofunda a discussão já delineada no seu artigo “A Cor no Cinema: Signos da Linguagem” (2000); mas outro texto brasileiro que podemos indicar é o capítulo “Cor e Cinema” de Maria Fernanda Riscali, integrante do livro “Reflexões Sobre a Cor” (2021), que reúne os escritos do grupo de pesquisas cromáticas da ECA/USP.

²⁴ A analogia ou semelhança coloca a imagem, e seus elementos, na categoria das representações. De acordo com Joly (1994), ela se assemelha porque não é a própria coisa: sua função é remeter ou significar algo que não a si mesma pela semelhança. E se a imagem é entendida como representação, isso implica que usa de regras de construção e um mínimo de convenção sociocultural para a sua compreensão. Por isso, explica Plaza (2003, p.47), a linguagem visual figurativa “antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação”.

1894 e 1897, para reprodução em cinetoscópio²⁵ – é o primeiro exemplar conhecido; e o ilusionista francês Georges Méliès (1861-1938), um precursor do cinema narrativo ficcional, foi também um pioneiro na técnica de *pintura manual*. Essa técnica, proveniente dos métodos aplicados nas placas das lanternas mágicas, resumia-se à pintura de cada fotograma da película com pequenos pincéis, e foi usada até meados dos anos 30; mas apesar do seu considerável potencial artístico ela produzia cores amorfas e inconstantes, tornando-se inviável conforme crescia a demanda. Daí que em 1904 surge a técnica em *estêncil*, que exigia o corte das áreas a serem colorizadas em cópias da película enquanto moldes de pintura – uma para cada spray de tinta. Esta técnica produzia blocos coloridos, frequentemente em tons pastéis, e de contornos mais nítidos, sendo parcialmente mecanizada pela oficina da *Pathé*²⁶. Coloriam-se apenas alguns objetos do design de produção e figurinos, pois que as cores eram entendidas como uma qualidade superficial das coisas, e, à vista disso, aplicadas ao que era também tingido na realidade. No caso de Méliès, grande parte dos seus filmes eram contos fantásticos repletos de trucagens (figura 04) nos quais o colorido atuava para potencializar o caráter de espetáculo; e a disposição para o emprego de demorados e dispendiosos processos de pintura é um forte indicativo da tamanha atratividade das cores sobre a audiência.

Até então, não se notava uma atuação narrativa ou temática óbvia por parte da cor. Ela não ajudava a manter a continuidade fílmica, nem orientava a atenção dos espectadores. “Significado” era um termo que não se aplicava a esse elemento. Se não para exaltar o caráter de espetáculo, sua presença era já o que importava, arbitrariamente, pois as cores eram tidas como detentoras de “uma intensidade extra sensual que desenha a sua relevância, pelo menos em parte, por ser diferente do preto e branco” (GUNNING, 1995 apud MISEK, 2010, p.18, tradução nossa).

²⁵ O Cinetoscópio é um instrumento para projeção interna de filmes, inventado em 1891 por William Kennedy Laurie Dickson, chefe engenheiro da *Edison Laboratories*, de Thomas Edison.

²⁶ A *Pathé* é um conjunto de empresas francesas fundadas em 1896, que no início dos anos 1900 se tornou uma grande companhia cinematográfica, bem como a maior produtora fonográfica mundial.

Figura 05 - Viragens em “O Gabinete do Doutor Cagliari” (1920)²⁷



Fonte: composição autoral

Outra técnica que surgiu – em 1904 com o produtor Sigmund Lubin – foi o *banho de tinta* ou *tintagem*, e a *viragem* (figura 05). Na tintagem, as películas eram imersas num tanque de matiz, ou pintadas com pincéis largos para obter um véu colorido uniforme, enquanto a viragem permitia um maior contraste, pois a sua reação química coloria as áreas mais escuras e os tons médios, mas não as áreas mais claras. Aplicavam-se as tinturas para expressar as atmosferas das cenas no intuito de provocar sensações nos espectadores, ou tão simplesmente demarcar os momentos da narrativa fílmica. A subjetividade das cores se fazia presente, pois, demonstram Banks e Fraser (2007), nos filmes de cowboy as cenas à noite eram tingidas de azul, dado que os cumprimentos de onda azuis são os que mais detectamos na pouca luz, mas o laranja detinha o mesmo papel nos filmes sobre o Extremo Oriente, em referência à luz quente das noites orientais. O uso das cores para efeitos mais sutis ou sofisticados continuava pouco frequente, ao contrário do seu uso associado à temáticas; e a repetição de uma associação a tornava um *motif*, ou seja, uma representação cromática recorrente do que certa cor referencia, de modo que, sempre que usada, essa cor traria a mesma referência no filme; embora essas associações não fossem unas nem definitivas.

“Ao longo das décadas de 1910 e 1920, os diretores encontraram várias maneiras da cor desempenhar um papel menos arbitrário dentro das estruturas de significado de seus filmes. Ela podia fornecer informações narrativas rudimentares, em particular indicando se uma cena foi ambientada sob a luz da lua (azul) ou sob a luz artificial (amarelo). Também podia fornecer informações temáticas rudimentares: o vermelho, por exemplo, podia significar a raiva de uma personagem. Mas ao mesmo tempo, como agora, nenhum significado definitivo poderia ser atribuído a uma cor. Num contexto diferente, o vermelho poderia facilmente sugerir calor” (MISEK, 2010, p.22, tradução nossa).

²⁷ Trata-se de um filme do cineasta Robert Wiene (1873-1938), do gênero de horror, considerado uma obra prima do expressionismo alemão no cinema.

Na verdade, em torno dos anos 10, as cores estavam presentes mesmo nos filmes em preto e branco através das luzes coloridas. Os diretores usavam filtros coloridos para fins criativos, pois eles proporcionavam maior controle sobre os contrastes do preto e branco, e sobre as gradações de cinza. Luzes vermelhas, por exemplo, faziam com que os objetos vermelhos, pela absorção da luz, fossem registrados como pretos ao invés de num tom de cinza; e tamanha era a popularidade desse artifício que haviam convenções de como deveria ser usado: a luz branca era usada para comédias, e a azul-esverdeada para cenas de tristeza ou pesar.

Figura 06 - “Dois Palhaços” (1908)



Fonte: Wikipédia

Figura 07 - “Uma Visita à Beira-mar” (1908)



Fonte: YouTube

Pouco depois, mais precisamente em 1906, os inventores Charles Urban e G. Albert Smith desenvolveram o primeiro sistema cinematográfico colorido de êxito: o *Kinemacolor*. Porém, esse sistema contava não com três filtros, tais quais a tríade primária das cores-luz, mas tão apenas com dois: um vermelho e outro verde, o que se refletia nas imagens produzidas (figuras 06 e 07). Quem melhor trouxe o espectro às telas foi o sistema da norte-americana *Kalmus, Cornstok and Westcott* – posterior *Technicolor Corporation* –, o meio de colorização mais cotado entre os anos 20 e 70 no circuito hollywoodiano. Construído em 1920, sua câmera usava prismas para separar os elementos de tons vermelho-alaranjados numa película e os verde-azulados noutra, que eram respectivamente reveladas com tintas magenta e ciano (*two-strip Technicolor*); até que, em 1932, ele enfim ganhou a terceira tira (*three-strip Technicolor*), formando a tríade RGB e resultando no primeiro processo factualmente industrial a cores. Ciente do desejo por realismo, a *Technicolor* vendia o seu colorido como sendo “visualmente natural”, apesar do seu processo acontecer pela transferência de corantes para a película. O que realmente o diferenciava era não adicionar os corantes uniformemente, mas

em combinações variáveis e precisas, reproduzindo as frequências de cores capturadas pela câmera – pontua Misek (2010).

Figura 08 - A tonalidade azul de “Vaidade e Beleza” (1935)



Fonte: composição autoral

Atrelando-se ao realismo, a *Technicolor* queria incitar a produção de filmes coloridos, mas a sua alta saturação e limitações técnicas não ajudaram. As cores reproduzidas eram ainda distantes do que poderíamos chamar de “reais”, e, como consequência, “Vaidade e Beleza” (“*Becky Sharp*”, 1935), de Lowell Sherman (1885-1934) e Rouben Mamoulian (1897-1987) – uma versão da novela “*Vanity Fair*”, de Thackeray, indicada por Banks e Fraser (2007) como o primeiro longa-metragem totalmente colorido–, foi abertamente criticado pelo excesso de azul (figura 08), que promovia um desequilíbrio cromático e uma ruptura na percepção dos espectadores, dispersando-os da narrativa. Verifica-se, asserte Trindade (2019, p.136), que os primeiros filmes realizados no processo de três tiras apresentavam contrastes cromáticos intensos e cores saturadas, “sobretudo as cores primárias e secundárias, o que terá acontecido devido à película ter baixa sensibilidade e ser necessário usar muita iluminação artificial, com arcos voltaicos”.

Dadas as limitações e os custos, muitas produções eram híbridas e traziam somente trechos coloridos, e apenas alguns gêneros tiveram a regalia das cores, dentre os quais o maior beneficiário foi o musical. Não havia nos musicais uma conduta cromática narrativa – mas a relação sinestésica entre cores e música²⁸. E porque alguns cineastas consideravam o colorido como capaz de exprimir o fantástico e de representar o onírico, outros gêneros beneficiados por ele foram o épico histórico, a comédia, o romance e o *western*; enquanto documentários, dramas, filmes criminais ou de guerra permaneceram sem cores. Os filmes híbridos proporcionaram diversas codificações que opuserem

²⁸ Para saber mais sobre tal relação, indicamos a leitura do primeiro capítulo “O Sonoro e o Visual: aspectos históricos e estéticos” da tese “Música: Entre o Audiovisual e o Visível”, de Yara Borges (defendida na USP em 2001) – e, mais pontualmente, o tópico “Os Sons e as Cores”.

o preto e branco e o colorido na representação – por exemplo, respectivamente – da sanidade e da insanidade; de estar acordado e estar dormindo; da vida e da arte, enfatizando a relação entre a cor e a pintura; de estar no céu ou na terra, invertendo os papéis e associando a cor à realidade e não à fantasia; do presente e do passado, não obstante a convenção²⁹ atual seja a de representar o passado em preto e branco; de tramas criminais e tramas de caráter inocente; de cenários urbanos e cenários campestres, lembrando que nenhuma convenção era ou é absoluta. Salvas exceções, resume Misk (2010), as cores se vincularam à subjetividade, às lembranças e à névoa sobre a consciência, e, por isso, apreende Costa (2000), a abundância de experiências não-realistas durante a transição para o cinema em cores fez com que o ganho em realismo, que estava ainda abaixo das expectativas, não fosse o único responsável pelo avanço do colorido nos filmes.

Figura 09 - Hibridismo em “O Mágico de Oz” (1939)



Fonte: composição autoral

Discordando dos filmes híbridos da época, “O Mágico de Oz” (“*The Wizard of Oz*”, 1939), de Victor Fleming (1886-1949), tem nos trechos coloridos uma atuação narrativa. Numa cacofonia cromática, além de destacar a diferença entre a taciturna realidade de Dorothy e o caráter fantástico e exuberante de Oz (figura 09), as cores atraem atenção para si mesmas e aumentam o prazer visual dos espectadores. Mas porque a passagem de Dorothy por Oz não passou de um sonho – mais que uma simples representação opositiva –, o hibridismo deteve a motivação psicológica de representar o estado mental da protagonista; e se antes as cores eram aplicadas à película, agora elas deveriam ser pensadas na pré-produção, o que “favoreceu seu ingresso na estética fílmica, na narrativa e nos

²⁹ Sublinhando que uma convenção não é irrefutável, como que uma obrigação absoluta; a exemplo disso temos filmes como “*Frantz*” (2016), de François Ozon (1967-), em que o presente é representado em preto e branco, e os momentos de contentamento, tais como as memórias fictícias do passado, são coloridos – por subtração, aliás, das cores do quadro “O suicídio” (“*Le Suicidé*”, 1880), de Édouard Manet (1832-1883), mencionado nas ditas memórias.

esquemas temáticos” (MISEK, 2012, p.28) e, assim, pouco a pouco elas adquiriram motivação nas produções fílmicas.

Para contornar o seu déficit e transpor a barreira do uso das cores apenas em certos gêneros, a *Technicolor* instituiu o serviço da consultora Natalie Kalmus (1935) – cuja função era propor um uso cromático a serviço da narrativa fílmica, isto é, sob motivações narrativas. Ela compunha uma paleta dita adequada para cada filme, e supervisionava tudo o que estivesse diante das câmeras. O seu objetivo era suprimir o efeito de artificialidade, ainda que concordasse com a manipulação das cores se conforme as suas orientações. Sob o intuito de que o colorido fosse um passo a mais para o realismo fílmico, uma série de normas foi prescrita para que ele obedecesse aos padrões realistas de composição: como o uso prioritário de tons intermediários e rebaixados ao invés de cores fortes e uniformes, contraindicando os matizes puros e saturados em favor de composições mais naturais e tênues, que reproduzissem as tonalidades ao redor. Segundo Kalmus, para atrair a audiência tanto a monotonia cromática quanto superabundância deveriam ser evitadas – a primeira desinteressava e a segunda incomodava. Sua polêmica *lei da ênfase* pregava que cores vívidas e quentes deveriam realçar apenas elementos narrativamente relevantes, sempre contrabalanceadas por fundos neutros, e o que fosse secundário deveria harmonizar-se ao cenário, ou, em suma: nada desimportante seria enfatizado cromaticamente. A temperatura cromática tinha implicações psicológicas, devendo por isso se associar à temáticas, adequar-se ao drama, cenas e diálogos, apelando à emoção do público, pois cores diferentes despertavam humores distintos; ademais, para que o figurino das personagens representasse suas personalidades, figuras enérgicas e afetuosas usariam cores quentes, como rosa e vermelho, marrom e laranja, enquanto personagens quietas e reservadas usariam cores neutras e frias, como azul e verde, preto e cinza. Seguindo esse caminho seria alcançado os efeitos de beleza, de prazer visual e da correta intensificação dramática.

Figura 10 - O laranja em “...E o Vento Levou” (1939)



Fonte: composição autoral

As tais normas diziam respeito também às luzes coloridas – agora visíveis. Toda luz deveria emanar de fontes da realidade fílmica, como do sol ou dos postes e lâmpadas. E na era *Technicolor* os patrocinadores hollywoodianos concordavam que a luz deveria ser branca, o que seria habitual mesmo ao *cinema de arte* dos anos 60, pois questionavam como poderiam usar das luzes coloridas sob motivação realista. Elas romperiam com a ilusão de realidade, revelando tratar-se de um filme; embora, posto que o branco não cabia nas cenas noturnas, a luz azul fosse um mal necessário. Mas Fleming transpôs essa convenção em “...E o vento levou” (“*Gone With the Wind*”, 1939). O laranja que consagra o beijo entre Scarlett e Reth certamente não é uma cor ordinária (figura 10); seria ele motivado realisticamente pelo sol que se põe no horizonte, pelas chamas da devastação da Guerra, ou seria uma expressão do calor da paixão do amantes, talvez? – Que determinem os espectadores. O fato é que o diretor de arte William Cameron Menzies foi premiado pela Academia pelo uso das cores no realce da atmosfera dramática. Para Stancioli (2004)³⁰, o mundo latifundiário da Geórgia às vésperas da Guerra Civil de fato existiu, mas foi visualmente romantizado, tornando-se um tanto artificial para instigar a imaginação do espectador; e a autora explica que, de acordo com Harnetz, a fotografia de uma locação romântica obtém sua reprodução fiel – sem a atmosfera, a textura e as cores –, logo, melhor seria substituí-la por uma impressão daquela locação, não como é realmente, mas como a percebemos: ligeiramente romantizada, simplificada e super-texturizada. E, assim, as cores conduzem os nossos sentidos para a ascendência.

Ainda assim, a mácula na reprodução das cores explica em parte a demora na sua aceitação e na descoberta do seu potencial – estético, dramático, narrativo e representativo. Sergei Eisenstein (1898-1948), por exemplo, um ilustre cineasta soviético e teórico do cinema no começo do século XX, era um notável entusiasta das cores, e propunha que elas deveriam colorir emocionalmente os eventos do filme³¹. Noutras palavras, Eisenstein não concebia as cores como um simples elemento a se somar ao aparato cinematográfico, mas como artifício funcional: um recurso de intensificação dramática, e, por isso mesmo, deveriam ser usadas somente se necessárias ao desenvolvimento das

³⁰ Cláudia Stancioli dedicou sua dissertação “O Design do Filme” (2004) a investigar a aplicação do conceito de *design* no âmbito cinematográfico, a concepção do filme enquanto um sistema de identidade visual, e a forma como o *design de produção* define a atmosfera fílmica através da conjugação de elementos visuais

³¹ No livro “O sentido do filme” (2002), Eisenstein constrói no capítulo intitulado “Cor e Significado” o que ele chama de “rapsódia do amarelo”. Apresentando exemplos dessa cor em obras de pintores e escritores, Eisenstein contrapõem duas perspectivas: uma que dispensa qualquer relação entre cores e temas, e as propõem como elemento apenas formal: como algo “sem objetivo, vago, absolutamente livre, nem como uma direção, nem como um meio, mas como um fim em si mesmo” (EISENSTEIN, 2002, p.77); e outra cuja premissa é a de que cada cor exerce uma influência particular. Adotando a segunda, ele examina se realmente existe uma relação absoluta entre cores e emoções.

ações, conforme intenções específicas; isto é, resume Costa (2000), deveriam exercer um papel na narrativa fílmica. E, mesmo assim, ele descreveu a cor como uma serva desobediente e uma tirana terrível e selvagem.

No caso do *Technicolor*, a intensidade fez as cores serem consideradas como um elemento perturbador – mas justo a sua saturação firmou-se no imaginário popular³². Houve quem usufruísse dessa característica, permitindo às cores atuarem enquanto um elemento diferenciador. Seu avanço se deu graças a vontade de cineastas que, contrariamente às orientações, almejavam cada vez mais colorido, como assevera o historiador italiano Guido Aristarco:

“A cor torna-se elemento expressivo e inteiramente cinematográfico justamente quando não é cópia fotográfica da realidade, isto é, quando nasce de exigências interiores do realizador para criar novas relações, novos contrastes, novos contrapontos, novas montagens, movimentos e composições pictóricas” (apud TRINDADE, 2019, p.131).

Figura 11 - Polarização cromática em “Tudo que o Céu Permite” (1955)



Fonte: composição autoral

Podemos encontrar um exemplo nos filmes do cineasta alemão Douglas Sirk (1897-1987), conhecido na Hollywood dos anos 50 como “príncipe do melodrama”, título tal que se justifica ao pensarmos em “Tudo que o Céu Permite” (“*All That Heaven Allows*”, 1955). Trata-se de um filme que adere os preceitos do melodrama mais canônico, dentre os quais sobressai o caráter hiperbólico. Por não se acomodar à realidade, o melodrama consente que tudo seja dito num tom elevado; e se, de acordo com Kalmus (1953), a superabundância cromática aparentava artificial, Sirk fruiu dessa artificialidade para ascender o romance entre uma recatada viúva e o seu jovem jardineiro. O filme se estrutura sob uma dualidade visual que reflete o emocional da protagonista, detida entre a paixão

³² Contudo, como pontua Trindade (2019), no ano de 1952 surge o *monopack Eastmancolor*, que traz as três emulsões sensíveis às cores primárias juntas na mesma película negativa, e sua qualidade, economia e praticidade convenceram a maioria dos estúdios de Hollywood. Em 1954, o *Technicolor* foi usado pela última vez.

e os valores morais tradicionais. Cores amadeiradas, vívidos amarelos, laranjas e vermelhos opõem-se às cores frias, nos objetos e numa iluminação dramática (figura 11). A diferença de temperatura, bem nota Costa (2011), polariza o ardor revolucionário do romance e da satisfação sexual e a frieza conservadora. Poderíamos, aliás, encontrar na polarização uma implicação psicológica que acorda com as normas de Kalmus: as cores induzindo a receptividade do espectador a efeitos emocionais, pois o calor sugeriria excitação e o frio passividade; tanto que, exalta Misek (2010), a intensidade das cores sirkianas extrapola a atuação temática e alcança uma atuação afetiva. O reconhecimento do caráter estético das cores fez do seu excesso “natural”, e no gênero do melodrama, por exemplo, esse excesso foi aclamado.

Figura 12 - O vermelho e o verde em “Um Corpo que Cai” (1958)



Fonte: composição autoral

Outro exemplo de extrapolação cromática – a partir da lei da ênfase – encontra-se no filme “Um Corpo que Cai” (“*Vertigo*”, 1958), de Alfred Hitchcock (1899-1980). O marido de Madeleine contrata o policial aposentado Scottie para observar sua esposa, e na primeira vez que Scottie a vê, num restaurante de exuberante vermelheza, ela de imediato sobressai-se por complementariedade, pois seu vestido é adornado em verde; trata-se de uma cena cujo efeito estético seduz. O verde será a cor de Madeleine, matizando o seu fascínio e o mistério vertiginoso no qual ela enredará Scottie, enquanto o vermelho, explica Misek (2010), evoca a ideia de sangue à mente do policial, sugerindo que sua reação àquela mulher vai além do dever investigativo (figura 12), de maneira que as cores transcendem a atuação enfática. O vermelho remete também a ideia de sangue à mente de Marnie, protagonista de “Marnie, Confissões de uma Ladra” (“*Marnie*”, 1964), de Hitchcock, uma vez que sua tentativa de reprimir o assassinato que testemunhou na infância provoca nela profunda aversão ao vermelho, e, por isso, o enervamento de Marnie aos aparecimentos dessa cor: “para intensificar este elemento da narrativa, toda a cena é “tingida” pela cor vermelha” (COSTA, 2000, p.135).

Mas as cores se tornavam cada vez mais verossímeis, e o crítico, roteirista e realizador Eric Rohmer (1920- 2010) exaltou na *Cahiers du Cinéma*³³ que o colorido já transcendia a barreira dos gêneros. Graças a crescente facilitação tecnológica e econômica, nos anos 60 as cores se tornaram o padrão cinematográfico, embora a transição tenha se dado mais lentamente em certas localidades a exemplo, surpreendentemente, da Índia (Bollywood) e do bloco socialista soviético, por questões políticas e econômicas. A experimentação cromática foi particularmente relevante no dito *cinema de arte* europeu, e a cor “era enfatizada (Suzuki), e suprimida (Antonioni), usada “realisticamente” (Rohmer), simbolicamente (Bergman), graficamente (Godard) e sensualmente (Chytilová)” – bem sintetiza Misek (2010, p.50, tradução nossa). Eis que o cinema moderno rompeu com o clássico a partir de movimentos europeus, tais como o *Expressionismo Alemão*, o *Neorealismo Italiano* e a *Nouvelle Vague* francesa, e da defesa da “Política dos Autores” amparada pelos jovens críticos da *Cahiers*, segundo a qual os cineastas deveriam fazer de suas obras uma forma de expressão pessoal, construindo uma assinatura visual. Em favor do interesse de desfrutar das cores, e da então relativa ausência de restrições externas sobre o seu uso, o status cromático foi elevado em sua polivalência para operar sob intencionalidades singulares, e para representações, referências e efeitos diversos. As cores adentravam num novo nível de liberdade.

Figura 13 - “Os Guarda-Chuvas do Amor” (1964)



Fonte: composição autoral

Um filme que apresenta um *reductio ad absurdum* da lei da ênfase é o musical “Os Guarda-Chuvas do Amor” (“*Les Parapluies de Cherbourg*”, 1964) (figura 13), de Jacques Demy (1931-1990), pois nele “cada item de roupa, cada adereço e cada superfície plana é enfatizada” (MISEK, 2010, p.54, tradução nossa) a partir das cores. Outros exemplos de transgressões cromáticas foram

³³ *Cahiers du Cinéma* é uma revista francesa sobre cinema, fundada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca e André Bazin; inicialmente composta por Éric Rohmer e Maurice Scherer, com a colaboração de nomes como Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut.

concebidos por Agnès Varda (1928-2019) e Jean-Luc Godard (1930-), ambos da *Nouvelle Vague*, sobre os quais trataremos mais à frente. Para os críticos, se as cores não atuassem emocionalmente para enfatizar as emoções das personagens, ou para suggestionar as do espectador, que fossem então intelectuais; mas Godard problematizava as normas, e o uso godardniano do colorido foi aclamado na *contra cultura* e no *cinema de arte*. Tratava-se de um uso dito anárquico e isento de significado: uma radicalização estilística. A *Nouvelle Vague* trazia a ânsia pela quebra das regras estabelecidas, e a ascendência do colorido no cinema europeu coincidiu com a emergência desse movimento. As obras dessa década buscaram se afastar do uso mimético das cores, tal como da tradição figurativa do renascimento.

E mesmo que a norma de então fosse o “aqui e agora” ser representado em cores, e do preto e branco ter ganho um aspecto verídico, histórico e nostálgico, muitas experimentações retornaram ao hibridismo cromático e reproduziram, em última instância, a própria transição do preto e branco para o colorido; mas sem impor uma oposição ou inviabilizar o primeiro pela ascensão do segundo.

Figura 14 - “Contos Cruéis da Juventude” (1969)



Fonte: Pinterest

Figura 15 - “2001: uma Odisseia no Espaço” (1968)



Fonte: Pinterest

Na verdade, foram muitas as maneiras de lidar com as cores e de aumentar o controle sobre elas. Misek (2010) cita que uma delas foi a supressão: conter a superabundância cromática. Nagisa Oshima (1932-2013) suprimiu o verde no filme “Contos Cruéis da Juventude” (“*Seishun Zankoku Monogatari*”, 1960), pois, para o cineasta, essa cor remetia à jardins e sebes, tal como à estetização inerente à arte burguesa, não cabendo num cinema político (figura 14). Outro caminho foi controlar as cores em frente à câmera o quanto possível, dentro do estúdio, como fez Stanley Kubrick (1928-1999) ao construir o vácuo cromático da nave espacial de “2001: Uma Odisseia no espaço” (“*2001: A Space Odyssey*”, 1968) (figura 15).

Figura 16 - Luzes artificiais em “Suspiria” (1977)



Fonte: composição autoral

E as cores ficaram menos proeminentes a partir da década de 70, o que se tornou a “norma” internacional. A luz natural tornou-se mais desejada, e, por conseguinte, as cores menos saturadas, o que permitiu que a escuridão fosse explorada em resposta à convencional luz branca; e o modelo ideal quanto ao cenário eram “interiores iluminados pela luz do dia, inspirado pela luz que inunda as pinturas de Vermeer” (MISEK, 2010, p.133). O que não significa que não houve quem uma vez mais desejasse a polifonia e a transcendência da realidade, servindo-se da luz artificial e suas cores através de novos códigos ou de código nenhum, deixando o elemento cromático liberto no filme e mais liberto ainda para os espectadores. A escola de balé que – no horror de “Suspiria” (1977), de Dario Argento (1940-) – é o cenário de assassinatos elegantemente coreografados, é permeada por vitrais que criam um ambiente de superfluência de luzes coloridas, e que impossibilita a associação entre as cores e motivadores específicos (figura 16). Argento estruturou um zoneamento cromático cujo efeito é, para Misek, o de um caleidoscópio imóvel.

Até aqui, por questões tecnológicas, as cores eram tomadas como qualidade material, e não como um fenômeno óptico relacionado à luz, pensadas através de colorizações, do que se colocava diante da câmera, e correções posteriores eram ainda muito limitadas. Mas isso mudaria já durante o processo de transição para a almejada era digital. Entre os anos 70 e 80 as cores passaram a poder ser manipuladas em quaisquer dos seus parâmetros, isoladamente uma das outras ou em conjunto³⁴.

É interessante apontar que nos anos 80, luzes no par de complementares azul-laranja eram comuns a filmes no estilo *Cinéma du Look* – um movimento francês dos anos 80 e 90, cujos filmes usavam de luzes frontais laranjas e de luzes de fundo azuis nas cenas noturnas. Esse par era também comum ao *neo noir* – a modernização do *noir* –, que foi um estilo de temática criminal influenciado pelo *Expressionismo Alemão* e pela literatura de ficção policial, cujo apogeu foi entre 1939 e 1950

³⁴ A tecnologia desse período de transição permita a emulação do efeito de “falso digital” ou de “falso analógico”, por exemplo, entre outros.

nos EUA. “Goethe sugeriu uma conexão entre o azul e o preto, e entre o amarelo e o branco: “como o amarelo é sempre acompanhado da luz, pode-se dizer que o azul traz um princípio da escuridão com ele” (MISEK, 2010, p.139, tradução nossa). O resultado, tomando a cor laranja como variação da amarela, foi uma versão suavizada da estética *noir*. Este par se tornou também um arquétipo no cinema hegemônico, e talvez a explicação para tal esteja em Kalmus (1935). Segundo ela, o laranja atraía a atenção, dinamizando o que se mostrava na tela, pois cores quentes avançavam e sugeriam excitação e atividade; e o azul, contrariamente, afastava-se, pois, cores frias se retraíam e sugeriam repouso e passividade, impulsionando laranja. Portanto, podemos concluir que por seu contraste e dinamicidade esse par é atrativo para a audiência, e, com isso, percebe-se a relevância de conhecer os desdobramentos cromáticos ao se debruçar sobre as cores fílmicas.

Quando nos anos 80, e mais proeminentemente nos anos 90, enfim começou a transição do analógico para o digital, as cores tornaram-se um recurso passível de ser manifesto como desejado, possibilitando codificações não necessariamente mais complexas, mas mais diversas; apropriando-se de associações conhecidas e as renovando; contradizendo antigas motivações ou criando novas; compondo padrões ou os quebrando; imitando estéticas de outros suportes ou outras artes. E como assevera Misek (2010, p.164), “entre os anos 90 e o começo dos anos 2000, a cor na tela se tornou cada vez mais uma faceta da pós-produção” – quer dizer, algo a ser posteriormente manipulado ou corrigido. A motivação realista foi superada, pois no digital o colorido não está detido à realidade: ele pode ser criado e é absolutamente mutável; assim, paradoxalmente, a imaterialidade cromática se concretizou – traremos exemplos de filmes em cores digitais mais à frente no nosso estudo.

Exaltadas ou suprimidas, as manifestações cromáticas são uma potência não só visual, com suas muitas possibilidades vinculadas a fatores intra e extra fílmicos; e a evolução tecnológica que culminou na era digital proporcionou uma mudança qualitativa dos aspectos cromáticos no sentido de suas qualidades visuais: como na sua definição, luminosidade e no controle da saturação, o que, por conseguinte, afetou sua recepção. Essa, porém, é uma discussão que não nos cabe aqui. O fato é que da mesma maneira que os usos cromático foram e são diversos, são diversos também os seus efeitos possíveis.

1.2.2 A cor entre a pintura e o filme

Uma vez que tratamos das cores no cinema, gostaríamos de evidenciar, sem demora, a arte na qual as cores foram e continuam a ser uma protagonista: a pintura. Partindo da premissa de que, por sua história mais recente, é coerente e mesmo esperado que o cinema tenha recebido – e receba ainda – influência das demais artes, Trindade (2019) volta sua atenção à influência da pintura sobre o cinema no que concerne as formas de utilizar as cores e a luz; embora, faça-se necessário pontuar que essas duas artes seguiram trajetórias distintas não só pela disparidade cronológica, mas porque, desde seu princípio, o cinema teve técnicas para colorização próprias – sobre as quais discorremos anteriormente. Conforme observa Aumont – esclarece Misek (2010) a partir de uma visão histórica do aspecto cromático na imagem fílmica, que examina seus usos e significados da pintura manual às tendências digitais – enquanto o cinema mais clássico, de perfil narrativo e comercial, procurava por uma representação realista do colorido, a arte de pintar já acolhia as cores não-representativas e a abstração. Ainda assim, a arte, eloquentemente sintetiza Plaza (2003, p.02), não se faz no vazio, e “nenhum artista é independente de predecessores ou modelos”³⁵.

Materialmente, tecnologicamente e esteticamente essas artes pouco têm em comum, mas a relação analógica entre pintar e filmar encontra-se nas discussões cinematográficas há mais de um século³⁶. Aumont caracteriza essa relação como entre o fascínio e o medo. Fascínio, dado o desejo dos cineastas pela liberdade e o controle dos pintores, e por isso faziam do imaginário histórico da pintura sua referência, e medo de nunca conseguir alcançar essa aspiração; portanto, a relação entre ambas é menos factual do que estabelecida.

Como sabemos, o realismo não foi a razão única e determinante para a introdução das cores no cinema, mas se faz preciso estabelecer o modo que a pintura se insere nessa questão. Analisando o sistema de representação do período Renascentista sustentado na perspectiva, Jean-Pierre Oudart sugere que a tradição figurativa da pintura renascentista foi a base do sistema de representação que mesmo agora prevalece no cinema, posto que “nas pinturas do século XIX, o “efeito do real” (*effet de réel*) foi produzido pelo uso de perspectivas, efeitos de luz e sombra, descontinuidade de planos,

³⁵ Para Plaza (2003, p.07) o “presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia”, ou de maneira crítica, “tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos face a um projeto transformativo do presente”.

³⁶ Para saber mais sobre a intersecção entre o cinema e a pintura, indicamos a leitura de “O Olho Interminável” (2004), de Jacques Aumont. Não se trata, esclarece o autor, de uma obra histórica ou científica, mas de um estudo das relações menos evidentes entre essas artes; da relação do fazer cinematográfico com o pictural.

etc.” (COSTA, 2000, p.130); e no que concerne as cores, do período da Antiguidade à meados do século XIX a representação da natureza era primordial na pintura, e o pensamento de que as cores aproximavam a arte da natureza atuava sobre o seu uso.

A influência cromática da pintura só se fez sentir sobre o cinema, verdadeiramente, a partir da introdução do sistema *Technicolor*, conforme Trindade (2019); e essa influência deveria se ater a movimentos e artistas que exaltassem o realismo, como Diego Velasquez (1599-1660), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) e Francisco de Goya (1746-1828). Rembrandt, por exemplo, evitava misturas ou uma grande variedade de cores, usando de tons escuros para composições mais monocromáticas, e mesmo dos efeitos vibratórios de *grisaille* – uma técnica de pintura comumente executada em tons de cinza ou castanho. Sob a referência desses pintores, Kalmus (1955) justifica suas proposições de como as “qualidades artísticas” poderiam ser incorporadas aos filmes por meio do colorido; proposições essas questionáveis quando considerada a diferença entre o uso cromático dito adequado à pintura, e o colorido efetivamente presente nos filmes. Historiador da arte e crítico de cinema, psicólogo e professor, Rudolf Arnheim preconizava que as cenas dos filmes “deveriam ser construídas a partir de formas e cores desde o início, e o script de filmagem deveria ser baseado em motivos de cor” (TRINDADE, 2019, p.145), diferente do hábito, considerado por ele grotesco, de ter um especialista em cores posteriormente colorindo uma cena já pronta.

Em meio a essas restrições, para justificar a escolha de compor “Vaidade e Beleza” (1935) (figura 08) em alta saturação, Mamoulian afirmava que as cores cinematográficas eram como tinta, e por isso deveriam ser densamente espalhadas. Nas suas palavras: “nós, realizadores de filmes em cores, na verdade somos pintores. Nós estamos pintando com a luz”³⁷ (apud MISEK, 2012, p. 124, tradução nossa). Eis o encanto fílmico: ele acreditava – traduz Costa (2000) – que um cineasta não deveria se guiar pelo naturalismo cromático, pois a criatividade, mesmo a mais radical, deveria ser praticada na tela; portanto, a pergunta não deveria ser “é assim que é na realidade?”, mas “é esta a melhor maneira de expressar aquilo que desejo?”. E para Trindade (2019), aliás, ao observar certas imagens de “Vaidade e Beleza”, nota-se uma similaridade entre o filme e a forma com que Nicolas Poussin (1594-1665), um pintor barroco e exímio colorista, aplicava matizes luminosos e saturados nos figurinos dos seus retratos, de forma a compor uma concorrência entre planos pela justaposição

³⁷ A expressão “pintando com a luz” intitula o livro “*Painting with Light*”, do cineasta John Alton (1901-1996). Trata-se de uma publicação – de 1949 – cujo foco é a luz, na qual Alton explica como a iluminação, as locações e as técnicas de câmera podem ser utilizadas para criar humores visuais nos filmes.

de contrastes cromáticos intensos tanto no primeiro plano, no plano intermédio, e por vezes mesmo no de fundo.

Observe que as maneiras de referenciar à pintura vão muito além da abordagem da temática artística, da citação – mais ou menos direta – a uma obra em particular³⁸, a um pintor ou mesmo a movimentos artísticos, buscando recriar, conscientemente, suas referências picturais no tratamento das cores. Sua influência aflora na própria história da concepção cromática da imagem fílmica, na imposição de padrões e na quebra deles. Na verdade, como afirma a pesquisadora Anne Hollander:

“Essa influência pode provir mais do acompanhamento de velhas memórias e hábitos visuais absorvidos em privado pelo realizador, diretor de fotografia ou desenhador de produção, no convívio com pinturas concretas ou reproduções, gravuras e ilustrações e, claro, com filmes antecedentes” (apud TRINDADE, 2019, p.128).

Figura 17 - “Narciso Negro” (1947)



Fonte: composição autoral

Em “Narciso Negro” (“*Black Narcissus*”, 1947) (figura 17) – de Michael Powell e Emeric Pressburger – as cores contrariam a proposição de Kalmus de que as imagens deviam ser brilhantes e iluminadas uniformemente, a partir de uma fotografia notadamente influenciada por Rembrandt. Na última sequência de “Narciso Negro” no campanário, por exemplo, o diretor de fotografia Jack Cardiff usou um filtro difusor, isto é, um dispositivo que permite difundir e amenizar luzes diretas, reduzir sombras e reforçar contrastes, numa altura acima da comumente indicada, para compor um efeito de amanhecer conforme a atmosfera misteriosa que intentava. O estudo cromático das obras de artistas como Leonardo da Vinci (1452-1518), Michelangelo Merisi, conhecido por Caravaggio (1571-1610), Johannes Vermeer (1632-1675) e mesmo Rembrandt tinham-lhe proporcionado uma consciência de possíveis efeitos de luz mais sutis que os normalmente aplicados – Trindade (2019)

³⁸ A série de vídeos “*Film Meets Art*” I, II e III, realizada por Vugar Efendi, traz um interessante apanhado de citações mais diretas à célebres pinturas em obras fílmicas, e pode ser facilmente encontrado na plataforma “Vimeo”.

explica. Com da Vinci, e outros pintores renascentistas, Cardiff apreendeu que certos azuis podem dar a impressão de uma distância longínqua; o que se evidencia em vários planos desse filme.

Figura 18 - “Moça com Brinco de Pérola” (1665), Vermeer



Fonte: mauritshuis.nl

Figura 19 - “A Leiteira” (1661), Vermeer



Fonte: rijksmuseum.nl

Aproveitando a citação de Vermeer, falemos um pouco deste. Vermeer foi um dos maiores mestres da pintura da geração pós-Rembrandt, na Holanda do século XVII, e lá predominava nesse período o *Barroco Holandês* – um estilo que introduziu nas obras a representação de cenas da vida cotidiana. Mas em favor também de uma intensidade dramática, os pintores barrocos prestigiavam o potencial cromático, o que os fazia investir em pigmentos ricos para remeter superfícies tão ricas quanto: como ouro, veludos e sedas. Havia nas telas de Vermeer um realismo na representação da luz difusa, tanto que esse foi reconhecido pela expertise no jogo de luz e sombra, e pela concepção de composições apuradas e geométricas, com figuras em cômodos iluminados pela luz natural que, quase sempre, penetra no espaço por alguma janela, da esquerda para a direita – qualidades tais de composição que lembram a fotogramas fílmicos; não à toa, cita Trindade (2019), Peter Greenaway (1942-)³⁹, consciente da influência de Vermeer sobre a imagem do cinema, considera-o o primeiro dos cineastas.

³⁹ Greenaway (1942-) é um realizador, roteirista e artista multimídia galês, cujas obras fílmicas apresentam influência da pintura renascentista, barroca e flamenga. Uma relevante característica do seu filme “O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante” (“*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*”, 1989), por exemplo, é a primazia na composição cromática e sua transição entre os cenários.

A mais celebrada entre as suas obras é a “Moça com Brinco de Pérola” (1665), considerada a “Mona Lisa do Norte” ou a “Mona Lisa holandesa”, exposta na Real Galeria de Arte Mauritshuis, em Haia, na Holanda. Tamanha é sua graça e beleza – iluminada pelas cores que adornam a jovem retratada, e pelas pinceladas que promovem o efeito de brilho do seu figurino e lábios entreabertos, em contraste com o profundo escuro que a envolve e a compele ao primeiro plano – que o romance de mesmo nome, “Moça com Brinco de Pérola” (1999), de Tracy Chevalier, foi escrito justo como uma especulação acerca da identidade da musa e da natureza do seu relacionamento com o artista, para chegar a motivação da pintura do quadro tão singular, e no qual foi baseado um filme, também de mesmo nome, “Moça com Brinco de Pérola” (2003), de Peter Webber (1968-) – com a direção de fotografia de Eduardo Serra.

Figura 20 - “Moça com Brinco de Pérola” (2003)



Fonte: composição autoral

O filme cita diretamente às telas de Vermeer à medida que o mostra no processo de pintura, e vemos não somente os quadros, mas as personagens posando para eles. Contudo, é a reprodução das qualidades visuais das suas obras, a partir dos artificios fílmicos, que compõem uma atmosfera pautada na perspectiva do artista, quer dizer, no modo como ele percebia a luz, a sombra e as cores, por exemplo. Quando Vermeer pede que a jovem Griet – sua iminente musa – olhe para as nuvens, questionando-as de que cores são, a criada responde que não são brancas, mas sim amarelas, azuis e cinzas: a partir daí ela apreende uma nova e sensível percepção cromática do seu ao redor. Como observamos na “Moça com Brinco de Pérola” (1665) (figura 18) e na pintura “A Leiteira” (1661) (figura 19) Vermeer compunha em torno do par de complementares azul-amarelo⁴⁰, quiçá induzido pela asserção do físico Christiaan Huygens (1629-1695), seu compatriota, de que essas duas cores

⁴⁰ Outras obras de Vermeer que apresentam essa mesma complementariedade cromática são: a “Jovem com uma Jarra de Água” (1662) e “A Rendeira” (1665-1668).

eram as únicas constituintes da luz⁴¹. Essa talvez seja a característica mais claramente reproduzida pelo filme: com composições monocromáticas e banhadas por luzes – aparentemente – naturais, a iluminação das cenas se manifesta por vezes neutra, por vezes quente e amarelada, como também fria e azulada, exatamente no dito complemento cromático (figura 20); variação essa motivada seja pelas fontes de luz – é o caso da tonalidade amarelada na presença das velas, ou pela manipulação do balanço cromático da imagem na pós-produção. O pigmento *lâpis-lazúli* usado por Vermeer é, aliás, a cor mais vigorosa manifesta no filme, sobressaindo-se na monocromia constante; e quando os tecidos brancos, como o da touca que esconde as madeixas castanhas de Griet, são tocados pela luz do dia, eles refulgem. O mundo visto por Vermeer é um retrato feito de luz e, por isso, de cores.

Figura 21 - A dessaturação em “O Deserto Vermelho” (1964)



Fonte: composição autoral

Outra obra bastante característica é “O Deserto Vermelho” (“*Il Deserto Rosso*”, 1964), no qual a manipulação cromática aconteceu a partir da modificação concreta das cores ao redor. Nesse filme que acompanha o enfado, a claustrofobia e o colapso de Giuliana – uma esposa, dona de casa e mãe –, Michelangelo Antonioni (1912-2007) compôs uma imagem tão cinzenta quanto a fumaça industrial da cidade em que a personagem vive no pós-guerra; e as cores, quando presentes, foram literalmente pintadas (figura 21). Trindade (2019) constata que o colorido foi então posto a serviço da atmosfera psicológica das cenas, atuando na tradução plástica das emoções e estados da alma – e, para alcançar esse efeito, fez-se a pintura dos elementos dos cenários, mesmo os naturais. Houve a supressão e recriação das cores para uma correção cosmética da realidade, explica Misek (2010). Para Antonioni as cores deveriam expressar algo, sendo preciso, para tanto, quebrar o vínculo entre as cores e os objetos – na sua concepção a fruta laranja, por exemplo, era laranja por um fenômeno

⁴¹ Foi Isaac Newton, com suas experiências ópticas no século XVII, que descreveu adequadamente, pela primeira vez, a decomposição da luz branca, estabelecendo o termo “espectro” para denominar as cores do arco-íris que se misturam para formar essa luz – e que se revelam quando essa passa através de um prisma.

puramente decorativo –, e, por isso, o cineasta compunha a partir da analogia entre a arte de pintar e a de trabalhar com as cores no filme:

“Eu sou forçado a modificar ou a eliminar as cores como as encontro, a fim de fazer uma composição aceitável. Suponha que tenhamos um céu azul. Quem sabe ele funcione; ou, se eu não precisar dele, o que fazer? Então escolho um céu cinza para um fundo neutro, no qual posso inserir todos os elementos coloridos que eu precisar: uma árvore, uma casa, um navio, um carro, um poste telegráfico. É como ter um papel em branco no qual aplicar as cores” (ANTONIONI apud MISEK, 2010, p.65, tradução nossa).

O interesse de Antonioni pelos possíveis usos expressivos do colorido no cinema vinha de longa data; é de 1940 seu argumento para um projeto cinematográfico não concretizado, intitulado “Terra Verde”, e escrito a partir de um texto precedente do romancista e jornalista Guido Piovene. Trindade (2019) cita uma passagem deste que bem ilustra o interesse do cineasta, e pintor amador, nas potencialidades cromáticas, cujo papel ali seria:

“Não exibição, não enfeite, mas necessidade íntima da história; a cor determina aqui não só o clima, mas também o movimento psicológico, o drama que está patente na transformação das cores, na sua gradual perda de força. Reparem como Piovene se perde nesta fantasia de cores: seixinhos muito brancos ou raiados de vermelho, mar das mais belas cores, como os minerais reunidos nos museus: uns vermelhos, uns verdes-falsos, amarelos-enxofre, brancos esmaecidos como prata na terra, e os rochedos distantes, esses também de cores variáveis segundo a hora e o tempo... Planícies verdes onde a luz produziria cintilações ora rosa ora damasco, campos de trigo, extensões de flores azuladas, céus atravessados por arco-íris, tudo coisas que, ao serem vistas no ecrã, talvez se pudesse dizer ‘são falsas’; mas é exatamente nesta falsidade que reside a autenticidade do derradeiro Norte, cujas paisagens assumem às vezes a tonalidade de uma paleta impossível” (ANTONIONI apud TRINDADE, 2019, p.133).

Encontramos também um notável eixo cromático entre a pintura e o cinema no movimento francês que trazia em si o desejo pela quebra das regras estabelecidas, e com a emergência do qual a ascendência do colorido no cinema europeu coincidiu: a já citada *Nouvelle Vague*. Na Europa as poéticas cromáticas que apareceram nos anos 60 inauguraram uma nova relação entre as cores e o cinema, dada a presente ênfase na liberdade de expressão artística – contrariamente a normatização da *Technicolor* –; os filmes desse período buscaram se afastar do efeito de mimese cromática e da tradição figurativa do renascimento. “A liberdade de composição cromática é um salto qualitativo dentro do cinema moderno, um elogio aos novos imperativos formais e estéticos”, louva Hércules⁴²

⁴² Laura C. Hércules se propõe a analisar no seu artigo “A Cor na Análise Fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês” (2012) “O Demônio das Onze Horas” e “As Duas Faces da Felicidade”, investigando os sistemas cromáticos

(2012, p.1311), pois, com o suporte da pintura moderna e vanguardista, as paletas dos filmes desse período foram uma abundância de cores – saturadas, gráficas e estilizadas – que problematizavam, e mesmo rompiam, com os preceitos defendidos pela indústria hollywoodiana.

Duas influentes obras na contravenção cromática pertencem a cineastas desse movimento, sendo eles Jean-Luc Godard e Agnès Varda. Assumindo-se enquanto pintores, o primeiro usufruiu da arte do século XX e a segunda do impressionismo para compor os aspectos cromáticos dos ditos filmes, pontua Hércules (2012), e ambos estruturaram intrincados parâmetros de fruição estética e de camadas de significado na relação entre as cores, a pintura e o cinema. Godard retoma o preceito einsteiniano de que as cores deveriam se manifestar segundo códigos estabelecido pela própria obra, não por significados absolutos e predecessores, de maneira que a obra fílmica pudesse alterar os códigos que ela mesma instaurou.

Figura 22 - A tríade primária em “O Demônio das Onze Horas” (1965)



Fonte: composição autoral

Sensível ao Impressionismo, ao Fauvismo⁴³ e certos simbolistas alemães, em “O Demônio das Onze Horas” (“*Pierrot le Fou*”, 1965) (figura 22), o realizador conferiu à sua paleta parâmetros que flertam com múltiplas correntes artísticas, usando da tríade primária do pigmento que, somada ao amarelo ou o tendo enquanto substituto do branco, compõem um arranjo sistemático e constante nas suas obras⁴⁴, restringindo seu universo cromático à cores sólidas. A tríade primária em *Pierrot*, na imagética de Godard, dialoga com a publicidade dos anos 60 e, para Hércules (2012), evidencia o caráter *Pop Art* (figura 24) do filme, evocando a esse movimento – que usou do caráter originário das cores primárias para estilizar a realidade na cultura das massas. Na história contada, Ferdinand

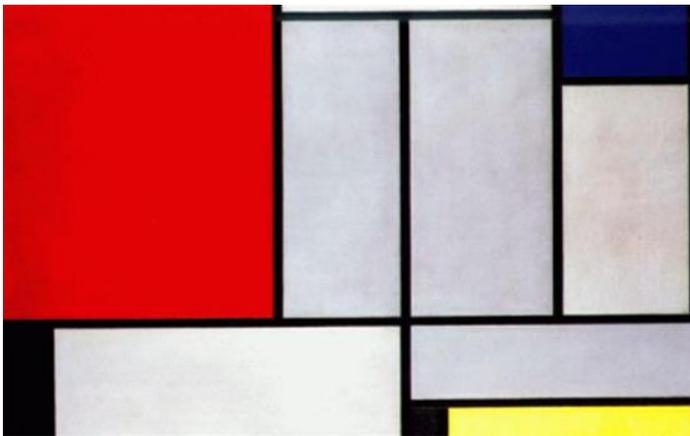
dos respectivos cineastas em sua interdisciplinaridade com, entre outras coisas, movimentos da pintura. Essa discussão é trecho da sua dissertação “Sob o Domínio da Cor: análise dos filmes *Pierrot Le Fou* e *Le Bonheur*” (2013).

⁴³ Trata-se de um movimento francês originado entre 1905 e 1907, que teve na intensidade cromática, através do uso de cores puras, sem misturas e sem compromisso com as cores reais, uma de suas principais características.

⁴⁴ A tríade “vermelha, azul e branca” viria ter uma implicação política nas obras de Godard, em referência ao passado da França e ao presente soviético – pois Eisenstein, cineasta soviético, fazia um uso político da cor.

abandona a sociedade burguesa e parte numa fuga mal sucedida rumo ao litoral sul da França com Marianne, uma antiga amante; e as cores primitivas – planas e intensas – do fauvismo são também referenciadas, mas nas paisagens da França mediterrânea e na potência cromática em diálogo com o caráter nacional. Em suma, a autora sugere uma relação entre a paleta da bandeira francesa – sob as paisagens litorâneas – e a tradição fauve, e entre a sociedade de consumo – que adentra o espaço idílico – e a *Pop Art*. Godard recria os ditames do modernismo sob pressupostos próprios, pois que o deleite cromático da poética fauve se desfaz com o fracasso da fuga, e o colorido é destituído da sua festividade, tornando-se, conclui Hércules, um código ambíguo entre otimismo e negação.

Figura 23 - “*Tableau P*” (1921), Mondrian



Fonte: museum-ludwig.de

Figura 24 - “*In the Car*” (1963), Lichtenstein⁴⁵



Fonte: nationalgalleries.org

Por outro lado, essas mesmas cores conversam com a tradição das artes modernas e artistas como Kandinsky e Piet Mondrian (1872-1944) (figura 23), que também usufruíam da sua potência enquanto originárias e representativas do caráter fundador de um novo universo, e mesmo de uma nova humanidade, sendo consagrada a tríade da criação. Apesar da rejeição de Godard a intenções simbólicas no filme, as dinamites em vermelho, amarelo e azul que levam Ferdinand ao seu trágico fim, representam a aniquilação de todo o universo cromático – significado esse criado pelos *status* universal dessas cores, conforme Gage (2016). O suicídio de Ferdinand transmuta a tríade primária para um sentido destrutivo.

Ademais, Gage (2016, p.180) menciona que um entrevistador salientou haver muito sangue em *Pierrot* – ao que Godard respondeu: “Sangue, não. Vermelho”; e, à vista disso, o próprio sugere

⁴⁵ Roy Fox Lichtenstein (1923-1997) foi um artista estadunidense que em suas obras – dentro da crítica a cultura de massa no movimento Pop Art – utilizava das referências e clichês das histórias em quadrinhos.

sua tentativa de uma abstração da cor: o vermelho pela vermelheza. Não teria havido manipulações para compor uma ênfase ou evocar certos humores, o que se evidencia quando – sobre a sequência em que numa das cenas mais pictóricas do filme *Marianne e Ferdinand* começam a fuga, e as luzes noturnas refletem no para-brisa do carro em movimento – o cineasta afirmou:

“Quando dirigimos à noite em Paris, o que vemos? Luzes vermelhas, verdes, amarelas. Eu quis mostrar esses elementos, mas sem apresentá-los necessariamente como eles são na realidade. Ao contrário, pretendi mostrá-los como eles permanecem na memória: manchas de vermelho e verde, lampejos de amarelo que passam rapidamente por nós. Eu quis recriar uma sensação por meios dos elementos que a constituem. A sensação era de pura cor” (GODARD apud GAGE 2016, p.181).

Como Eisenstein propusera, *Pierrot* traz a tentativa godardiana de usar as cores de maneira mais abstrata. O elemento cromático não se limita a transpor a paleta de um artista ou movimento, mas se apresenta enquanto um sistema de composição que é ao mesmo tempo rigoroso e arbitrário, de maneira que as cores adquirirem uma autonomia discursiva – num sistema que, por vezes, nega a si próprio: transmuta-se. Godard manipula as cores de maneira concreta, destacando-as de outros elementos do filme; assumindo, para Costa (2000), o mesmo lugar de importância destes, e, assim, invocando um outro modo de organização e de leitura do texto fílmico. “Quase tudo saiu da minha cabeça pouco antes de filmar. Trabalhei sem anotações, como um pintor” (GODARD apud GAGE, 2016, p.180).

Figura 25 - “Vários Círculos” (1926), Kandinsky



Fonte: guggenheim-bilbao.eus

Figura 26 - “Preto Sobre Cinza” (1969), Rothko



Fonte: moma.org

Na pintura, o que a valer elevou a relevância do elemento cromático ao protagonismo foi a alteração na relação entre formas e cores na pintura não figurativa, pois que o abandono dos temas tradicionais fez das cores candidatas a tomar esse espaço, isto é, transformou-as em tema e naquilo que os espectadores buscavam nas telas. Kandinsky – como mencionamos anteriormente – foi um abstracionista (figura 25) que buscava usufruir das cores sem recorrer a alusões culturais, para que elas falassem à alma do público. E no ano de 1940 um grupo de inovadores pintores novaiorquinos – adeptos da expressão espontânea das emoções e da produção de respostas subjetivas, em objeção ao realismo social na arte norte-americana –, fragmentou as convenções sobre formas e cores para ascender ao expressionismo abstrato; a exemplo de Mark Rothko (1903-1970). Buscando, através da percepção das cores, elevar o observador ao sublime, suas obras se caracterizam como manchas coloridas de bordas mais tênues, que tomam quase toda a tela (figura 26); e porque não representam nada definitivamente, elas permitem uma experiência visual que Banks e Fraser (2007) descrevem como imersiva. Rothko, como diversos pintores abstratos, era um exímio colorista que, sublinham os autores, fruía dos ritmos cromáticos para compor efeitos sonoros que se fazem perceber quando seus quadros são postos lado a lado, formando uma sinfonia cromática; uma relação tal entre sons e cores também manifesta em Kandinsky⁴⁶.

Figura 27 - “O Incêndio da Casa dos Lordes” (1835), Turner



Fonte: clevelandart.org

Figura 28 - “Nenúfares” (1914-1917), Monet



Fonte: toledomuseum.org

⁴⁶ Parceria entre o *Google Arts & Culture* e o Centro Pompidou, de Paris, a exposição virtual “*Sounds like Kandinsky*” apresenta a sessão “*Play a Kadinsky*”, na qual o público pode experimentar a relação sinestésica entre pintura e música presente nas obras do artista, descobrindo como as cores e traços soavam para ele. Conforme a exposição, por exemplo, a cor amarela soava para o artista tal qual um trompete – o que é uma alusão cultural, apesar da tentativa de Kandinsky de evitar esse gênero de alusões, pois a nossa percepção ocorre espontaneamente através do filtro das culturas.

Ainda na pintura, abramos um breve parêntese para o Impressionismo antes de chegarmos à Varda. Tamanha é a cromaticidade que esse movimento firmou no imaginário popular que, para Banks e Fraser (2007), o indicativo da temática “cor na pintura” basta para evocar a lembrança de quadros da pintura moderna, ou, mais precisamente, do Impressionismo e do Pós-impressionismo. Esse movimento ocorreu no século XIX, durante a “Bela Época”⁴⁷ (“*Belle Époque*”, 1871-1914), sendo ele um propulsor das vanguardas europeias e uma reação aos maneiristas do século XV: que – desinteressados pela beleza convencional e descontentes com o real – propuseram-se a deformar a realidade por meio dos artifícios da estilização e detalhismo acentuado. Enquanto isso, os artistas impressionistas não se detinham às determinações do realismo acadêmico, nem a temáticas nobres, e pintavam fora dos seus ateliês, absorvendo as variações cromáticas sob a luz do sol e registrando, com pinceladas espontâneas em pigmentos vibrantes, uma impressão daquilo que experimentavam através do olhar – e uma influência sobre o impressionismo foi J. M. William Turner (1775-1851). As cores gozavam de tamanha importância nas suas telas, que, eventualmente, Turner coloria áreas de um quadro antes mesmo de definir o que seria ali representado (figura 27) – fazendo dos objetos, a priori, um pretexto para a inserção das cores.

Contudo, contrariamente à Turner, Claude Monet (1840-1926) era a favor de pintar aquilo que observava: não cenas pré-concebidas, mas a partir de uma subjetividade cromática (figura 28); e atestando a singularidade das suas obras, o poeta Marcel Proust (1871-1922) escreveu: “se algum dia eu puder ver o jardim do senhor Claude Monet, estou certo de que verei alguma coisa que não é tanto um jardim de flores, mas de cores e tons” (apud BANKS; FRASER, 2007, p.102). A pintura para Monet não dizia respeito a ver a forma das coisas, mas as suas cores – e do quadro “Impressão, nascer do sol” (“*Impression, soleil levant*”, 1872), de Monet, irrompeu o termo “impressionismo”. Após esse movimento, uma profusão de estilos emergiu no início do século XX e várias tendências de origem europeia tinham na experimentação audaciosa das cores um tema comum.

⁴⁷ Um período na história europeia caracterizado pela atmosfera intelectual, e por profundas transformações culturais, artísticas e tecnológicas.

Figura 29 - “As Duas Faces da Felicidade” (1965)



Fonte: composição autoral

No filme “As Duas Faces da Felicidade” (“*Le Bonheur*”, 1965) (figura 29), foi do colorido das obras impressionistas que Varda subtraiu os princípios de composição para sua paleta e para o cunho representativo do aspecto cromático. A cineasta procurou construir uma imediata impressão de felicidade que irradia da família protagonista – os Chevalier –, cuja harmonia familiar se associa às serenas paisagens naturais. A própria cineasta declarou ter encontrado nas obras impressionistas uma vibração da luz e das cores que coincide com certa definição de felicidade, e que se apropriou dessa vibração por não admitir que a felicidade poderia ser representada em preto e branco. Acerca disso, Varda discorreu que “os pintores desta época adaptaram sua técnica à sua temática e, assim, eles mostraram piqueniques, refeições sobre a relva, domingos que se aproximavam de uma noção de felicidade” (apud HÉRCULES, 2012, p.1316). Os impressionistas solenizavam as festividades, os prazeres, individuais e coletivos, numa iconografia “ao ar livre” que se apresenta nas sequências campestres dos Chevalier – as quais remetem os registros cotidianos retratados por Monet, Camille Pissaro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), como pontua Hércules.

Mas o discurso cromático controverte o discurso narrativo, tornando o colorido irônico sob a perspectiva feminista, visto que a história contada é uma crítica ao tradicional papel feminino na sociedade – e no matrimônio. Quando Thérèse descobre o adultério do marido, o caráter simbólico do colorido é transmutado, contradizendo-se, embora as cores permaneçam as mesmas. A aparente candura do que se apresenta adequa-se ao regozijo do colorido, ao menos até que uma mulher seja substituída pela outra segundo os preceitos instituídos pelo patriarcado. Thérèse se suicida ao saber da amante, e seu lugar é dado por François a ela, Émilie, sem isso resulte em qualquer prejuízo na felicidade familiar, pois que a amante, agora esposa, executa perfeitamente os afazeres domésticos e a função de mãe – antes desempenhada por Thérèse. Na percepção de Hércules, é possível notar

que dentro do cenário doméstico Thérèse acompanha a paleta rebaixada do lar, e adentra no campo das cores frias, campo esse que parece justamente associado a Émilie.

Na pintura impressionista as cores primárias são, claro, as do pigmento: o vermelho, o azul e o amarelo – e suas respectivas complementares são o verde, o laranja e o violeta. Essa convenção de complementariedade parte da percepção de que um objeto de uma certa cor primária induzirá o aparecimento dos seus tons complementares; e Varda reconsidera essas influências na maneira que compõe a imagem fílmica através do recurso cor-primária e cor complementar:

“O violeta é a sombra do laranja. É aqui uma sensação que leva à ideia da pintura. Os impressionistas descobriram que as sombras eram complementares, que um amarelo-limão tinha uma sombra azulada e o laranja uma sombra violeta. Em *Le Bonheur*, o ouro (a cor ouro, não o ouro símbolo) chama o violeta, pois não há uma cor sem sombra. E também porque o violeta é uma cor que adoro, uma cor que carrego, que me diz aos olhos” (apud HÉRCULES 2012, p.1316).

O amarelo – ou o dourado – e as cores quentes dele derivadas, resume a autora, podem ser consideradas representativas de Thérèse, uma mulher solar, aparentemente associada à natureza e à felicidade; e sua complementar seria o violeta, representativo de Émilie, sombra de Thérèse.

Figura 30 - “Um filme de Nova York” (1939), Hopper



Fonte: moma.org

Figura 31 - “Autômato” (1927), Hopper



Fonte: desmoinesartcenter.org

Por fim, encontramos no realismo americano de Edward Hopper (1882-1967) uma inversão da relação entre a pintura e o cinema, cuja passagem – tradicionalmente – parte da primeira para a segunda; pois suas obras subtraem princípios de composição da imagem fílmica. Hopper integrou um grupo de pintores norte-americanos que, durante a primeira Grande Guerra, buscaram por uma

identidade artística própria. Seus quadros são dotados de um manifesto caráter nostálgico que traz, para Banks e Fraser (2007), uma evocação de lugar e atmosfera em sensíveis retratos do isolamento na modernidade, e da pequenez humana diante da civilização; e o fazem por meio de composições cujas cores, mesmo se contrastantes, manifestam-se em tonalidades predominantemente suaves, e resultam em harmonias brandas que refletem a estagnação cotidiana, bem como o silêncio de estar só – mesmo quando acompanhado. Entretanto, essas cores são reavivadas por uma iluminação que delimita a divisão de planos cenográficos (figuras 30 e 31); assim, seus quadros evocam a estética cinematográfica graças a artifícios vinculados a uma certa imagem arquetipo do cinema americano da época: usando perspectivas acentuadas e enquadramentos que indicam a continuidade do espaço além da moldura do quadro, assemelhando-se a planos fílmicos, e retratando cenas aparentemente narrativas: como se fossem um filme em pausa.

Tanto graças a sua expertise compositiva em usufruir das cores e iluminação, quanto a essa inversão, Hopper decerto é um dos artistas mais apropriados pelo cinema. São inúmeras as citações mais ou menos diretas, ou recriações de obras suas; de modo que Trindade (2019) lista exemplares representativos dessa apropriação, tais como as obras:

De Hitchcock: “Janela Indiscreta” (“*Rear Window*”, 1954) e “Psicose” (“*Psycho*”, 1960);

De Antonioni: “O Grito” (“*Il Grido*”, 1958), “A Noite” (“*La Notte*”, 1961) e “O Eclipse” (“*L’Eclisse*”, 1962);

De Argento: “Prelúdio para Matar” (“*Profondo Rosso*”, 1975), de Argento;

De Terrence Malick (1943-): “Dias do Paraíso” (“*Days of Heaven*”, 1978);

De John Byrum (1947-): “Um Bater de Corações” (“*Heartbeat*”, 1980);

De Herbert Ross (1927-2001): “Dinheiro do Céu” (“*Pennies from Heaven*”, 1981);

De Terence Davies (1945-): “A Bíblia de Neon” (“*The Neon Bible*”, 1995);

De Wim Wenders (1945-): “O Fim da Violência” (“*The End of Violence*”, 1997) e “Estrela Solitária” (“*Don’t Come Knocking*” 2005);

De Andrzej Wajda (1926-2016); “*Tatarak*” (2009);

E por último, de Gustav Deutsch (1952-): “Shirley, Visões da Realidade” (“*Shirley, Visions of Reality*”, 2013).

Figura 32 - “Shirley, Visões da Realidade” (2013)



Fonte: composição autoral

Esta última obra, por exemplo, desenreda-se dentro das pinturas de Hopper, ou melhor, de uma reprodução dessas, uma tela diferente em cada cena, fazendo com que sua protagonista ocupe o lugar das personagens retratadas nos quadros originais. Não são, porém, reproduções cromáticas absolutamente fiéis, embora a saudosa e minuciosa tentativa de reprodução das paletas dos quadros do artista, pelo simples fato da transferência dos materiais originais – tela e tinta – para os materiais fílmicos, num belíssimo processo de transmutação⁴⁸. O aspecto cromático do filme é chapado, sem a textura do pigmento sobre a tela. Entretanto, os horizontes vistos das janelas mantêm sua textura, e esse contraste com o chapado, junto com a força da perspectiva, evidencia tratarem-se de cenários artificiais – ou seja, tratar-se de um filme. Somadas à narração da protagonista e aos escassos sons ambientes, que ao mesmo tempo que rompem a atmosfera silenciosa do artista, também a reforçam na medida que são os únicos sons manifestos, as imagens, em sua complexa simplicidade, evocam a atmosfera contemplativa de Hopper.

⁴⁸ Diferente do que acontece no processo de produção do filme “Com amor, Van Gogh” (2017), que será apresentado na página 87.

2 A COR ENQUANTO SIGNO

À vista do que apresentamos sobre as cores no cinema, voltemos a questão da interpretação cromática. O já citado Goethe, no livro *A Teoria das Cores* (1810), dedicou-se a estudar o colorido através da percepção humana, investigando – elucida Gage (2016) – sobre o efeito sensorial-moral das cores, ou seja, como as preferências cromáticas pessoais se relacionam ao caráter do indivíduo, a seus valores e ações, e como elas se relacionam a estados emocionais. Num caminho aproximado, a Psicologia das Cores determina que a afetação causada por uma certa cor advém do vínculo entre as cores e estados mentais, e delimita uma tabulação do que as cores representam e dos efeitos que provocam. Não se trata de associações, mas do modo que elas nos estimulam ao atuar num aspecto de nosso corpo ou cérebro. E sob essas implicações psicológicas, Kalmus (1935) acreditava que o artifício cromático poderia transmitir humores e impressões aos espectadores, para direcionar seus pensamentos e os tornar receptivos aos efeitos emocionais das cenas, visto que, conforme Kalmus, temos uma resposta regular a cada cor. Ademais, há cientistas que defendem que as cores possuem significados naturais, comovendo-nos de forma independente ao contexto ou ao condicionamento social, por terem sido tratadas – explicam Banks e Fraser (2017) – de maneira similar em diferentes culturas antigas, o que sugeriria haver nelas um significado intrínseco ou coletivo.

Em contrapartida ao ideal dos significados transculturais e em favor das associações, A. R. Chandler escreveu que o organismo humano não é predisposto a reagir de modo específico a cada cor ou combinação de cores, e que “nenhuma cor é invariável ou incondicionalmente agradável ou desagradável, estimulante ou tranquilizadora, dignificante ou de mau gosto” (apud GAGE, 2016, p.67-69). Não há, nessa perspectiva, um padrão que consolide as respostas afetivas às cores. Logo, além de não possuírem existência material, não provocam efeitos pré-determinados por si mesmas, e sua associação a certos valores, como dito anteriormente, é irreduzivelmente contextual: no nosso estudo, por exemplo, depende do filme enquanto obra singular que se apresenta na tela, da história contada, da cena e daquilo em que as cores se manifestam; bem como do que circunda a produção fílmica e das referências externas – para além da tela – que ela traz; da expectativa, da subjetividade e do repertório do espectador, que pode ou não ter acesso a tais referências.

“Diz-se que o azul, cor do céu e do mar, vastas extensões que dão um senso de liberdade e perspectiva, acalma as pessoas. Entretanto, também se diz que é uma cor “fria” e solitária. A experiência “mais azul” deve ser sentar-se em um pequeno barco ao longe, no

mar, contemplando o céu. Liberdade e calma, ou fria solidão? Tudo depende” (BANKS; FRASER, 2007, p.20).

Logo, porque há tamanha liberdade na manifestação cromático fílmica; porque os vínculos representativos por trás desse elemento e os seus efeitos são deveras diversos; e considerando cada filme nas suas particularidades, o fundamento que propomos para uma leitura, análise ou tradução, das cores na narrativa fílmica é a Semiótica peirceana. Mas lembramos da distinção estipulada por semioticistas, e sublinhada por Nöth (1998) e Santaella (2008), entre Semiótica e Semiologia. Não nos referimos a vertente dos estudos sígnicos originada a partir do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913). Saussure pretendia propor uma ciência da linguagem verbal: a Linguística, prevendo, contudo, a necessidade de uma ciência mais vasta que nomeou “Semiologia”. Essa, posteriormente desenvolvida por pesquisadores europeus, desde sua origem se caracterizou pela transferência dos conceitos da Linguística, que guiam a análise da linguagem verbal, para os processos de linguagens não-verbais. E tanto a Psicologia das Cores quanto a Semiologia são fundamentos que usualmente encontramos em análises dos aspectos cromáticos fílmicos.

Mas escolhemos seguir outro caminho. A Semiótica peirceana se encontra na relação entre a linguagem e o pensamento⁴⁹, entre o sentimento, a ação e a representação, sendo, primeiramente, uma teoria sígnica do conhecimento; e como bem aponta Nöth (1998, p.21), a etimologia do termo “semiótica” remete ao grego *semeion*, que significa “signo”, e a *sêmea*, que pode ser traduzido por “sinal” ou “signo”. Conforme Maria Lucia Santaella⁵⁰ (2008), pesquisadora pioneira no estudo da Semiótica e da Metodologia da Ciência – e considerada grande difusora do pensamento do filósofo e cientista inglês Charles Sanders Peirce (1839-1914) no Brasil –, não notamos que nosso estar no mundo enquanto indivíduos sociais é mediado por múltiplas linguagens. Comunicamo-nos a partir de olhares, toques, expressões, gestos, sons e cheiros, e somos leitores e autores de traços, formas, luzes, sombras, cores – e, claro, filmes. Somos seres de linguagem, e o fato das investigações sobre a natureza sígnica, a significação e a comunicação, terem começado ainda no mundo grego é prova disso; apesar da Semiótica ter se desenvolvido, enquanto ciência propriamente, somente no século XX, e foi Peirce o responsável por iniciar a corrente norte-americana.

⁴⁹ Pois, para ser conhecido, todo pensamento “precisa ser extrojado por meio de linguagem”, assim, “pensamento e linguagem são atividades inseparáveis” (PLAZA, 2003, p.19). E posto que os pensamentos, que são signos, precisam ser traduzidos numa expressão material de linguagem, que é constituída por signos, os signos podem transitar entre o que o autor chama de mundo interior e exterior.

⁵⁰ Santaella é professora do Programa de pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da PUC-SP, e suas obras são amplamente adotadas nos cursos de comunicação.

Entretanto, à vista da extensão dos escritos de Peirce (2010), limitar-nos-emos a apresentar os conceitos que servirão como base teórica para uma Semiótica aplicada, ou seja, para um método de análise do signo cromático no filme – pois que explicar mais seria inviável e desnecessário para a nossa tarefa. E o primeiro conceito a saber é, claro, o de *Semiótica*. Trata-se da teoria ou ciência que examina as linguagens, verbais ou não, e os modos de constituição de todo fenômeno produtor de sentido. Peirce desejava alcançar o pensamento filosófico através da ciência, mais precisamente da *Lógica*: a ciência das leis necessárias aos pensamentos. E é por meio dos signos – deu-se conta ele – que os pensamentos se exprimem e se encadeiam, de modo que, para seu estudo, seria preciso antes se debruçar sobre as condições gerais dos signos. Isso posto, sintetiza Santaella (2008, p.19), Peirce foi “um filósofo que assumiu que as disciplinas filosóficas são ou podem se tornar ciências”, e na sua estrutura filosófica *Lógica* e *Semiótica* são sinônimas, pois ambas partem dos signos para a produção de sentido: são a Filosofia científica da Linguagem ou *a ciência dos signos*.

Em nosso objetivo de perceber e interpretar as cores, expondo-nos para os seus efeitos nas produções fílmicas e para considerá-las num nível mais contemplativo que o da breve convivência, temos no primeiro ramo da *Semiótica* peirceana uma valorosa fonte para a execução desta tarefa. Mas, apesar de sua aplicabilidade e amplitude, a *Semiótica* não tem a intenção de tomar o lugar de outras ciências, e sim de prover a elas fundações lógicas para sua construção enquanto linguagens. O campo da *Semiótica* “é vasto, mas não indefinido” (SANTAELLA, 2008, p.14), de maneira que não contém em si saberes específico de outras ciências.

2.1 UMA BASE FENOMENOLÓGICA

“Foi Kant”, reconhece Peirce (2010, p.09), “o rei do pensamento moderno, quem primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinções tricotômicas ou tripartidas”; e também em tricotomias se faz a estrutura filosófica peirceana, na qual a *Semiótica* se encontra e estabelece uma relação de dependência com as ciências que a antecedem – motivo pelo qual a apresentaremos brevemente. O pensamento peirceano se estabelece na teoria de que o universo está se expandindo, e Peirce indagava onde mais ele se expandiria, se não própria na mente dos homens. Por isso, toda sua estrutura encontra suporte na Fenomenologia, e sua questão primordial não era como as coisas são, e sim como as percebemos; assim, a sua filosofia nasce de uma preocupação fenomenológica,

e aqui entra a próxima definição a saber: a de *fenômeno*. Os fenômenos são qualquer coisa que, de algum modo, em algum sentido, se apresenta à nossa mente, ainda que não corresponda a realidade. E que se note como tal definição rememora a própria definição de cor, enquanto algo imaterial que age sobre nós. Pastoureau (2017) afirma que as cores são antes um fenômeno que algo material ou um componente da luz, pois nós as fazemos ao delinear seus códigos e valores.

A função da *Fenomenologia* é dar luz às categorias ou modos universais como os fenômenos a que estamos sujeitos a experimentação aparecem à consciência: seja algo simples, como o cheiro de um livro antigo; as batidas de alguém a nossa porta; um sabor agridoce; seja algo mais complexo ou abstrato, como uma ideia ou lembrança resgatada por tal sabor. Em suma, ela busca, a partir de características gerais, delinear como nossa mente apreende ou pode apreender um fenômeno.

Por observação, Peirce percebeu que aquilo que aparece à consciência o faz numa gradação de três propriedades: qualidade, reação/relação, e representação/síntese – ou, no nível de máxima generalização, esses elementos são chamados de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Essas categorias não são entidades mentais, mas modos de operação do pensamento-signo; e para melhor as compreendermos, tomemos essas categorias no campo das manifestações psicológicas.

A *Primeiridade* é a pura qualidade de sentir uma impressão indivisível e tão imediata que não dura o bastante para representar algo. Como bem disse Santaella (2008), é o sentimento como qualidade que dá sabor, tom e cor à nossa consciência imediata, e ele não pode ser articuladamente pensado, pois os pensamentos precisam durar em tempo, o que os fazem não imediatos – indo para além do sentimento. Essas qualidades não são “pensamentos articulados, nem sensação, mas partes constituintes da sensação e do pensamento” (SANTAELLA, 2008, p.45) – estamos aqui no campo dos fenômenos estéticos, das possibilidades. Lembremos do viçoso vermelho da maçã que citamos anteriormente. Pois retiremos a maçã, desencarnando a cor, deixando só a qualidade de sentimento do vermelho. A cor é, por definição, uma qualidade que independe do suporte em que se manifesta ou, mais corretamente, daquilo em que a percebemos.

Portanto, uma cor que não representa nada concreto, mas que resulta num efeito dramático ou emocional pode ser considerada signo? A resposta é sim.

E se a Primeiridade é a categoria daquilo que é mera possibilidade de ser, a *Secundidade* é a categoria daquilo que é de fato⁵¹. Existir é estar inevitavelmente numa relação com uma ou várias

⁵¹ Segundo Plaza (2003, p.46), a distinção entre o que se sabe, o que se sente e o que se vê “constitui a diferença entre a síntese dos estímulos do passado, arquivada na memória do eu”: a primeiridade, “e o conflito aqui-agora do presente, o não eu”: a secundidade, quando o primeiro sofre o choque da realidade, da concretude.

outras coisas, e, por conta disso, essa é categoria dos existentes – das relações e reações. Qualquer fenômeno possui qualidades, mas elas são apenas parte desse fenômeno visto que, para existir, têm de estar encarnadas na matéria. E lembramos – uma vez mais – da definição de cor, pois, imateriais que são, as cores precisam de um suporte material para que possam ser percebidas, e como o puro sentir não reside na matéria, as qualidades não resistem. Toda sensação em resposta à provocação de um sentimento, às reações particulares da minha ou da sua consciência, são já secundidade.

“Qualquer relação de dependência entre dois termos é uma relação diádica. Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir” (SANTAELLA, 2008, p.48).

Isso quer dizer que as sensações não seriam uma primeira impressão dos sentidos. No caso das cores, “uma sensação de cor depende de impressões causadas sobre o olho que se seguem umas às outras de um modo regular, e com certa rapidez”, bem como a sensação de beleza, por exemplo, “surge a partir de uma multiplicidade de outras impressões” (PEIRCE, 2010, p.273). Uma vez que uma sensação represente algo, essa representação resulta de percepções prévias, o que implica que essas percepções estabelecem que deve haver uma sensação.

Finalmente, se a Secundidade é a ação ou reação sem mediação da razão, a *Terceiridade* é o momento de aproximação do primeiro e do segundo numa síntese intelectual: quando chegamos no campo dos fenômenos lógicos – no véu da inteligibilidade –, através do qual nós representamos e interpretamos, e quando diante de um fenômeno a consciência produz um signo: um pensamento. Esse é o nível da percepção, dado que perceber é interpor uma camada interpretativa entre o que é percebido e a nossa consciência. Visualize novamente o viçoso vermelho, a cor é o primeiro; agora, reencarne-o à maçã, seu existente material aqui e agora, que é o segundo; e a síntese intelectual “a maçã é vermelha” ou “o vermelho é da maçã”, é o terceiro.

Como a estrutura peirceana sugere, e Santaella (2002) sublinha, o primeiro passo para uma leitura semiótica é fenomenológico: contemplar, discriminar e, por fim, generalizar⁵², conforme as categorias acima. Elas são lentes para o olhar, indicando os passos do processo analítico.

⁵² Esse apontamento será esclarecido mais à frente, no último capítulo, durante a discussão sobre o método de análise.

Figura 33 - O vermelho em “Gritos e Sussurros” (1972)



Fonte: composição autoral

A cor em *Primeiridade* é capaz de “imprimir” uma qualidade de sentimento, passível de ser descrita como uma atmosfera, e que Santaella (2008) exemplifica partindo do vermelho em “Gritos e Sussurros” (“*Viskningar och rop*” 1972), de Ingmar Bergman (1918-2007); mas aprofundaremos seu exemplo traçando nele os passos fenomenológicos.

O filme começa numa tela que – por um instante – é de um vermelho que a autora descreve como tão puro, proeminente e absorvente, que não conseguimos perceber que a cor está encarnada na tela. Esse é o momento primeiro: de simples e imediato sentimento cromático. Então os créditos em branco surgem sobre o vermelho, e a cor efetivamente se materializa, fazendo-nos espectadores diante da tela. O filme continua numa sequência de planos do cenário externo, até adentrar na casa em que a trama transcorrerá, cujas paredes interiores, tingidas por um vermelho visceral, envolvem as personagens e eventos por vir (figura 33) num efeito quase gráfico. Esse é o momento segundo: quando o vermelho, antes encarnado na tela, agora encarna na casa. As cenas se desvanecem nessa cor, e fazem o filme emergir do vermelho e terminar em vermelho, resume Misek (2010). Tamanha é a presença da cor, que “todos os meus filmes podem ser pensados em preto e branco, com exceção de *Gritos e Sussurros*” (apud GAGE 2016, p.178) – escreveu Bergman. A partir de então, estamos no terceiro momento: no qual opera a nossa percepção; quando sintetizamos e buscamos interpretar a conotação cromática no filme associando o vermelho ao suicídio, à doença e mesmo à mutilação, à violência velada ou às pulsões humanas – latentes na história –, aos laços sanguíneos ou à relação matriarcal, e ao que mais nos ocorrer por meio de uma lógica, ainda que sejam referências externas.

Gage, por exemplo, aponta na composição cromática da obra de Bergman uma referência à pintura *Pelo leito de morte* (1895), do pintor expressionista Edvard Munch (1863-1944); embora o próprio autor traga uma declaração do realizador que explica sua interpretação do vermelho, a cor, noutras palavras, do coração.

“No roteiro, digo que pensei na cor vermelha como o interior da alma. Quando eu era criança, concebia a alma como um dragão sombrio, azulado como fumaça, que pairava no ar como uma enorme criatura alada, meio pássaro e meio peixe. No interior do dragão, porém, tudo era vermelho” (apud GAGE, 2016, p.178).

Pois continuemos. A estrutura filosófica de Peirce se divide em três segmentos principais: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica (quadro 01). O primeiro, como explicado, investiga as categorias ou qualidades universais dos fenômenos no seu caráter imediato – tratando dos fenômenos em Primeiridade. É da Fenomenologia que as *Ciências Normativas*⁵³ – sendo elas a Estética, a Ética e a Semiótica – extraem seus princípios para examinar as leis que relacionam os fenômenos e os fins – tratando dos fenômenos em Secundidade. A *Estética* é a ciência daquilo que é admirável sem razões ulteriores e questiona quais ideais guiam nossos sentimentos, considerando as coisas cujo fim incorpora as qualidades do sentir; a *Ética*, que da Estética extrai seus princípios, é a ciência da conduta e questiona quais ideais direcionam nossos atos, considerando as coisas cujo fim reside na ação; e a *Semiótica*, que da Estética e da Ética extrai seus princípios, é a ciência dos signos e questiona quais normas orientam nossos pensamentos, considerando as coisas cujo fim é representar algo. É perceptível, conclui Peirce (2010, p.201), “que esta divisão é governada pelas três categorias” fenomenológicas. E, enfim, a *Metafísica* é a ciência da realidade, das coisas como são independentemente das transformações que podem ocorrer no âmbito do pensamento, tratando dos fenômenos em Terceiridade.

Quadro 01 - Estrutura filosófica de Peirce

1. Fenomenologia	2. Ciências Normativas:	3. Metafísica
	- Estética	
	- Ética	
	- Semiótica ou Lógica:	- Gramática Pura ou Especulativa
		- Lógica Crítica
		- Retórica Pura ou Especulativa

⁵³ Essas ciências são chamadas de “normativas” pois têm a função de estudar ideais, valores e normas.

Seguidamente, posto que todo signo deve conter, como explicaremos, três componentes, a Semiótica mantém a estrutura triádica, subdividindo-se em três ramos: a Gramática Pura, a Lógica Crítica e a Retórica Pura. É o primeiro que aqui nos interessa, pois, como pontuamos, serve a uma semiótica aplicada e, portanto, a uma tradução das cores. A função da *Gramática Pura* é, segundo Peirce (2010), delimitar os tipos de signos possíveis, quer dizer, o que deve ser verdadeiro quanto ao signo para que possa incorporar um significado; a função da *Lógica Crítica*, cuja base é o ramo anterior, é estudar os tipos de inferências, raciocínios e argumentos que se estruturam através dos signos; e a função da *Retórica Pura*, cuja base é, igualmente, o ramo anterior, é usar da força dos tipos de argumento para analisar os métodos que os tipos de raciocínio originam.

2.1.1 A natureza triádica do signo

Doutora e distinta investigadora na área das Ciências da Informação e Comunicação, assim como na Semiologia da Imagem e do Cinema, Martine Joly⁵⁴ (1994, p.32) assente que “o conceito de signo é, pois, muito antigo e designa algo que é percebido – cores, calor, formas, sons – e a que atribuímos uma significação”; e, resume Santaella (2008), qualquer coisa produzida na consciência tem o caráter de signo. Mas o que é um signo?

“Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo” (PEIRCE, 2010, p.46).

O signo necessariamente deve apresentar um representamen, um objeto e um interpretante. O *representamen* é alguma coisa: uma palavra ou um livro, um borrão de cor ou uma pintura, uma cena ou um filme⁵⁵, que sugere, indica ou representa outra coisa: o *objeto*. Ele não é o objeto, mas está em seu lugar – referenciando-o de certa maneira. Conforme a natureza do signo, ele o sugerirá,

⁵⁴ Já falecida, Joly foi professora honorária da Universidade Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Sua obra “Introdução à Análise da Imagem” (1994) propõe uma análise da mensagem visual estática no que diz respeito às suas significações e à sua natureza sígnica, para auxiliar a nós, consumidores de imagens, a alcançar uma melhor maneira de compreender como a imagem comunica e transmite mensagens.

⁵⁵ A materialidade sígnica pode ser percebida “com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Esta coisa de que nos apercebemos significa algo diferente – e é a particularidade essencial do signo: estar lá, presente, para designar ou significar outra coisa ausente” (JOLY, 1994, p.34).

indicará ou representará para um intérprete, real ou potencial, na mente do qual produzirá um efeito interpretativo: o *interpretante*. São três componentes sîgnicos: um primeiro que, numa relação com um segundo, pode determinar um terceiro – como são três categorias de apreensão dos fenômenos. “Quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar”, declara Julio Plaza González (2003, p.52), um pesquisador das novas mídias e da Teoria da Arte, do video-texto e da Tradução Intersemiótica⁵⁶.

Lembremos das associações ao vermelho que apresentamos anteriormente. Essa cor esteve, por vezes, associada ao sangue e ao fogo, mas ela só pode referenciar a esses objetos em seu caráter visual cromático. A cor vermelha não é capaz representar a viscosidade sanguínea, nem o queimor das chamas, ainda que esses aspectos possam vir à mente por um encadeamento, de modo que uma referência qualitativa leve à outra, sucessivamente.

O signo pode ter um único ou um conjunto de objetos – sendo considerado como um *objeto complexo*. E porque a relação entre signo e objeto é dual, Peirce o reparte em imediato e dinâmico. O *objeto imediato*⁵⁷ é a forma como o signo referencia algo. Noutras palavras, é “o objeto enquanto conhecido no signo” (PEIRCE, 2010, p.162), a materialidade sîgnica; enquanto o *objeto dinâmico* é a que o signo se refere – por sugestão, indicação ou representação –, isto é, o objeto em definitivo a despeito dos seus aspectos singulares. Se, conforme orientava Kalmus (1953), o figurino de uma personagem deveria ser composto de cores que representassem a sua personalidade, podemos dizer que as peças nas quais as cores selecionadas encarnam seriam o objeto imediato, e a personalidade da dita personagem, no seu conjunto de características, seria o objeto dinâmico.

Figura 34 - A trilogia das cores



Fonte: composição autoral

⁵⁶ Apesar de nascido e formado em Madri, Plaza tornou-se – em 1973 – professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

⁵⁷ Quanto ao objeto imediato, este “constitui um afastamento e abstração em relação ao real, mas constrói também um enriquecimento, pois nos apresenta suas qualidades materiais próprias” (PLAZA, 2003, p.48).

A exemplo, citemos a trilogia das cores de Krzysztof Kieslowski (1941-1996) – composta por “A liberdade é azul” (“*Trois couleurs: bleu*”, 1993), “A igualdade é branca” (“*Trois couleurs: blanc*”, 1994) e “A fraternidade é vermelha” (“*Trois couleurs: rouge*”, 1994) (figura 34). Para uma homenagem ao bicentenário da Revolução Francesa, Kieslowski associou cada uma das produções a uma das cores da bandeira francesa, e cada cor a uma palavra do lema revolucionário: “liberdade, igualdade, fraternidade”; associação essa que se estabelece a partir das histórias contadas. Embora numa postura simplista, a partir dos títulos poderíamos supor que as cores azul, branca e vermelha são representações dos objetos dinâmicos liberdade, igualdade e fraternidade, respectivamente, e do que mais eles implicam, afetiva e politicamente, nos filmes; e as manifestações das cores, tudo em que elas encarnam, são os objetos imediatos.

Mas como os signos são interpretados? A interpretação de toda representação é uma outra representação⁵⁸: o *interpretante*. A relação entre signo e objeto produz em nossa mente – enquanto intérpretes – um efeito interpretativo, ou seja, outro signo que traduz o primeiro. A noção peirceana de interpretante é tão ampla que esse efeito não precisa ser uma palavra ou pensamento formulado: pode ser um devaneio ou sentimento indefinido – uma ação ou reação, um gesto ou expressão, um calafrio do mais puro deleite ou de desgosto, um estado de espírito eufórico ou mais acabrunhado, um humor colérico ou saudoso. Esse interpretante, porque criado pelo signo, é, de maneira indireta e relativa, produzido pelo objeto sógnico. E como apenas no processo interpretativo a relação entre os componentes sógnicos se torna, de fato, triádica, Peirce o subdivide não em dois, mas três níveis interpretativos: imediato, dinâmico e final.

O *interpretante imediato* é inerente ao signo. É apenas um interpretante possível, ainda no nível abstrato. Noutras palavras, não é o efeito produzido numa mente particular, mas o efeito que o signo, conforme sua natureza, tem o potencial de produzir mesmo antes de encontrar uma mente na qual se efetivar. Um filme numa película possui potencial interpretativo, mesmo que nunca seja exibido. Contudo, por suas propriedades, esse potencial é dito limitado. As desventuras de Carlitos (*the Tramp*, no original), o vagabundo de bom coração e aclamado personagem de Charles Chaplin (1889-1977), se fossem consideradas apenas nas situações e gestos de humor mais expressivo, isto é, nas peripécias que se tornariam referências cômicas – e seriam reproduzidas ao longo da história

⁵⁸ Portanto, sublinha Plaza (2003), a definição de signo é um meio lógico de explicação do processo de semiose – ação do signo – como transformação de signos em signos.

do cinema –, provavelmente não levariam os espectadores aos prantos⁵⁹; tal como uma composição em vívidos tons alaranjados e avermelhados dificilmente induziria a uma sensação de frieza, graças a relação de semelhança com o fogo e, por associação, com as altas temperaturas – embora ela não seja capaz de realmente induzir a uma sensação de calor. Portanto, as possibilidades interpretativas seriam múltiplas, mas limitadas.

Já o *interpretante dinâmico* é o efeito realmente produzido nas consciências; essa, portanto, aponta Santaella (2002), é a dimensão psicológica do interpretante – pois trata-se do efeito singular efetivado na mente de cada indivíduo. Assim, ele dependerá tanto da natureza do signo, quanto do próprio intérprete⁶⁰. Esse efeito, segundo as categorias fenomenológicas, reparte-se em três níveis: emocional, energético e lógico. O efeito *emocional* é o primeiro efeito que o signo pode provocar: uma qualidade de sentimento que, ainda que despercebida, está presente em todos os processos de interpretação; o efeito *energético* é uma ação ou reação, seja física ou mental; e o efeito *lógico* é a interpretação que se efetiva por uma regra internalizada pelo intérprete, e que pode conduzir a um ou vários pensamentos em cadeia. Esses níveis ficarão mais evidentes à medida que apresentarmos a classificação sêmica; e eles possuem elementos emocionais e sensórios, ativos e reativos, lógicos e racionais, como parte de um processo interpretativo que inicia no sentir e alcança o pensar. Aqui age também a *noção de expectativa* – estabelecida por Joly (1994) –, segundo a qual a interpretação deve pressupor as inerências do contexto de produção e receptividade da obra⁶¹, pois obra alguma se apresenta como novidade absoluta, e, por isso, graças a referências e características familiares, o espectador estará predisposto a certo modo de recepção por estar sob certa expectativa⁶².

Enfim, o *interpretante final* é mera utopia: o resultado a que todos os intérpretes chegariam se o interpretante dinâmico fosse analisado em todos os ângulos possíveis, até o limite – o que não é uma tarefa exequível. Nos termos peirceanos, ele seria a interpretação verdadeira e definitiva de um signo.

⁵⁹ Considerando que os códigos cômicos que compõem essas peripécias sejam conhecidos pelo espectador; mas, ainda assim, apenas “provavelmente”, pois existe uma questão de afetividade no efeito provocado que depende do intérprete.

⁶⁰ Os filmes fazem parte do que Plaza (2003) nomeia por “meios de linguagem frios”. Enquanto os “meios e linguagens quentes” apresentam uma alta saturação de dados que prolonga a recepção através de um dos nossos sentidos, os meios frios, de baixa definição, permitem a participação do receptor, pois tendem ao trânsito entre os sentidos.

⁶¹ Pastoreau (2017) sublinha que a percepção de uma cor, e dos valores a ela associados, estão sempre em acordo aos sistemas de pensamentos do seu contexto.

⁶² De acordo com Joly (1994, p.69), a composição sêmica representa a dinâmica do signo enquanto processo semiótico, cuja significação depende tanto do contexto da aparição, quanto da expectativa do receptor. “Assim podemos formular objetivamente os sistemas de referência correspondentes a um momento e a um domínio da história da representação visual, que horizonte de expectativa eles evocam no leitor como resultado das convenções relativas ao gênero, à forma ou estilo, para então romper gradualmente com esta expectativa através de uma criação nova”.

Mas ainda há outras questões a serem consideradas sobre a mente interpretadora. Para que o signo seja traduzido de certa maneira, é necessária uma *observação ou experiência colateral* que está além do interpretante. Tudo o que a leitura de um signo exige é uma percepção apurada e essa experiência, que é apenas uma familiaridade prévia com o sistema representativo a que o signo em questão pertence – com o objeto dinâmico que ele remete, a partir de outros objetos imediatos. São duas, ressalta Plaza (2003), as referências que servem para interpretar o signo: o código ou sistema sógnico, por relação interna, e o contexto, por relação externa. A cultura, a época e o repertório do espectador são referências possíveis e, para Santaella (2002), se esse repertório for muito limitado, os interpretantes serão também restritos ao senso comum. Mais ainda, a absoluta não familiaridade pode levar ao estranhamento do receptor e a uma imprevisibilidade interpretativa, o que possibilita variações nos interpretantes produzidos⁶³.

Não se espera que o espectador considere tantas variáveis ao pensar sobre a cor num filme que vier a assistir. Propor-se a percebê-las e a senti-las é o que esperamos, pois isso seria dar mais um passo na experimentação das tantas camadas de sentido dos filmes; mas se em caráter analítico, o “para além do filme” dele ser levado em conta⁶⁴. Uma breve iniciação à análise da imagem e dos seus elementos basta para nos ajudar a superar a impressão passividade⁶⁵, declara Joly (1994).

E não só a presença – ou falta – de experiência colateral influencia na interpretação sógnica, como a subjetividade do intérprete pode também a influenciar, mesmo que haja, como citado, uma limitação por parte das propriedades do filme – ou objeto eleito. É à vista disso que o interpretante dinâmico é o efeito singular produzido em cada mente: um mesmo colorido pode ser diferente para cada um de nós, pois ser espectador é apropriar-se das obras, de modo que o sentido delas acontece no momento da recepção; e isso não faz uma interpretação mais válida que outra, desde que ambas sejam logicamente estruturadas, o que a Gramática Pura nos permite fazer ao nos orientar na tarefa de apurar nossa sensibilidade e habilidade mental a partir da leitura semiótica. No que diz respeito a cor, uma vez que nossos olhos a experimentam, é o resto de nós que a traduz.

⁶³ É também possível que quando o intérprete não possui referências acerca do objeto dinâmico ou de seu suporte, ele não passe das duas primeiras interpretativas.

⁶⁴ Aumont e Marie (2004, p.14) designam que todo e qualquer analista deve produzir saberes: “deve propor descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta e, desse modo, oferecer uma interpretação”.

⁶⁵ “Para Eisenstein, que via a Arte como metáfora do organismo vivo, uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador” (PLAZA, 2003, p.02).

Figura 35 - “O Quarto Vermelho” (1898), Vallotton



Fonte: www.mcba.ch

Como na pintura “O Quarto Vermelho” (1898), de Félix Vallotton (1865-1925), que, para Pastoureau (2017), é um dos quadros mais perturbadores da história da pintura, graças ao conjunto entre o espaço vazio e os vermelhos onipresentes. O autor descreve que o visitante misterioso deixa a sua bengala e luvas sobre a mesa, arrastando-se nas sombras com as mãos nuas, e então questiona o que estaria prestes a acontecer. Prostituição? Incesto? Ou um crime de sangue, talvez? São todas possibilidades interpretativas válidas.

Não podemos, vale a ressalva, debruçar-nos sobre as cores no filme buscando alcançar qual a intencionalidade com que foram usadas, pois esta apenas o diretor poderia afirmar. Ademais, por tudo anteriormente explicitado, podemos afirmar que o efeito desejado a partir de certas cores não necessariamente será efetivado. O que a Semiótica peirceana permite é, a partir de como o colorido se manifesta na tela dos filmes, considerando tudo o que pontuamos, e na posição de espectadores e interpretantes dinâmicos, a análise do que as cores representam e dos efeitos que produzem sobre nós. Assim, roçamos numa camada do sentido fílmico antes despercebida, a partir de uma tradução própria. Como Peirce (2010) coloca, enquanto o matemático pretende chegar à conclusão, o lógico deseja compreender a natureza do processo pelo qual a conclusão é alcançada. Nossa preocupação é menos o resultado – pois, em certa medida, este há de ser diferente para cada um de nós – e mais os passos do processo interpretativo.

“Se persistirmos no impedimento de interpretar uma obra sob o pretexto de não termos a certeza de que o que compreendemos corresponde às intenções do autor, melhor seria deixar de ler ou de observar toda e qualquer imagem. Acerca do que o autor quis dizer, ninguém sabe nada; o próprio autor não domina toda a significação da mensagem que produziu; [...] analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma

mensagem pré-existente, mas em compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora” (JOLY, 1994, p.48).

Para isso, Santaella (2002) indica que podemos tomar a Gramática Pura na sua autonomia em relação aos demais ramos semióticos. Ela classifica os caracteres sígnicos quanto aos tipos, ao que implicam, e à representação nos aspectos de significação, objetivação e interpretação, a partir das propriedades que fazem de algo um signo: sua qualidade, existência ou caráter de lei. Por isso, as categorias fenomenológicas estão presentes também na classificação sígnica que nos possibilita descrever e analisar qualquer processo de signos, incluindo os elementos compositivos da imagem em movimento – como a cor. Essa classificação parte da relação entre os componentes sígnicos, e cada uma dessas relações resulta também em três tríades: se o fundamento do representamen é em si uma qualidade, um existente de fato ou uma lei; se sua relação com o objeto resulta de sugestão por similaridade, indicação por conexão, ou representação por convenção; e se o interpretante em relação a sua apreensão é algo possível, factual ou cognitivo. É um instrumento que nos habilita a ler desde “linguagem indeterminada das nuvens que passeiam no céu” às “marcas multiformes que as ondas do mar deixam na areia” (SANTAELLA, 2008, p.62) – e da qual extrairemos a estratégia metodológica para o nosso objetivo.

2.1.2 O sentimento da cor

Figura 36 - “Azul” (1993)



Fonte: Pinterest

Figura 37 - “Grande Antropofagia Azul” (1960), Klein



Fonte: <http://www.yvesklein.com>

Em primeiro lugar, estão as qualidades que são signos: os *quali-signos* – tome as qualidades por características ou propriedades. Porque as qualidades não podem aparecer por si mesmas, elas

não podem atuar como signos sem encarnar em algo, ainda que essa encarnação não influa no seu caráter sígnico – pois o quali-signo diz respeito somente às qualidades. Por isso as qualidades nada representam, mas se apresentam. Quantos artistas não pretenderam nos embriagar apenas com uma cor? – questiona Santaella (2008). E aqui se encontram os quadros de Rothko, bem como o cinema experimental em “Azul” (“*Blue*”, 1993) (figura 36), de Derek Jarman (1942-1994), que não passa de uma tela azul e imutável – inspirada nas obras do pintor francês Yves Klein (1928-1962) (figura 37) – envolta por efeitos sonoros, trilha musical e uma narração, por vezes versada, que explora as reflexões de Jarman enquanto debilitado pela síndrome da AIDS. Vale citar que, na língua inglesa, a palavra “blue” denota a ideia de melancolia, sendo, portanto, uma associação coerente à proposta do realizador. Uma simples tela de cor é uma qualidade que atua como signo na medida em que se dirige a um receptor, no qual produzirá um sentimento vago e indivisível – a exemplo do vermelho que de imediato produz uma cadeia associativa que evoca a diversos objetos, e este poder sugestivo o permite atuar como signo, de maneira que, ao lembrar a maçãs, ao sangue e ao fogo, a qualidade cromática atua como signo potencial da fruta maçã, do fluído sanguíneo e do elemento fogo.

O quali-signo é o fundamento do *ícone* – que é tão somente o primeiro em sua relação com o objeto. Portanto, é um signo que sugere o objeto pelas características que ambos possuem; assim, seu objeto imediato é a qualidade que o ícone exhibe, e a qualidade por ele sugerida se torna o objeto dinâmico. Ele não está realmente ligado ao objeto, mas as suas qualidades se assemelham às dele⁶⁶, e, por conta disso, “excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (PEIRCE, 2010, p.73). Dizer que alguém está vermelho como um tomate, por exemplo, é sugerir uma relação por semelhança qualitativa; ou mais abstrato: uma mancha colorida é tanto um fundamento, quanto um objeto imediato, pois mesmo que nada represente qualquer qualidade é capaz de substituir algo com que pareça; desse modo, pela sua capacidade sugestiva, o ícone pode criar um objeto possível. Enfim, o objeto pode determinar o signo ou pode ser criado por ele, e os sentimentos ou sugestões que o signo produzir serão seu objeto⁶⁷, resultante do efeito de impressão suscitado pelo estímulo sensorial. São signos pelos quais podemos obter informações, mas que não veiculam informações,

⁶⁶ Os ícones se repartem, conforme a relação de semelhança com o objeto, em três tipos: imagem, diagrama e metáfora. A *imagem* se assemelha ao objeto apenas na aparência – como a cor vermelha que remete a maçãs, ao sangue, ao fogo, etc. O *diagrama* representa o objeto por semelhança entre as relações internas do signo e as relações internas do objeto que intenta representar – como fazem os mapas e os gráficos. A *metáfora* representa o objeto pela semelhança entre o significado do representante e do representado, aproximando ambos os significados.

⁶⁷ Os ícones correspondem à “classe dos signos cujo significante mantém uma relação de analogia com aquilo que ele representa, ou seja, com o seu referente” (JOLY, 1994, p.38).

oscilando entre ser signo e ser fenômeno – algo à contemplação, resume Plaza (2003). Que sejam então chamados de “quase-signos”.

Posto que a significação do ícone procede das qualidades que apresenta, o representamen⁶⁸ é mais relevante nesse tipo de signo que o objeto ou que o interpretante, mesmo porque eles podem vir a ser a mesma coisa.

E bem como a base da classificação sgnica é triádica, a divisão dos seus objetos, imediatos e dinâmicos, também se dá em três tipos. O objeto imediato do quali-signo icônico é um *descritivo*, no sentido de que determina seu objeto dinâmico por exhibir seus caracteres; e seu objeto dinâmico é um *possível*, pois o ícone em si é um *abstrativo*, que se encontra na zona do sentir, das qualidades de impressão e das possibilidades.

À vista disso, o interpretante que o ícone pode produzir é também uma possibilidade – ou, a nível de raciocínio, um *rema*, conjectura ou hipótese interpretativa. Nas palavras de Peirce (2010, p.53) é um signo que para seu interpretante “é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível”, pois o efeito comparativo entre qualidades é uma operação hipotética. No caso dos ícones, o processo interpretativo limita-se ao nível emocional – ao nível da Primeiridade.

2.1.3 A sensação da cor

Em segundo lugar, estão os existentes que são signos: os *sin-signos*. Tudo que se apresenta como um existente singular e concreto – aqui e agora – é um sin-signo, pois qualquer existente faz parte de determinado universo, indicando-o e atuando como signo dele. São, nas palavras de Peirce (2010, p.52), “uma coisa ou evento existente e real que é um signo”, posto que existir é ocupar um lugar no espaço e tempo, reagindo a outros existentes, conectando-se a eles – e apontando nas suas direções. Cada direção apontada pelo sin-signo é uma de suas referências, atuando potencialmente como signo de todas delas.

O sin-signo é o fundamento do *índice*, que é tão somente o primeiro em sua relação com o objeto. O índice atua indicando outra coisa com a qual está factualmente ligado, e para que o signo atue indicialmente deve ser considerado em seu aspecto existencial, como parte de outro existente – para o qual aponta e do qual faz parte. Ele irradia em múltiplas direções, sendo sempre dual, pois

⁶⁸ Peirce denomina os representamens icônicos também por *hipóícones*.

que liga duas coisas. “Tudo o que atrai a atenção é um índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência” (PEIRCE, 2010, p.67). E diferente de outras representações, o índice dirige a nossa atenção para o objeto por estar conectado tanto a ele, quanto aos sentidos ou memória do seu intérprete.

Quando a sua relação com o objeto é de caráter existencial, o índice é considerado *genuíno*; mas quando essa relação é uma referência, o índice é considerado *degenerado*. Um índice genuíno e seu objeto devem ser ímpares, porém, tudo o que existe possui qualidades, isto é, o índice possui quali-signos, ou ícones, pois na medida em que são afetados pelo objeto, eles necessariamente têm qualidades em comum, e, por isso, um índice genuíno pode ser índice degenerado das suas próprias qualidades. Mas não é em razão de tais qualidades que ele atua como signo – o que predomina é o fato de que ele aponta para outra coisa. Logo, são signos que veiculam informação ao denotar uma relação, mas ainda não por indução da racionalidade.

E se no ícone não existe distinção entre o fundamento e o objeto imediato, ressalta Santaella (2002), no índice de certo há. O índice pode ser um fragmento extraído do objeto, mas não o é em si, e o seu objeto imediato é a forma como ele indica o objeto dinâmico. Um céu alaranjado indica, pela coloração, o nascer ou pôr do sol. Um filme de época indica, claro, o período que retrata, seus trejeitos, vestimentas e arquitetura, etc. Um quadro de natureza-morta é índice não por semelhança entre a tela e os objetos retratados, mas por haver uma conexão concreta entre os dois, e a aparência dessa pintura, suas qualidades visíveis, são o objeto imediato. Se alguém se avermelha de vergonha ou de raiva, o sentimento é a causa e a cor a consequência, assim, o segundo é índice do primeiro. E posto que a significação do índice procede da relação “objeto e signo”, o objeto é mais relevante nesse tipo de signo que o interpretante, pois a mente do intérprete nada tem a ver com essa relação, ela só a registra; embora o índice só funcione como signo quando uma mente interpretadora efetiva esse registro.

No caso do sin-signo indicial o seu objeto imediato é um *designativo*, no sentido de que ele dirige a retina mental do espectador, por exemplo, para o objeto dinâmico em questão; e seu objeto dinâmico é uma *ocorrência* – do passado, presente ou futuro –, pois o índice em si é um *concretivo*, que se encontra no campo do factual, da existência e do agir/reagir.

Posto isso, o interpretante que um índice pode produzir não passa da constatação da relação entre duas coisas – ou, a nível de raciocínio, um *dicente*: um signo de existência real e que envolve um rema, mas que não é por ele constituído. E se nos ícones o processo interpretativo para no nível

emocional, nos índices ele alcança o nível energético, da ação e/ou reação de registrar uma relação ao chamar a nossa atenção, dirigindo-nos ao objeto; em suma, o nível de Secundidade.

2.1.4 O pensamento da cor

Em terceiro lugar, estão as leis que são signos: os *legi-signos*; leis tais estabelecidas – quase sempre – pelas pessoas. Não se trata de algo singular, mas de uma lei geral, e todas as leis, explica-nos Santaella (2002), são abstrações operativas⁶⁹, pois que a sua atuação faz com que os singulares se enquadrem na generalidade, de modo que eles atuem de acordo com a prescrição da lei e fazendo de cada caso singular uma réplica dessa mesma lei.

O legi-signo é o fundamento do *símbolo*⁷⁰ – que, por conseguinte, é tão somente o primeiro em sua relação com o objeto. Todo símbolo está absolutamente habilitado a representar o que a lei o prescreve que represente, isso porque ele não representa seu objeto em virtude de qualidades, ou da relação factual, mas pelo poder de representação advindo de uma lei: uma convenção, um pacto coletivo ou um encadeamento de ideias que opera para que certo símbolo seja interpretado de certa maneira. Esse signo, assim como seu objeto, é de um tipo geral, e como geral ele se manifesta em réplicas: em ocorrências singulares através das quais a lei se manifesta. Seu objeto dinâmico é uma referência a todo o contexto a que o símbolo se refere ou ao qual se aplica, pontua Santaella (2002); e, por isso, se ele for um conceito há de se perder de vista numa sucessão de símbolos que remetem a outros símbolos; enquanto o objeto imediato é o recorte que ele faz do seu contexto de referência.

Se os ícones têm objetos possíveis e interpretantes conjecturais; e os índices dependem dos seus objetos e seus interpretantes se limitam a constatações; os símbolos são signos genuinamente triádicos, pois para que seu interpretante seja interpretado exigirá outro signo – num encadeamento que crescerá sucessivamente. Eles possuem tanto caracteres icônicos quanto indiciais, mas é o fato

⁶⁹ Porque possui um caráter paramórfico, o legi-signo pressupõe que um mesmo objeto possa ser abordado e construído a partir de múltiplos signos equivalentes. A palavra “luto” e um figurino preto, segundo o contexto, podem representar, para nós, o mesmo objeto: a perda de um ente querido.

⁷⁰ Outra subdivisão que optamos por não adentrar – mas apenas citar – encontra-se na passagem a seguir: “os símbolos, e de certo modo outros signos, podem ser termos, proposições ou argumentos. Um *termo* é um signo que deixa seu objeto, e a fortiori seu interpretante, ser aquilo que ele pode ser. Uma *proposição* é um signo que indica distintamente o objeto que denota, denominado de seu *sujeito*, mas deixa seu interpretante ser aquilo que pode ser. Um *argumento* é um signo que representa distintamente o interpretante, denominado de sua *conclusão*, que ele deve determinar” (PEIRCE, 2010, p.29).

de portarem uma lei de representação que lhes permitem atuar como signos, sendo, portanto, signos convencionais, que dependem dos hábitos e veiculam informações já por indução da racionalidade.

A palavra “girassol” atua por uma lei linguística, e, pela força da lei, pode representar todo e qualquer girassol. Sempre que for lida, escrita ou pensada, quer dizer, replicada, representará um girassol. Um vestido que apresente todas qualidades de um vestido de casamento – principalmente a cor branca –, representa, de acordo com a cultura, não uma ou outra noiva, mas ideia de “noiva”, e essa ideia tradicionalmente evoca a outras: como as de “castidade” e de “matrimônio”. Um filme sobre um célebre pintor tem no recorte que faz e nas qualidades que apresenta seu objeto imediato, e o objeto dinâmico do filme será, em última instância, toda a vida e obra desse artista; sendo essas obras sin-signos que carregam outros símbolos, e, desse modo, o objeto dinâmico do filme contém símbolos com objetos dinâmicos próprios.

Daí que o símbolo seja um “representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante” (PEIRCE, 2010, p.71); e porque o significado do símbolo procede do fato de ser aplicado e compreendido como tal, independente da justificativa da relação representativa, o interpretante é mais relevante nesses signos que o objeto, pois a mente do intérprete tudo tem a ver com essa relação.

No caso do legi-signo simbólico o seu objeto imediato é um *copulante*, no sentido de união, pois expressa uma relação lógica com o objeto dinâmico; e seu objeto dinâmico é um *necessitante*, algo geral, pois o símbolo em si é um *coletivo*, que se encontra na zona da síntese, das convenções e do pensar.

À vista disso, a base do interpretante que um símbolo pode produzir são sequências lógicas, tratando-se de um *argumento*: um signo de lei que envolve um rema ou um dicente – mas que não é por eles constituído. E se nos índices o processo interpretativo estaciona no nível energético, nos símbolos ele alcança o nível racional, onde o pensamento vai de signo em signo; em suma, o nível de Terceiridade.

Quadro 02 - Classificação sgnica básica

O signo em relação a si mesmo:	
Primeiridade:	O signo é um quali-signo, uma simples qualidade;
Secundidade:	O signo é um sin-signo, um existente concreto;
Terceiridade:	O signo é um legi-signo, uma lei.

O signo em relação ao seu objeto:	
Primeiridade:	O signo é um ícone, pois que há entre ele e o seu objeto uma similaridade;
Secundidade:	O signo é um índice, pois que há entre ele e o seu objeto uma conexão de fato;
Terceiridade:	O signo é um símbolo, pois que há entre ele e o seu objeto uma convenção.

O signo em relação a seu interpretante:	
Primeiridade:	O signo é um rema, pois que o seu efeito se traduz num sentimento;
Secundidade:	O signo é um dicente, pois que o seu efeito se traduz numa sensação/ reação;
Terceiridade:	O signo é um argumento, pois que o seu efeito se traduz num pensamento.

Enfim, como demonstra o quadro acima, impera uma progressão regular de *um, dois e três*, *primeiro, segundo e terceiro*, na relação do signo com seus componentes. Dentro dessa progressão – que como evidenciado vai do sentir ao pensar/do estético ao lógico –, Peirce (2010) sublinha que uma tríade particularmente importante, pois são signos indispensáveis a todo raciocínio, é a tríade secundária: o ícone, o índice e o símbolo; embora isso não implique o descarte das demais tríades. Precisamos lembrar que as cores são, por definição, uma qualidade que encarna em algo; e que ao ocuparmos a posição de espectadores e analistas do filme em que o aspecto cromático se manifesta enquanto signo, estamos nos pondo na posição de intérprete no qual será produzido o interpretante dinâmico dessas cores.

Mas uma ressalva de imensa importância, é que estamos lidando não com classes fechadas, com um engavetamento, e sim com caracteres não excludentes⁷¹, que se tornarão mais perceptíveis conforme os exemplificarmos. Para Joly (1994), não existem signos puros, mas com características dominantes, mesmo que as três sejam onipresentes em qualquer fenômeno. A partir da combinação dos caracteres das três grandes tríades, Peirce estabeleceu a base de 10 classes sígnicas logicamente possíveis, chegando ao surpreendente total de 64 classes; indício da nebulosidade da distinção dos caracteres que, por isso, possibilitam tantas combinações. Porém, não adentraremos nessa divisão. Tomaremos as matrizes abstratas, os caracteres gerais em sua ordem de progressão, para estruturar um mapa lógico através do qual a nossa análise será conduzida. É natural, ressalta Santaella (2002), usar dessas classificações como princípios de um método de análise a se aplicar aos signos – como estamos a propor. Mas como abstrações, elas devem se vincular à conhecimentos particulares sobre

⁷¹ E por isso o mesmo signo pode ser considerado sob diversos aspectos e submetido a várias classificações.

o objeto escolhido⁷², à ferramentas e conceitos específicos; daí a relevância de termos falado sobre o elemento cromático, e de falar, como faremos a seguir, sobre a narrativa e as ferramentas próprias da análise fílmica.

Até aqui nenhuma estrutura de análise, nenhum método propriamente, foi ainda delimitado, apenas apresentamos o fundamento semiótico que pode ser usufruído pelo leitor para a análise das cores em qualquer outro suporte: nas muitas formas de arte e em tudo mais que nos rodeia. Quanto ao método, este será estruturado para o colorido nos filmes – pois o cinema precisa que a porta das cores seja aberta ao público.

2.2 O SIGNO COR NA NARRATIVA FÍLMICA

Uma vez posta a polivalência cromática – fora e dentro do cinema – e a sua possível atuação sígnica, é chegado o momento de posicionarmos o signo cor na estrutura fílmica. Noutras palavras, é preciso compreender de que modo a cor se relaciona com os demais elementos fílmicos, pois não visamos o signo cromático, simplesmente, mas sua atuação e seus efeitos nos filmes; e, para tanto, definiremos o último termo que compõe nosso objeto de estudo: a narrativa fílmica. Que “os signos se interpõem entre nós e o mundo” enquanto – pontua Plaza (2003, p.49) – “ao mesmo tempo, nos presenteiam com significações e apresentações de objetos que, sem eles, não viriam até nós”, está claro; tal como sabemos que todo signo é distinto do seu objeto, e, assim sendo, deve haver alguma explicação ou contexto que justifique por que razão o signo pode ser compreendido enquanto uma emanção daquele objeto; e é a partir da esfera fílmica que alcançaremos, *a priori*, essa explicação. No dicionário cinematográfico de Aumont e Marie (2003)⁷³ o verbete “fílmico” é precisado como: aquilo que diz respeito à obra projetada diante do público, pois o filme é a mensagem ou discurso percebido pelo espectador, e antes de analistas somos espectadores.

⁷² Plaza (2003) explica a importância de conhecermos, no nosso estudo, a história da cor no cinema. Conforme o autor, as transformações nos suportes físicos da arte e em seus meios de produção constituem a base material da historicidade das formas artísticas e dos seus processos de recepção, isto é, elas influem no que ao final se apresenta; nas alternativas de códigos, formas e convenções; na encarnação material dos signos.

⁷³ Michel Marie, professor de estudos cinematográficos na Universidade de Sorbonne – em Paris –, junto ao já referido Jacques Aumont, reuniu o sentido de quase 400 verbetes em diferentes autores e abordagens disciplinares, preservando noções da estética, semiologia, psicologia e história da arte que foram incorporadas ao vocábulo do cinema.

E para Aumont (2012), sentar-se diante de uma obra projetada é, comumente, assistir a um filme que conta uma história. Segundo o próprio, uma história pressupõe a relação entre elementos fictícios que dependem do imaginário, desenvolvem-se rumo a uma expansão e, finalmente, a uma solução, formando um todo coerente. Ela é o significado ou conteúdo narrativo do filme. E porque a história é contada para alguém, a imagem fílmica veicula implicitamente num enunciado: algo é dito a partir dela. Portanto, a imagem fílmica exhibe objetos que só são reconhecíveis graças a uma série de convenções, sendo ela distinta do seu referente real, pois o que é mostrado através da lente da câmera não passa de uma representação. Mesmo no cinema realista “as imagens são organizadas dentro de um sistema de símbolos e através de um mecanismo de convenções” (COSTA, 2000, p.131). Mas o fato de o filme almejar o reconhecimento desses objetos já implica querer dizer algo sobre eles. Nada na composição imagética é por acaso, pois tudo se apresenta sob a intenção de ao menos evocar algo além de si mesmo. Logo,

“A imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas veicula implicitamente em um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação” (AUMONT, 2012, p.90).

Ao passo que no verbete “narrativa”, também de Aumont e Marie (2003, p.209), um sentido que Gérard Genette⁷⁴ delimita para ele é: ser “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”, de modo que a narrativa é a materialização do enunciado que se encarrega da história a ser contada, e no cinema esse enunciado é constituído por elementos audiovisuais: como imagens, palavras, menções escritas, ruídos e músicas, por exemplo. Sem apresentar a princípio um valor narrativo, esses elementos adquirem valor pela sua copresença com outros elementos⁷⁵, com os diálogos e acontecimentos, tornando-se necessário considerar sua participação na estrutura da narrativa. Uma vez que implica tanto um enunciador quanto um leitor-espectador, a narrativa é um enunciado que se apresenta como discurso. O emprego das linguagens entrelaçadas no filme por meio de uma determinada técnica, unido aos processos mentais de quem o “lê”, faz a história de fato existir – daí a possibilidade da participação ativa do leitor-espectador.

⁷⁴ Gérard Genette (1930-2018) foi um crítico literário francês e teórico da literatura, conhecido por compor sua própria abordagem poética a partir do estruturalismo e por seus estudos sobre narrativa.

⁷⁵ O que Plaza (2003) chama de “intracódigo” é a atividade interna ao signo – ou os processos e leis de articulação da linguagem que se efetivam no interior do suporte. Noutras palavras, é a conexão entre vários fenômenos, como cores, letras, palavras ou gestos, que geram um diálogo interno, sendo o que define, *a priori*, se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica.

Como se dá no processo de interpretação sígnica, Aumont concorda que a leitura está condicionada pela nossa subjetividade e formação sociocultural, da mesma maneira que faz Joly (1994, p.35) ao assegurar que tudo pode ser signo a partir do momento que desse algo se deduza uma interpretação ligada à circunstância de aparição, ao suporte sígnico, e às expectativas e referências do espectador.

Considerando a narrativa fílmica como um processo de materialização, podemos encontrar nela o conceito de “*transmutação*” ou “*tradução intersemiótica*”, que Plaza (2003) apreendeu com Roman Jakobson: trata-se de uma interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais, ou que se dê de um sistema sígnico para outro. Códigos de representação – ou sistemas distintos – podem se aparentar na intenção de aludir ao mesmo referencial, visto que, aliás, a própria natureza do pensamento é intersemiótica – qualidade essa que se reflete nas linguagens, na sua hibridização, e, certamente, no cinema. Uma vez que a história, pensada e escrita, torna-se filme ao ser traduzida em elementos audiovisuais a partir de artifícios diversos, que busquemos nela o sentido para esses elementos; sublinhando, porém, que a história e a narrativa que a materializa e enuncia constituem um produto final uno.

Contudo, lembremos que os filmes podem trazer um certo contexto histórico e cultural, ou ter sua produção cercada por esse contexto, podendo trazer referências do seu “ao redor” ou mesmo importar expressamente códigos extra fílmicos. O espectador não tem como obrigação reconhecer essas importações, e isso em nada o impede de produzir interpretações ao ser afetado pelos signos; todavia, ao assumir a posição de analistas devemos considerar dentro do nosso alcance aquilo que pode estar externamente ligado às cores na obra.

E enquanto a história pode terminar em “aberto”, permitindo que a imaginação do público se abra às possibilidades para criar seu próprio final, a narrativa é necessariamente “fechada” – um todo no sentido aristotélico que apresenta começo, meio e fim – exatamente por ser materialmente limitada. Mas a ordem da narrativa não precisa ser linear: mais que um desfile dos acontecimentos, ela pode se compor por prenúncios e lembranças, deslocamentos e saltos, estruturando-se de forma múltipla ou mesmo descontínua, exigindo maior esforço interpretativo por parte dos espectadores. Pois que seja a narrativa “uma rede significante, tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos” (AUMONT, 2012, p.108), intrincando todos eles por meio de várias camadas de sentido; uma delas podendo ser a camada cromática.

Em resumo, porque são compositivas da imagem as cores pertencem ao domínio narrativo, que materializa, como enunciado, a história. *A priori* restringida a uma propriedade formal do que

vemos na tela, as cores podem assumir um papel representativo se relacionadas a outros elementos para atuar como representamen de um dado objeto do conteúdo ou história, a partir de códigos ou associações estabelecidas pelo filme ou importados, mas pertinentes a ele em algum sentido. Esse objeto preexistente à cor é por ela representado, esteja ou não explícito, e seja algo abstrato: como um conceito, estado emocional ou atmosfera; ou algo mais tangível: uma personagem, ocorrência, temporalidade ou espacialidade. E na medida em que as cores representem algo, elas o fazem para um espectador, no qual provocarão um ou múltiplos efeitos e produzirão uma interpretação. Logo, aqui estão os três componentes do signo peirceano.

Os itens anteriores deixaram claro que os passos um, dois e três são uma imposição lógica, pois que as ideias de primeiro, segundo e terceiro são ingredientes de todo conhecimento por “nos serem elas dadas continuamente pelas colocações do sentido ou ao fato de que faz parte da natureza peculiar da mente combiná-las com nossos pensamentos” (PEIRCE, 2010, p.13). A noção de signo se amplia a partir dessas ideias, permitindo-se não se limitar a uma representação mental de caráter cognitivo, como é mais comumente estudado. Para Santaella (2002), a ordem desses conceitos que pode funcionar como base de leituras ou análises semióticas, já delimita os passos a seguirmos no trajeto analítico. Mas antes de uma proposta de método propriamente dita, e porque Peirce sublinha a tríade segunda como especialmente necessária ao raciocínio, exemplificaremos a predominância dos caracteres icônico, indicial e simbólico nas cores, brevemente e nessa respectiva ordem, cada um em dois filmes digitais, considerando que interrompemos nosso percurso pela história das cores do cinema no começo da era digital e sua conseqüente abrangência da manipulação cromática.

2.2.1 A iconicidade da cor no filme

Para exemplificar o caráter icônico da cor, pensemos em “O Filme da Minha Vida” (2017), realizado por Selton Mello (1972-) – com cinematografia de Walter Carvalho e inspiração no livro “Um Pai de Cinema” (“*Um Padre de Película*”, 2010) de Antonio Skarmeta. Nesse filme brasileiro somos apresentados – em 1963 – ao professor Toni Terranova, um jovem enamorado pelo cinema, o que faz da sétima arte um elemento substancial no desfecho da história e na narrativa, que retorna à pequena cidade de Remanso, na Serra Gaúcha, para descobrir que seu pai está partindo rumo à França, sua terra natal, no mesmo trem do seu retorno.

A narrativa se materializa a partir da romantização da lente cinematográfica – como quando fascinado Tony flutua observando as belas irmãs Madeiro –; ou quando extasiado ele sai do cinema em câmera lenta, após assistir “Rio Vermelho” (“*Red River*”, 1948), um *western* de Arthur Rosson (1886-1960) e Howard Hawks (1896-1977). Há uma ludicidade inerente à perspectiva de Tony, e, por conseguinte, à narrativa; e essa ludicidade se evidencia no saudosismo à sétima arte, por meio, entre outras coisas, da nostalgia cromática. Em referência ao aspecto visual das antigas películas e das projeções, o filme é embebido num filtro sépia, cuja tonalidade terrosa nos faz lembrar imagens envelhecidas – tingidas pela passagem do tempo –, artifício que, aliás, remete aos filmes do próprio período em que a história se passa (figura 38).

Figura 38 - O filtro cromático em “O Filme da Minha Vida” (2017)



Fonte: composição autoral

Esse filtro emana um caráter predominantemente icônico, ao sobressair-se como qualidade. Toda cor é uma qualidade, e podemos afirmar que a tonalidade do filme atua, em certo grau, como índice que aponta concretamente para o passado, considerando que imagens antigas – estáticas ou em movimento – de fato encarnam essa cor. Contudo, esse poder de referência só é possível graças à similaridade que precede o teor indicativo. Enquanto isso, a cor vermelha se sobressai nos objetos e faz-se ainda mais evidente pela presença do verde: sua semi-complementar. Quando associado às personagens femininas – nos seus lábios e nas luzes do prostíbulo – o vermelho, descrito “a cor da alma, da libido e do coração” por Chevalier e Gheerbrant (p.888, 1986), atua como representação

convencional⁷⁶ da feminilidade e do erotismo, a partir do doce prisma juvenil do protagonista. Mas porque essa cor não se manifesta apenas associada ao feminino, antes de ser um símbolo, ela é um componente da atmosfera fílmica e de como o protagonista percebe o mundo.

E essa atmosfera usufrui da referência ao próprio cinema para nos contar uma história cujo cerne está no passado, tanto pela ambientação, quanto pela incessante recordação da figura paterna perdida; na verdade mais próxima que sabido, trabalhando como projetorista no cinema da cidade vizinha. O aspecto cromático vincula-se ao espectador pela afetividade, por evocar um sentimento de nostalgia possível mesmo a quem não vivenciou essa mesma década, esse mesmo cinema, essas mesmas experiências.

Para outra demonstração do caráter icônico da cor, pensemos em “Roda Gigante” (*Wonder Wheel*, 2017), realizado por Woody Allen (1935-), com fotografia de Vittorio Storaro – conhecido por “mago da luz”⁷⁷, o que justifica ser a luz o suporte cromático no filme. Ambientado na década de 50, em *Coney Island – no Deno's Wonder Wheel Amusement Park* –, sua história é narrada pelo galante salva-vidas e aspirante a dramaturgo: Mickey; mas é Ginny a protagonista: uma mulher de meia-idade que precisou renunciar a vida como atriz para reduzir-se aos papéis de garçonete, mãe e esposa de um ordinário operador de carrossel.

Exausta e neurótica, Ginny beira o colapso emocional quando, num verão, entrega-se a um romance extraconjugal com Mickey, que narra quase de maneira cômica esse melodrama digno de Sirk⁷⁸; e se o gênero melodramático possibilita que tudo seja dito num tom além do “real”, o filme eleva esse tom numa extrapolação cromática caleidoscópica. O colorido acompanha Ginny em sua passagem de uma euforia esperançosa à mais profunda desilusão ao perceber o interesse de Mickey por Caroline, sua enteada. Porém, não se trata de uma passagem gradual.

O filme é iluminado por incandescentes dourados e laranjas que ostentam as qualidades de temperatura das cores quentes do verão, mas também, em contraste, por vibrantes azuis. São cores que tanto se manifestam por meio das fontes naturais no filme em amarelos solares e azuis celestes, quanto estouram nas luzes artificiais do parque. Mas o colorido dispensa a necessidade de que haja uma fonte que o justifique, ganhando vida própria quando presente nos ambientes e momentos em

⁷⁶ Mas uma convenção circunscrita por nossa referência cultural em particular, podendo não vigorar para indivíduos de culturas distintas.

⁷⁷ Para saber mais, a entrevista “Vittorio Storaro, o ‘mago’ que escreve com a luz”, realizada pela ANSA - Brasil, está disponível no próprio portal da Agência Italiana de Notícia.

⁷⁸ Douglas Sirk – o cineasta “príncipe do melodrama” – foi apresentado na página 36 do subcapítulo “A cor no filme”.

que as cores simplesmente afloram. E embora essa exuberância contradiga a realidade de Ginny e ao enredo do drama, sustentando-se em ironia, o colorido é tão afetado quanto a personagem, pois a mudança cromática atém-se claramente à instabilidade de Ginny e seus recorrentes altos e baixos; embora vincule-se também ao estado emocional de outras personagens. Semelhante ao que se nota nas obras de Sirk, as cores variam numa mesma sequência ou diálogo, conforme o que é dito e em paralelo às reações manifestas. A luz alaranjada se torna azul, e então laranja novamente, esfriando e aquecendo sucessivamente; a imagem se move da dessaturação para o saturado colorido, ou vice e versa, como um dia ensolarado que lentamente se anuvia (figura 39).

Figura 39 - A luminosidade em “Roda Gigante” (2017)



Fonte: composição autoral

E apesar de buscarmos exaltar o caráter icônico das cores, buscamos também apontar como os demais caracteres se entrecruzam. Podemos supor que as nuances cromáticas são indicativas da inquietude da personagem, pois tanto estão concretamente vinculadas a ela, de maneira que quando a primeira ocorre suscita a segunda, quanto apontam para ela – convidando-nos a experimentar da mesma instabilidade. Mas podemos dizer que esse vínculo é também representativo, quer dizer, as nuances cromáticas representam a inquietude emocional, pois, uma vez que não existe entre cores e emoções uma relação de semelhança, que exista então entre elas um elo convencional e arbitrário estabelecido pelo filme. Ambas relações anteriores só são possíveis porque o filme se apodera da qualidade cromática do verão e do parque, potencializando-a para compor uma atmosfera luminosa

que ascende o encanto melodramático; de maneira que a iconicidade é o ponto de partida, mas são os três caracteres que, entrelaçados, permitem o embarque nesta roda gigante dos sentimentos.

2.2.2 A indicialidade da cor no filme

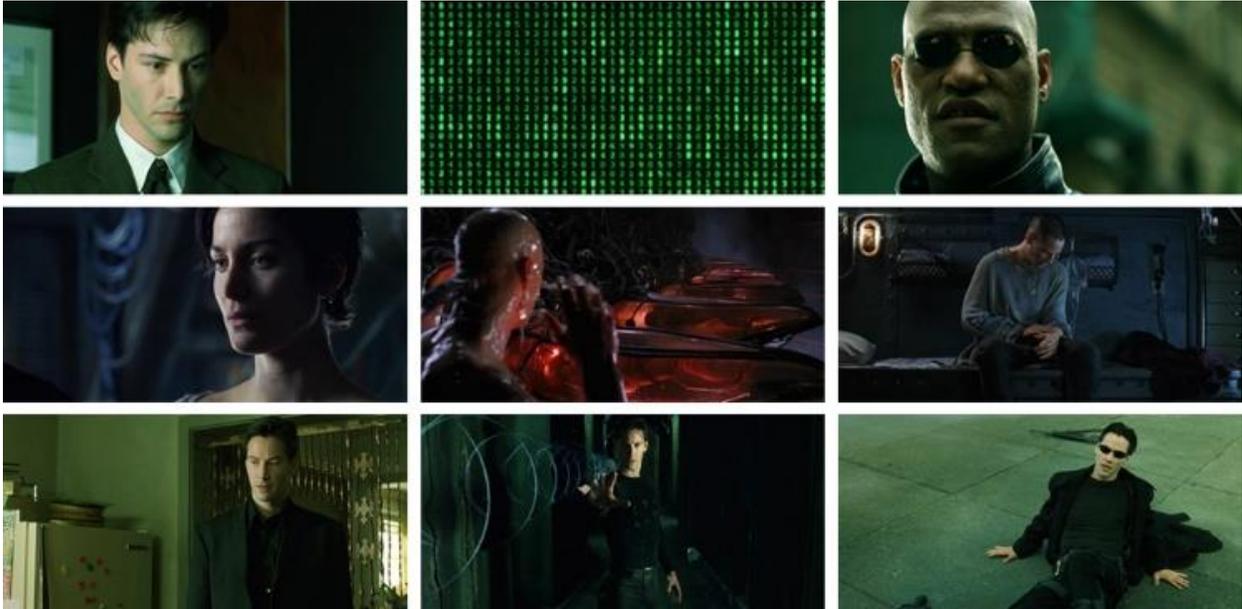
Para exemplificar o caráter indicial da cor, pensemos na obra “Matrix” (*The Matrix*, 1999), realizada pelas irmãs Lana (1965-) e Lilly Wachowski (1967-) – com cinematografia de Bill Pope. Essa produção australo-estadunidense acontece num futuro distópico, no qual, inconscientemente, a humanidade se encontra adormecida na Matrix – uma simulação neuro interativa sob controle de máquinas geradas por inteligência artificial, que subjagam os seres humanos, nutrindo-se do calor e da bioeletricidade dos seus corpos. E nesse contexto há aqueles que, uma vez libertos, rebelaram-se; sendo um deles o ciber criminoso Neo, despertado para a descoberta da verdade sobre a Matrix. Mas, como bem diz uma outra personagem que escolhe retornar ao mundo do sonho: “a ignorância é uma benção”.

A realidade e a simulação se manifestam em tonalidades distintas, numa divisão cromática espacial; mas discorreremos aqui apenas sobre o verde⁷⁹: a cor da Matrix. Ao olhar para dentro do filme e para o contexto ao redor da sua produção – uma ficção científica realizada no início da era digital, momento em que o mundo aguardava o suposto “bug do milênio”⁸⁰ – podemos extrair dele e da expectativa extra fílmica uma clara referência à tecnologia da época. O efeito visual do código binário se apresenta na cena introdutória do filme em algarismos na cor verde, quando literalmente entramos no código – na realidade virtual por trás dele. Esse sistema é utilizado por máquinas com circuitos digitais para interpretar informações e executar ações. Uma outra referência possível são as placas de rede, comumente verdes, que são dispositivos de hardware responsáveis pelo controle do trânsito de informações entre um computador e a rede a que se conecta; da mesma maneira que se estabelece a conexão dos indivíduos à rede de simulação da Matrix (figura 40).

⁷⁹ Uma curiosidade sobre o pigmento verde é que, por muito tempo, ele foi fabricado a partir da arsenita – um produto tóxico, provocando efeitos maléficos que supostamente resultaram em várias mortes no século XIX; uma interessante referência para se propor uma interpretação negativa acerca dessa cor.

⁸⁰ Segundo uma publicação no portal da revista “Super Interessante”, o “bug do milênio” foi um medo coletivo de que na virada para o ano 2000 os computadores causassem uma pane geral em sistemas e serviços. Desde 1960 eles usavam calendários internos com dois dígitos e, assim, depois do ano 99 viria o 00, o que poderia ser por eles entendido como 1900, acarretando consequências desastrosas.

Figura 40 - O verde em “Matrix” (1999)



Fonte: composição autoral

Logo, há um caráter icônico na cor verde para representação do espaço virtual, que se pauta na relação de semelhança cromática com os elementos referidos acima. Todavia, mais proeminente ainda é o caráter indicial, o verde e a Matrix estão concretamente ligados – pois a realidade não se apresenta nessa mesma tonalidade. Somente a simulação é esverdeada, e, à vista disso, o verde faz parte dela como uma das suas características ou qualidades. A partir do momento em que a imagem se torna esverdeada, a cor sentencia que estamos na Matrix. Retornamos ao mundo das aparências, como quem retorna à caverna de sombras de Platão⁸¹ (428 a.C.-348 a.C.), à ignorância, ou mesmo aos devaneios oníricos do País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1832-1898). Efetiva-se no filme uma atividade interna ao signo que Plaza (2003) chama de *intracódigo*⁸², e que atua pelo que Peirce nomeia por *atividade sígnica por contiguidade topológica*: à medida que duas representações são simultâneas ou imediatamente sucessivas, elas permanecem associadas, daí por diante, sempre que

⁸¹ Trata-se de uma referência a alegoria “O mito da Caverna”, encontrada no diálogo “A República” de Platão, filósofo do período clássico da Grécia Antiga. Essa alegoria metaforiza e sintetiza o dualismo platônico entre os conceitos de luz e escuridão, conhecimento e ignorância, realidade e aparência.

⁸² O intracódigo foi já definido no rodapé da página 65; e para examinar as modalidades de intracódigo, os modos de organização próprios ao pensamento estabelecidos por Peirce são os eixos da semelhança e contiguidade. A atividade sígnica por *semelhança* é o eixo em que as partes componentes do signo mantêm relações de semelhança. A atividade sígnica por *contiguidade* é o eixo em que um elemento cede passagem a outro diferente dele, mas que é também parte dele; e esta pode ser topológica ou *convencional* – uma articulação dos elementos imputada por convenção, de acordo com padrões estabelecidos.

uma ocorrer reproduzirá a outra. É o que citamos anteriormente como *motif*⁸³: uma representação recorrente que, graças à recorrência, concretiza-se. A cada manifestação o verde indicará a Matrix, guiando a retina mental dos espectadores por repetição.

Outro filme passível a demonstração do caráter indicial das cores é “Com amor, Van Gogh” (“*Loving Vincent*”, 2017). Realizado pelo animador Hugh Welchman e pela animadora e produtora Dorota Kobiela, esta produção britano-polonesa contou com o trabalho de 125 pintores de diversas nacionalidades. Inspirado na vida e obra do pós-impressionista⁸⁴ Vincent Van Gogh (1853-1890), e tendo por motivação as imprecisões da sua morte, ela inaugurou a técnica de animação em pintura a óleo, resultando em impressionantes 65.000 quadros⁸⁵. Sua materialização narrativa mimetiza as telas do pintor, de maneira que mais do que contar a sua história, o filme o faz a partir da concepção singular de Van Gogh ao literalmente dar vida às suas pinturas.

Na sua sensível perspectiva as cores eram necessárias, pois apesar das suas telas retratarem, sobretudo, pessoas, paisagens ou elementos da natureza, as cores eram elevadas em relação ao que seriam aos olhares comuns, concretizando a exuberância cromática somente por ele vista. O desejo por uma forma de expressão pragmática das emoções se fazia presente nas suas obras, e Van Gogh materializava essa expressividade na combinação entre redemoinhos de tinta e pinceladas robustas, fruindo de pigmentos intensos em composições que punham, lado a lado, cores complementares⁸⁶, como vemos frequentemente nos seus quadros o par azul-amarelo – o mesmo que Vermeer –; cores tais descritas por Chevalier e Gheerbrant (2009) como a mais profunda e evasiva, e a mais intensa e expansiva, respectivamente.

Teria ele cometido suicídio? Essa pergunta leva Armand Roulin à cidade francesa de Arles em busca de respostas, sob o pretexto de entregar à família do falecido uma carta escrita por ele e endereçada ao seu irmão, Theodore. Roulin visita as personagens e os locais retratados pelo artista, ambientando os seus últimos anos de vida e seu desassossego. A técnica adotada reproduz a textura das obras de Van Gogh, fazendo o movimento inerente aos redemoinhos de suas pinceladas tornar-se movimento de fato; e, além da textura, o colorido é um elemento de proeminência fílmica (figura

⁸³ Referência à página 31 do subcapítulo “A cor no filme”.

⁸⁴ Trata-se do período artístico seguinte ao auge do Impressionismo, iniciando-se em 1886 e continuando até a primeira década do século XX, quando se originam as vanguardas artísticas.

⁸⁵ Para mais informações sobre esse processo de produção indicamos o portal “Loving Vincent - the world’s first fully painted feature film!”, no endereço “lovingvincent.com”, que dispõe os bastidores do filme e disponibiliza uma galeria de telas produzidas para ele.

⁸⁶ Algumas pinturas de Van Gogh que apresentam essa complementariedade cromática são “Dois Girassóis Cortados” (1887), “Terraço do Café na Praça do Fórum” (1888) e “A Noite Estrelada” (1889).

41) – assim como é nas suas telas. Enquanto os *flashbacks* que emergem dos relatos feitos à Roulin são penumbras de memórias em preto e branco, o presente narrativo transborda em cores.

Figura 41 - A complementaridade em “Com amor, Van Gogh” (2017)



Fonte: composição autoral

A composição cromática do filme é, primeiramente, uma qualidade que referencia às obras de Van Gogh a partir da relação de semelhança para com elas. Entretanto, mais que uma inspiração ou mesmo uma transmutação para materiais fílmicos – quando as cores são “subtraídas” da pintura e reconstituídas, como ocorre em “Shirley, Visões da Realidade” (2013) – este filme resulta da sua reprodução no mesmo tipo de suporte: a tela, e execução no mesmo tipo de substância: tinta a óleo, de forma que a história acontece dentro dos próprios quadros. Portanto, por uma conexão concreta, o colorido aponta para as pinturas do artista fora do filme – para o que este almejava expressar por meio da pintura e para os princípios a partir dos quais ele compunha cromaticamente.

Logo, graças a um processo imersivo, o filme permite experimentarmos de uma nova forma as obras de Van Gogh, mergulhando na sua atmosfera – no campo dos sentimentos imediatos. Mas porque as suas paisagens e retratos são cenários e personagens, para os espectadores que conhecem o acervo do pintor, a força da indicialidade é quase inevitável graças ao poder do reconhecimento.

2.2.3 O simbolismo da cor no filme

E para demonstrar o caráter simbólico da cor, pensemos primeiro em “*Pleasantville a Vida em Preto e Branco*” (*Pleasantville*, 1998), realizado por Gary Ross (1953-) – com cinematografia de John Lindley. Nessa produção estadunidense, os irmãos David e Jennifer encontram-se nos anos 90, quando um controle remoto os transporta magicamente para os anos 50, dentro de um programa televisivo preto e branco chamado “*Pleasantville*”. Esse programa transcorre numa cidade utópica, considerada “agradabilíssima” conforme os preceitos de um rígido e obsoleto ideal de moralidade. Contudo, os forasteiros serão catalizadores de uma revolução.

Ao passo que David se adapta perfeitamente à ficção, Jennifer – com sua rebeldia liberal – perturba a constante harmonia de “*Pleasantville*” provocando a descoberta da sexualidade entre os mais jovens. Isso desencadeia diversas consequências: os livros, cujas páginas estavam em branco, ganham conteúdo, ou seja, conhecimento; perguntas antes não feitas sobre os limites da cidade são então questionadas. E essa mudança se materializa por meio da transição seletiva do preto e branco para o colorido, pois à medida que as personagens experimentam da liberação social e sexual, elas, e os objetos ao redor, adquirem cores (figura 42). Mais que a adoção do *carpe diem*⁸⁷, o filme traça uma clara crítica ao *american way of life*⁸⁸ e ao conservadorismo, desenvolvendo subtramas acerca da segregação racial, presente na oposição entre sujeitos preto e brancos e coloridos; da percepção das cores da arte como uma forma de transgressão; e da repressão à liberdade de expressão.

⁸⁷ Expressão em latim significa “aproveite o dia”. Trata-se de um convite para gozarmos do presente sem preocupações com o futuro; extraída do Livro I das “Odes” do poeta romano Horácio (65 a.C.-8 a.C.).

⁸⁸ Traduzida por “estilo americano de vida”, é uma expressão que se refere a um modelo de comportamento almejado como padrão entre a maioria dos estadunidenses. Durante a Guerra Fria a mídia usava dessa expressão para enaltecer a diferença da qualidade de vida nos blocos capitalista e socialista.

Figura 42 - A transição cromática em “*Pleasantville a Vida em Preto e Branco*” (1998)



Fonte: composição autoral

Primeiramente, podemos dizer que a colorização gradativa é um indicativo da evolução da perspectiva das personagens, pois que essa mudança factualmente ocasiona a colorização, de modo que as cores fazem parte da evolução, aliás, da revolução – apontando para ela. Mas podemos dizer também que a colorização apresenta um caráter icônico, dado que como citado no rodapé da página 72, o ícone pode se subdividir em *imagens*, *diagramas* e *metáforas*. De acordo com Joly (1994), a metáfora atua através de um paralelismo qualitativo, ou seja, representa seu objeto por semelhança entre o significado do representante e do representado, aproximando dois significados distintos. A colorização gradativa é um processo de mudança visual, da mesma maneira que a revolução é um processo de mudança de valores. Mais ainda, para Misek (2012), essa colorização atua justamente como metáfora da transição dos Estados Unidos do autoritarismo modernista da Guerra Fria, para o pluralismo social pós-modernista. E, não bastasse, representa a própria passagem tecnológica da imagem em preto e branco para a imagem colorida no audiovisual, uma vez que, evidencia Misek, após a colorização do último conservador da cidade, é mostrada uma vitrine que anuncia a chegada

de televisores coloridos⁸⁹; não por acaso esse filme foi realizado no período da transição para a era digital, que efetivou as cores e manipulação cromática no cinema.

Porém, essa atuação metafórica só é possível porque o filme a convencional, quer dizer, ele estabelece dentro de si a associação cognitiva entre a ausência de cor e a ideia de conformidade, e entre o colorido e as ideias de revolução, pluralidade e liberalismo, de maneira que as cores atuam na narrativa como um representante simbólico desses conceitos, das questões que os acompanham e do desenvolvimento das personagens.

E finalmente, pensemos no filme “Herói” (“*Yīngxióng*”, 2002), realizado por Yimou Zhang (1952-) – com fotografia de Christopher Doyle, como passível a demonstração do caráter simbólico da cor. Essa obra chinesa transcorre no período dos Estados Guerreiros (475-221 a.C.), quando os sete reinos da China disputavam território, retratando a determinação do monarca do Reino de Qin em uni-los. Contudo, os exímios guerreiros: Céu, e os amantes Espada Quebrada e Neve Flutuante, pretendem impedi-lo. Eis que um suposto herói, chamado Sem Nome, apresenta-se à Qin alegando os ter derrotado, e versões distintas da sua insólita proeza são narradas, cada uma tingida numa cor (figura 43).

O filme tem a realidade apenas como pano de fundo para um conto mítico de heróis. Trata-se de uma história sobre revolução, renúncia e amor à pátria, materializada através da plasticidade da imagem. O próprio Yimou declarou que não existe um significado para cada cor no filme – ele tão somente precisava representar diferentes perspectivas. Mas o fato dele não pretender significá-las em nada nos impede – a partir da experimentação fílmica – de encontrar simbolismos agregados às cores de acordo com o que nos é contado, e com a forma que esse enunciado se apresenta diante de nós. Pelo contrário, isso nos liberta e comprova que o filme, bem como o seu sentido, encontra-se também livre entre o realizador e o espectador.

⁸⁹ Apesar de introduzidos nos Estados Unidos ainda na década de 50, os televisores coloridos demoraram a ser aceitos no mercado graças – entre outras razões – ao seu alto preço, de modo que apenas no final dos anos 60 eles começaram a se popularizar, tornando-se gradativamente os aparelhos mais comuns.

Figura 43 - As versões cromáticas em “Herói” (2002)



Fonte: composição autoral

Tanto no reino de Qin, quanto no relato de Sem Nome sobre a derrota de Céu, o preto e os tons de cinza predominam; com exceção das vestes de Céu. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), o preto é a cor do caos e da substância universal; e na Dinastia Tang⁹⁰, ele era considerado o soberano entre as cores, remetendo à estabilidade e ao poder. Que então represente esses valores, encarnados na figura de Qin, e que o amarelado das vestes de Céu emergja do preto enquanto o seu contraponto visual, uma vez que o amarelo se associa ao preto “como seu oposto e complemento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.88, 1986, tradução nossa), representando, tradicionalmente, a nobreza e transcendência sobre questões materiais, atributos do exímio guerreiro.

⁹⁰ Fundada pelo general Li Yuan – e considerada a era dourada da China antiga – a Dinastia Imperial Tang se estendeu de 618 d.C. a 907 d.C.

No relato de Sem Nome sobre a derrota dos amantes, o vermelho predomina. A vitória foi conquistada graças a traição de Neve à Espada Quebrada, e as personagens são apresentadas como inflamadas e passionais. Para os chineses o vermelho é a cor da união e, como explicam Chevalier e Gheerbrant (1986), é de caráter masculino, representando a impulsividade humana; e na tradição do extremo oriente o vermelho está relacionado ao fogo. Que então represente a união dos amantes e o ardor da paixão, que por queimar consome e, por consumir, causa a ruptura, semeando o ciúme e a vingança nos seus espíritos e corações.

Contestando a Sem Nome, Qin relata o que acredita ter acontecido – e na sua versão o azul predomina. Os amantes são apresentados como sóbrios e virtuosos, sem que houvesse traição, pois, para o rei, havia entre eles amor pueril e concordância. A cor verde, de caráter feminino, representa a reflexividade humana que equilibra sua impulsividade, e na China verde e azul são considerados cores aparentadas, associadas aos valores de esperança e harmonia. Que então o azul represente o respeito e o equilíbrio que paira entre os amantes.

Enfim, a verdade é revelada por Sem Nome – e nela o branco predomina. Seu relato traz à luz ao que aconteceu e ao desfecho do filme: a pátria acima da causa. Espada Quebrada reconhece que é preciso a união dos territórios para o alcance da paz, e, portanto, Qin é necessário. “O branco é primitivamente a cor da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.189, 1986, tradução nossa), contudo, a morte precede a vida, e todo nascimento é um renascimento; por isso, na China o branco evoca às ideias de pureza e renovação. Que então represente a pureza do amor à pátria, assim como a renovação essencial o alcance da paz.

Enquanto isso, o verde colore a memória, revelando o começo da história dos amantes. Que então represente a esperança nascida do encontro que os uniu no amor e na causa comum – embora Espada Quebrada venha a constatar que a esperança está nas mãos férreas de Qin.

Não há uma divisão cromática espacial, pois os cenários se repetem nas diferentes versões. Portanto, ainda que cada cor indique um momento narrativo, elas não são qualidades concretas dos espaços. Mas podemos estabelecer uma associação entre a cor e os valores no cerne de cada versão, daí a proeminência do simbolismo. E vale lembrar: mesmo sem considerar a simbologia chinesa⁹¹,

⁹¹ Apesar do escasso acesso a bibliografias sobre a simbologia das cores na tradição chinesa, podemos encontrar no meio digital informações que, embora limitadas, podem ser trabalhadas. O portal do Ibrachina – Instituto Sociocultural Brasil China – cuja missão é preservar e divulgar a cultura chinesa em suas diversas formas de expressão; bem como portais de companhias vinculadas à China, dispõem de informações sobre a cultura e economia chinesa; como o fato de que, para os chineses, as cores possuem tamanha força que são consideradas capazes de atrair energias, auspiciosas ou não, e de alimentar o espírito.

os espectadores podem estabelecer associações para as cores a partir da história e das suas próprias referências⁹², desde que o façam numa estrutura lógica e fundamentada no enredo, assim como na materialidade da narrativa fílmica, permanecendo a eles vinculadas, apesar das possíveis variações interpretativas.

⁹² Indicamos enquanto referências o livro “A Cor como Informação” (2000), de Guimarães, que traz diversos exemplos de símbolos cromáticos; bem como o “Diccionario de los Símbolos” (1986), de Chevalier e Gheerbrant, que traz um extenso apanhado de signos, incluindo passagens sobre a simbologia das cores na tradição chinesa.

3 DO SENTIR AO PENSAR: UMA METODOLOGIA

Nosso olhar sobre um filme se torna analítico quando elegemos um, ou mesmo alguns, dos seus elementos para nos aprofundarmos. E a interpretação, nas palavras de Aumont e Marie (2004, p.17), “é o motor imaginativo e inventivo da análise”. Enquanto isso, encontramos nos estudos de Plaza (2003) o termo “tradução”, e este se apresenta no sentido de uma prática que envolve: leitura, metacriação, diálogo sócio, síntese e reescritura. Mas independente de chamarmos de análise, de interpretação ou tradução, o fato é que não há uma só maneira de desenvolver esse processo.

Porque, deveras, não há uma teoria unificada do cinema, reforça Aumont (2006), não existe um método absoluto para a análise fílmica, inexistência essa que, aliás, não se restringe às análises visuais, imagéticas ou fílmicas; mas um ponto em comum entre os tipos e abordagens possíveis de análise é o olhar sobre a tangibilidade do filme, sobre o diálogo entre a materialidade e o conteúdo, cujo sentido se dá, de fato, no momento da recepção. Logo, definir nosso objetivo – a interpretação das cores nos filmes quanto ao que denotam e ao que provocam – é imprescindível para estabelecer instrumentos de análise próprios, considerando que eles são determinantes para o objeto analisado e para nossas conclusões. O que, com efeito, existem, são análises singulares, adequadas ao método e àquilo de que se ocupam. Ademais, para Joly (1994), as análises por si mesmas não se justificam. Elas devem ser um projeto a fornecer orientação para a elaboração de uma metodologia e, por isso, antes de delinear o método, definimos o nosso objetivo⁹³ e elegemos os conceitos, os fundamentos e instrumentos aos quais poderemos recorrer.

Certamente, advertem Aumont e Marie (2004), o analista deverá se habituar ao fato de que precisará mais ou menos construir o seu método de análise, unicamente pertinente para o filme, ou fragmento fílmico, e elementos que analisará. Mas esse modelo será, tendencialmente, um possível rascunho de um método geral. Então, porque buscamos apontar um caminho que possa ser seguido para pensar a cor não num único filme, propomos nosso método menos como um diagrama rígido, e mais como um roteiro em que – conforme a manifestação cromática exigir – podemos acrescentar ou retirar um pouco de algum dos seus passos.

⁹³ De acordo com Joly, estudar um fenômeno sob o aspecto semiótico é considerar sua maneira de produção de sentido, e uma coisa só se efetiva signo quando exprime algo e provoca no espírito de quem a recebe uma atitude interpretativa. Mas sua proposição analítica adota a opção de “abordar a imagem sob o ponto de vista da significação e não da emoção ou do prazer estético” (JOLY, 1994, p.30). É usual que, na perspectiva semiótica, impere a discussão acerca do caráter simbólico; porém, optamos por não abrir mão das potências icônicas e indiciais, justamente sublinhando a coexistência da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, embora uma se sobressaia a depender do objeto de análise.

O ato de interpretar é mais espontâneo do que acreditamos. Pensar é traduzir o que nos vem à consciência, de imagens a sentimentos ou concepções, em outras representações que são também signos. Um pensamento traduz o outro, e não há conhecimento sem pensamentos que o antecedem, pois, como explica Plaza (2003, p.180), todo “pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento e, como tal, [...] não tem valor cognitivo”; seu valor reside naquilo a que ele se conecta.

O que ampara a singularidade das interpretações é o princípio científico, ou teoria, por trás delas – para nós, a Semiótica. Encontramos nas suas definições abstratas os princípios guias, ou o percurso lógico dos aspectos que podem conduzir um método de análise a se aplicar aos processos sógnicos. Mas por ser uma teoria um tanto quanto abstrata, pela sua generalidade, o seu uso reclama dialogar com conhecimentos ou instrumentos específicos do que se está a examinar. A Semiótica desconhece, entre outras coisas, as particularidades das práticas cromáticas ao longo da história do cinema; como segmentar uma obra fílmica; ou mesmo os contextos socioculturais presentes ou ao redor dos filmes.

E conforme Plaza, dedicar-se à tradução é tocar no que há de mais profundo na criação. No percurso analítico a mente envereda entre os dois níveis do pensamento: o sensível e o inteligível, articulando os signos no interior de uma obra e os fora dela – mas nela referenciados. As cores não estão soltas, elas são compositivas da imagem, e esta é o suporte visual da narrativa que materializa e enuncia a história ou conteúdo do filme. Precisamos justamente “reafirmar que, no cinema, como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido” (AUMONT; MARIE, 2004, p.118). A partir da transmutação em forma nós podemos conhecer o conteúdo, que, nos filmes, não é um dado imediato – e sim que se constrói. Os conceitos da Gramática Especulativa, na sua ordem própria, servem-nos de base para a leitura interpretativa, indicando, sublinha Santaella (2002), os passos a serem seguidos.

Resumidamente, nosso método será um enlace das proposições de Plaza no seu modelo de análise semiótica⁹⁴ apresentado na disciplina de “Estética e Semiótica em Artes”, do departamento de Multimeios no Instituto de Artes da UNICAMP, no ano de 1997, e das proposições de Santaella no seu livro “Semiótica Aplicada” (2002); em conjugação ao emprego de instrumentos próprios à análise fílmica, cuja função será segmentar e descrever os filmes escolhidos – bem como reunir os registros visuais necessários do elemento cromático – para que a análise semiótica então se realize.

⁹⁴ Trata-se de uma análise acadêmica – embora não publicada – cujo objeto é a pintura “Guernica” (1937), do cubista Pablo Picasso (1881-1973).

Assim, nosso método se assegura nos estudos peirceanos enquanto conversa com a análise fílmica, sem perder de vista que ocupamos a posição lógica de interpretante dinâmico⁹⁵. Humildemente, é preciso reconhecer que toda interpretação singular é incompleta, mas que, embora assim, pode ser analítica e não apenas intuitiva, graças aos princípios nos quais se fundamenta e aos instrumentos de que se apropria; bem como devemos pontuar que o objetivo da análise não é segmentar o signo cromático em caracteres sígnicos, pois sabemos que estes coexistem simultaneamente, e, por isso, como veremos, a conclusão da análise é de perfil sintético. As divisões da análise são tão somente didáticas, no sentido de compor um processo metodológico.

Figura 41 - O vermelho em preto e branco



Fonte: composição autoral

E como critério de seleção das fontes, ou seja, dos filmes para demonstração metodológica, elegemos a cor vermelha – sua presença e relevância – nas obras. Não por acaso essa cor foi citada repetidamente ao longo do nosso texto, dentro e fora do meio cinematográfico. Para muitos povos, exaltam Chevalier e Gheerbrant (1986), o vermelho é a primeira das cores por ser aquela que está mais fundamentalmente ligada à vida. Nas sociedades antigas ela é tida como a cor por excelência, eleva Pastoureau (2017), e mesmo que seu lugar no cotidiano tenha se reduzido quando comparado ao espaço que ocupava na Antiguidade Greco-Romana e na Idade Média, ela continua a mais forte e notável das cores; a de maior riqueza em possibilidades poéticas, oníricas e simbólicas. Tamanho é o seu ímpeto, que ela pode se fazer presente mesmo ausente, pois “debaixo de toda imagem preta

⁹⁵ Diferente do apresentado por Plaza na obra “Tradução Intersemiótica” (2003), nossa proposta é interpretativa e não criativa, embora a participação do intérprete não deixe de ser, em certa medida, criativa. Mas no processo de tradução intersemiótica ocorre uma transmutação da configuração do original noutra – porém análoga – configuração e sistema sígnico. Os signos empregados nessa reconfiguração tendem a formar novos objetos imediatos, sentidos e estruturas desvinculados do original, e nessa medida “a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades” (PLAZA, 2003, p.30).

e branca há um traço da realidade em cores, embora implícito ou imaginado” (MISEK, 2012, p.83, tradução nossa); a exemplo de quando em “Jezebel” (1938), de William Wyller (1902-1981), uma obstinada jovem estarrece a aristocracia de Nova Orleans por ir ao baile anual vestida de vermelho, quando as moças virtuosas deveriam vestir-se somente de branco (figura 41). O vermelho não está na tela, mas a sua menção basta para se fazer sentir, posto que a “presença” dessa cor é responsável por desencadear o seguimento do drama.

Em virtude de a estrutura da Filosofia peirceana e da sua Semiótica, como a da composição interna do signo peirceano, e por conseguinte da Gramática Especulativa, serem tríades, a estrutura do nosso método será também triádica. E optando por seguir a essa mesma lógica, apresentaremos três análises semióticas da cor vermelha, cada uma numa obra fílmica, tendo sido eleitos os filmes: “Juventude Transviada” (“*Rebel Without a Cause*”, 1955), de Nicholas Ray, “*Moulin Rouge Amor em Vermelho*” (“*Moulin Rouge!*” 2001), de Baz Luhrmann, e “2046: Segredos do Amor” (2004), de Wong Kar-Wai. Mas embora os três manifestem uma vermelhidão comum, as formas assumidas pelo vermelho, suas qualidades e as frequências com que se apresentam, são distintas. No primeiro, o vermelho encarna praticamente num único objeto; no segundo, ele é quase onipresente e encarna em diversas formas; e no terceiro ele encarna também em diversas formas, mas o faz em momentos específicos, indo e vindo dentro do filme. Mas antes das análises, vamos aos instrumentos e, enfim, ao método.

3.1 INSTRUMENTOS DA ANÁLISE FÍLMICA

Nossa fonte para a análise do signo cromático são os filmes. Mas Joly (1994) enfaticamente sublinha que a análise das imagens estáticas é necessária para a análise das imagens sequenciadas, sejam animadas ou em movimento. Ela e Aumont e Marie (2004) concordam, pois ambos propõem a pausa na imagem como um imperativo instrumento de análise. Mais do que isso, para os autores “o signo, emblema da convivência entre teoria e análise, pode ser encontrado na pausa da imagem” (AUMONT; MARIE, 2004, p.37); pois é justamente a partir dos elementos reconhecíveis na pausa que podemos construir as relações representativas de cunho lógico, e, à vista disso, os seus efeitos, que são o objetivo da análise.

Portanto, devemos nos debruçar no registro estático das manifestações cromáticas para nos debruçar na imagem em movimento, tendo em conta sempre qual o momento deste registro dentro da narrativa fílmica, e, por conseguinte, da história contada. Assim, na coleta de dados adotaremos instrumentos próprias à *análise fílmica de eixo narrativo*; e esta é tão somente um perfil de análise cuja atenção se volta ao conteúdo do filme, considerando o irremediável matrimônio entre a forma e o conteúdo. Seus instrumentos podem ajudar a compreender, organizar e selecionar os fatos mais relevantes do desdobramento fílmico, bem como as manifestações cromáticas que os acompanham e que fazem parte da sua materialização, para que estas possam ser registradas e analisadas a partir do seu caráter sígnico.

Os instrumentos que propomos subdividem-se em: descritivos e citacionais. Os *descritivos* auxiliam na apreensão do filme e intentam, principalmente, descrever as unidades narrativas, bem como as características da imagem relevantes para a análise – as cores, no caso, e a forma ou aquilo em que se corporificam. Eles servirão para segmentar, transcrever e registrar visualmente os fatos ou diálogos em que nosso objeto se manifesta – e que sejam considerados relevantes para a análise. Esses instrumentos são introduzidos, um por um, na obra “A Análise do Filme” (2004), de Aumont e Marie⁹⁶, dedicada não só a exaltar o mérito da análise fílmica, mas a teorizá-la ao apresentar suas origens e facetas sem impor ou mesmo delimitar uma metodologia, apenas dispondo dos caminhos possíveis.

Quadro 03 - Instrumentos descritivos da análise fílmica

Segmentação das imagens

Conforme Aumont e Marie (2004, p.54): “uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa”, ou seja, as sequências são unidades narrativas e espaço-temporais, cuja separação pode ser feita de acordo com mudanças importantes no curso do enredo. E a segmentação das imagens é a separação e descrição dessas sequências narrativas, preocupada especialmente com os fatos; logo, devemos considerar as sequências nas quais o aspecto cromático se apresenta ou que a ele se relacionam em algum sentido.

⁹⁶ Ambos autores colaboraram com Alain Bergala, um cineasta, crítico de cinema (inclusive para a *Cahiers du Cinéma*) e professor na Universidade Paris III, e com Marc Vernet, um semiólogo e professor de estudos cinematográficos na Universidade Paul-Valéry-Montpellier III, na obra “A Estética do Filme” (2012), cuja publicação antecede a obra “A Análise do Filme” e a complementa.

Descrição da imagem

Diferente do instrumento anterior, esse se preocupa particularmente em descrever os elementos visuais. Como explicam Aumont e Marie (2004), é a passagem para a linguagem verbal dos elementos de significação contidos na imagem – uma transcodificação. Essa descrição, como qualquer transcodificação, deve ser seletiva, centrada nas manifestações cromáticas e nos seus suportes: objetos, figurinos, iluminação, a tonalidade da imagem ou a composição como um todo.

Decomposição plano a plano

Também chamada de “planificação”, é a decomposição de uma sequência em planos; e essa decomposição em unidades deve se realizar, conforme Aumont e Marie (2004), em unidades abstratas, coincidindo com o método de análise e com o objeto de estudo eleito, contendo somente os planos que apresentam esse objeto. Não precisa coincidir com a divisão de planos de fato – como no filme. Esse instrumento deve ser usado quando necessário o registro das cores ao longo de toda uma sequência, e os demais aspectos compositivos da imagem fílmica só serão considerados na medida em que se relacionem com as cores.

Os instrumentos *citacionais* auxiliam, diferentemente do que se dá na decomposição plano a plano, numa citação visual literal, ou seja, no congelamento e captura de um momento específico, tendo como critério de seleção a manifestação do nosso objeto.

Quadro 04 - Instrumentos citacionais da análise fílmica

Fotograma

Também chamado de “pausa na imagem”, é somente “um medíocre instrumento de trabalho quanto ao aspecto narrativo do filme” (AUMONT; MARIE, 2004, p.74), mas é fundamental para o estudo dos parâmetros formais da imagem. É uma citação visual mais literal e pontual do filme, e deve ser selecionado pela legibilidade e para fins ilustrativos. Por sorte, os meios digitais de acesso aos filmes que temos presentemente facilitam o registro tanto dos fotogramas, quanto da decomposição plano a plano.

Tratam-se simplesmente de instrumentos que permitem a organização do paralelismo entre a história e a narrativa, entre “o que acontece” e “como acontece”; entre conteúdo e forma – sob o fio condutor cromático para podermos interpretar as cores nas partes –, e, a partir de então, no todo do filme. Agora, passemos para o método de análise propriamente dito.

3.2 UM ROTEIRO DE ANÁLISE

Começamos do ponto comum entre as proposições de Plaza (1997) e Santaella (2002), que é uma metodologia de análise firmada em três passos básicos. Santaella explica que a característica elementar do percurso da análise semiótica é que ele deve seguir a própria lógica das relações entre os componentes sgnicos: 1, 2 e 3. Noutras palavras, ele deve começar pelo (1) fundamento; passar pelos (2) objetos: [1] imediato e [2] dinâmico; e, enfim, chegar aos (3) interpretantes: [1] imediato, [2] dinâmico, [3] final.

Enquanto isso, a estrutura metodológica de Plaza procura também permitir a percepção dos aspectos envolvidos na relação entre esses componentes, quanto: primeiro, a materialidade do signo como fenômeno; segundo, ao que o ele intenta manifestar ou denotar; terceiro, ao que ele significa enquanto representação permitindo, por um lado, diferenciar o que é inerente ao signo e aquilo que é extra sgnico, e, por outro, distinguir o que é sensível: as qualidades sgnicas, do que é inteligível: os códigos sgnicos.

Destarte, conforme ambos autores, devemos partir do campo das percepções, que é também o campo da síntese, pois o primeiro sentimento ou impressão que temos das coisas – a forma mais imediata de conhecimento – é uma percepção integral. Apreendemos tudo, inicialmente, como um todo indecomponível; essa apreensão antecede a análise que, por sua vez, é a percepção das partes articuladas e solidárias. Nossa competência de “discriminar aspectos [...] dentro de uma totalidade nos leva à metonimização e fragmentação da experiência visual, pois percebemos aspectos únicos” (PLAZA, 2003, p.54), o que permite a análise do todo a partir das partes, de modo que começamos e terminamos com sínteses. Em suma, nosso objetivo analítico é estabelecer uma síntese da atuação sgnica da cor a nível primeiro, segundo e terceiro.

3.2.1 Primeiro passo

Antes da análise devemos nos abrir para o fenômeno cromático – e para seus fundamentos. A cor, ou o signo, está sempre encarnada em algo; portanto, toda cor é já um fenômeno. Posto isso, o primeiro passo tem que ser fenomenológico: “contemplar, discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade” (SANTAELLA,

2002, p.29). É preciso buscar no fenômeno cromático as três propriedades que o possibilitam atuar como signo: sua qualidade, sua existência e seu aspecto de lei.

E, para Santaella, devemos direcionar aos fenômenos três tipos de olhares. O primeiro deles é o *olhar contemplativo*: para que a nossa sensibilidade se torne acessível aos efeitos estéticos das cores. Peirce acredita que “essa candidez intelectual nos disponibiliza para as primeiras impressões tanto sensórias quanto abstratas que os fenômenos despertam em nós” (SANTAELLA, 2002, p.29-30). Esse primeiro tipo de fundamento exige a contemplação das sutilezas ou qualidades das cores. Trata-se de um olhar sintético no sentido de que, como discurremos, nossos primeiros sentimentos ou impressões são algo indecomponível – uma síntese.

O segundo deles é o *olhar observacional*, para que a nossa capacidade perceptiva entre em ação. É sob esse olhar que discernimos a existência singular do fenômeno cromático. Esse segundo tipo de fundamento demanda a observação da forma como a cor se corporifica e o desenvolvimento de considerações sobre como ela se situa no universo no qual se manifesta e do qual faz parte – no caso, o universo fílmico. Trata-se da passagem da percepção do conjunto para as partes articuladas e solidárias.

O terceiro deles é o *olhar abstrativo*, para que a nossa capacidade cognitiva abstraia o geral do particular. Sob esse olhar extraímos das manifestações singulares do fenômeno cromático o que elas têm em comum: o seu princípio guia. Esse terceiro tipo de fundamento exige a apreensão das regularidades para detectarmos a função desempenhada pela cor na dimensão de lei.

Esses fundamentos são aspectos inseparáveis e inerentes a todo fenômeno, e sua descrição, assentem Plaza (2003) e Joly (1994), antecede a interpretação. Descrever os elementos da imagem é uma transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal; descrição necessariamente parcial, pois que ela depende do observador. E a contemplação, a observação e abstração das cores possibilitam essa verbalização, que revela os processos de escolha e reconhecimento que presidem a interpretação. É quando nominamos o que percebemos.

No modelo de Plaza (1997), este seria o momento por ele denominado *análise sintática*: o momento de descrever a relação entre os próprios signos; e, aplicado ao nosso objeto, seria o passo da descrição:

Das qualidades das cores – dos seus matizes, luminosidade, saturação e temperatura –, bem como da inter-relação entre as cores no sentido compositivo;

Da sua fragmentação: da sua existência singular, do suporte ou materialidade das cores, de como se situam na visualidade do filme e/ou na estrutura compositiva da imagem, da inter-relação entre elas e os demais elementos morfológicos, do modo como dirigem nossa retina visual, noutras palavras, nossa leitura;

Daquilo que há de comum nas suas fragmentações, ou seja, que se apresenta como princípio ou regra que abraça as manifestações cromáticas.

Neste passo – bem como no próximo – devemos recorrer aos citados instrumentos próprios à análise fílmica, uma vez que o processo de descrição faz já parte da aplicação desses instrumentos que nos permitem, além da verbalização das imagens, a captura visual do que estamos a descrever. Logo, para ambos os passos (primeiro e segundo), é preciso não só assistir ao filme, como retornar a ele para uma decomposição que alcança além dos níveis da primeira impressão, do envolvimento superficial do simples espectador, observando com dedicada atenção as manifestações cromáticas para, tendo os registros dessas já capturados, fazermos a descrição geral dos fundamentos do signo cromático. Com isso, podemos passar para a análise de seu (s) objeto (s).

3.2.2 Segundo passo

Neste passo, a nossa atenção se dirige para as seguintes questões: o que o signo sugere? A que ele se refere? O que ele representa? O objeto imediato depende da natureza do fundamento do signo, visto que ele determina como o signo pode denotar o objeto dinâmico; e justamente por isso o melhor caminho para a análise da relação objetal é a partir do objeto imediato, sublinha Santaella (2002). Para a autora devemos direcionar, novamente, três tipos de olhares para o objeto imediato, isto é, para as cores.

O primeiro deles é o *olhar que considera os aspectos qualitativos do signo*, pois é por meio dele que acontece a apreensão do objeto imediato da cor. Aquele que contempla se coloca acessível ao poder de sugestão, evocação ou associação que a aparência dos signos apresenta; como o cabelo dourado de uma jovem mulher que se assemelha ao mais puro mel.

O segundo deles é o *olhar que considera o aspecto de existência do signo*, a concretude da cor como parte do universo a que pertence; como as bochechas coradas da mesma dita jovem, que

são tão somente um sintoma, parte de algo que o rosado não abraça por inteiro, mas para o que ele aponta, exatamente por fazer parte desse algo. Por isso o objeto dinâmico é externo à cor.

E o terceiro deles é o *olhar que considera o aspecto de lei do signo* – pois o objeto imediato é a apresentação de um recorte do dinâmico. E se no legi-signo o que o objeto imediato representa é já um signo, explica-nos Santaella (2002), no símbolo a finalidade da análise determina até onde deve ir a regressão sígnica rumo ao objeto dinâmico⁹⁷. Digamos que o corado citado acima aponte para o queimor de uma febre ou para o envaidecimento diante de um certo pretendente. O conceito de “febre” poderia remeter às ideias de “enfermidade” ou “languidez”, e, por sucessão, até a ideia de “morte”; enquanto o conceito de “envaidecer” poderia remeter as ideias de “interesse”, “flerte” e “arrebatemento”, regredindo ao todo do recorte do objeto dinâmico.

Já a análise do objeto dinâmico – posto que ele é aquilo a que o signo denota ou que intenta representar, e que só pode ser acessado pela mediação do objeto imediato que é interno ao signo – depende do exame do fundamento e do objeto imediato, e vai além do próprio signo.

Este seria, no modelo de Plaza (1997), o momento por ele denominado: *análise semântica*; o momento de descrever os antecedentes extrasígnicos na relação entre o signo e o que ele denota. Consoante a isso, concebemos que seria quando precisar a relação objetual e levar o nosso olhar da cor para o que está fora da cor, tendo em consideração as referências extrasígnicas nas esferas intra e extra fílmica. Em pormenores, considerando:

O contexto fílmico; a história – ou enredo – em sua integridade; as personagens com quem as cores se associam; os instantes – diálogos ou acontecimentos – e espaços em que se dão as manifestações cromáticas; o encadeamento desses instantes e espaços.

O contexto que envolve a produção do filme; as referências externas: factuais, ideológicas, culturais ou artísticas, que possam estar vinculadas às cores no filme em questão; possíveis padrões cromáticos em outras obras que possam estar relacionadas à obra em análise.

Trazer as imagens que capturam os momentos específicos das manifestações cromáticas e, paralelamente, descrever os acontecimentos que acompanham tais imagens, permite-nos observar a (s) referencialidade (s) cromáticas, e, à vista dela (s), supor seu (s) objeto (s). Trata-se da análise dos objetos na medida em que será a partir das relações entre as cores e o que está fora delas, e do

⁹⁷ O aspecto simbólico tem sua base nos legi-signos, e estes são, quase sempre, convenções culturais. Por isso, o exame do símbolo conduz à vastas referências que vão de costumes e valores, à padrões estéticos e comportamentais. Embora, como exemplificamos, uma convenção representativa possa ser estabelecida dentro do próprio filme.

caráter dessas relações, que poderemos, no terceiro passo, constatar ou estabelecer os seus efeitos. Podemos, enfim, passar para o efetivo processo interpretativo.

3.2.3 Terceiro passo

É apenas na relação entre o signo e o interpretante que se completa a ação sígnica. Contudo, o ato de interpretar o signo embute os outros aspectos sígnicos: o seu fundamento e relação objetal. Já sabemos que são três níveis de interpretante que a análise pode dar conta: o imediato, o dinâmico e o final. Mas porque nossa preocupação é analisar o efeito que a cor efetivamente e singularmente produz em nossa mente, e porque o interpretante final é mera utopia, é até o interpretante dinâmico que pretendemos alcançar.

Sabemos que o interpretante imediato diz respeito ao potencial das cores de produzir certos efeitos. Sendo interno ao signo, ele permanece no campo das possibilidades à espera de uma mente que efetive uma dessas expectativas no interpretante dinâmico. Mas é preciso delicadeza para não “atropelar” o interpretante imediato, indo diretamente ao dinâmico. Devemos usar da objetividade nessa etapa para respeitar esse potencial, mesmo cientes de que o processo interpretativo retificará apenas parte dele.

Quando chegamos na etapa do interpretante dinâmico, terceiro passo indicado por Santaella (2002), temos os três efeitos que as facetas do signo efetivamente podem produzir.

No caso da cor enquanto ícone, as possibilidades interpretativas são abertas e estão à mercê das cadeias associativas que ela está apta a provocar no intérprete – e do repertório deste. Trata-se do *efeito emocional*; de quando o signo nos excita uma qualidade de sentimento ou emoção.

No caso da cor enquanto índice, as possibilidades são fechadas, pois ainda que a cor aponte para diversas direções ela e o objeto estão dinamicamente conectados. Seu potencial interpretativo é limitado pela relação factual ou existencial entre ambos. Trata-se do *efeito energético*; de quando o signo nos excita uma ação física ou mental de ação/reação/relação.

No caso da cor enquanto símbolo, as possibilidades são inesgotáveis, pois a cor funciona a partir da delimitação do interpretante que a interpretará como um símbolo, e assim sucessivamente. Trata-se do *efeito lógico*; de quando o signo nos excita a produzir cognição.

De acordo com Santaella (2002), analisar o interpretante imediato é observar a relação com objeto quanto ao seu potencial sugestivo, referencial ou significativo; o que se alinha à concepção de Plaza (2003) de que essa análise é uma leitura que atualiza os interpretantes embutidos naquilo que se lê – a partir da tradução – e que ocorre em três níveis: no primeiro, o efeito efetivo da cor é uma qualidade de sentimento no campo do possível, por similaridade; no segundo, o efeito efetivo ocorre no campo da ação – da tensão entre o que é interior e o que é exterior ao signo, entre aquilo que percebemos e sentimos, e aquilo que é concreto e independe de nós, mas nos direciona –; e no terceiro, o efeito produz uma aprendizagem, representação, evolução ou síntese.

No modelo de Plaza (1997), esse seria o momento denominado por ele *análise pragmática*; o momento de analisar as relações entre cor, objeto e significado no nível conotativo da leitura do simbólico. Porém, na nossa concepção, e embora o esforço para tanto seja, de fato, cognitivo, seria o momento de objetivar também as facetas não simbólicas ou “não cognitivas” da interpretação:

Os sentimentos, as emoções ou impressões que as cores podem provocar – e que provocam de fato –, bem como a cadeia de associações representativas que sugerem em conformidade aos aspectos considerados anteriormente, isso é, conforme suas relações qualitativas;

As reações ou sensações que as cores podem provocar – e que provocam de fato –, tal como a ação mental de constatar vínculos representativos que indicam concretamente, quer dizer, o modo como a cor dirige a nossa retina mental;

Os pensamentos que as cores podem provocar – e que provocam de fato –, o que existe de geral ou de sintético na sua significação, e os códigos representativos convencionados entre os elementos cromáticos e personagens, fatos, ideias e valores, por exemplo, internamente à narrativa ou externamente, mas referenciados no filme.

3.2.4 Conclusão: síntese

Saímos das partes e retornamos ao todo – no sentido de sintetizar nossa análise do colorido na Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Nosso percurso finda resumindo a atuação das cores no filme partindo de sua simples presença e alcançando aquilo que elas provocam.

3.3 ANÁLISES DO VERMELHO

3.3.1 O vermelho em “Juventude Transviada” (1955)

Nossa primeira demonstração de análise se volta para um filme norte-americano, do gênero de drama: “Juventude Transviada” (“*Rebel Without a Cause*”, 1955), realizado por Nicholas Ray⁹⁸ (1911-1979) – com fotografia de Ernest Haller. Todavia, gostaríamos antes de aludir a outro filme que diz respeito ao cineasta, que se intitula “Um Filme para Nick” (“*Lightning Over Water*”, 1980). Trata-se de uma produção sueca-alemã do gênero de documentário-dramático realizada e estrelada por Wim Wenders e por Ray, centrada nos últimos dias do segundo – que se encontrava em estado terminal – e na sua vontade de realizar, em parceria com Wenders, o seu último filme; o que resulta num registro que envereda sensivelmente entre a ficção e a realidade.

Figura 42 - O vermelho de Ray



Fonte: “Um Filme para Nick” (1980)

A razão para mencionarmos esse filme é a presença do vermelho. As cores na obra de Ray sabem, quando presentes, fazer-se marcantes, ainda que de maneira mais pontual dentro dos filmes – e dentre elas o vermelho é uma aparição à parte –; mas aqui temos a presença desta cor no âmbito pessoal do realizador. Enquanto a sua enfermidade se agrava, essa produção fílmica parece prover-lhe vida; e nesse desenrolar é notável a aparição do vermelho no figurino de Ray: somos, inclusive, introduzidos à sua figura vestida num pijama desta cor, e nos seus objetos pessoais, dentre os quais sobressai sua cadeira de direção (figura 42). Tratam-se, principalmente, de vermelhos semelhantes

⁹⁸ Foi um cineasta norte-americano responsável por diversos clássicos de Hollywood, como é considerado “Juventude Transviada”, reconhecido por propor protagonistas inadequados ao mundo ao redor, no qual a violência – em diversas formas – é, por vezes, presente.

aos do filme que analisaremos a seguir: enérgicos. E, embora não conste nos diálogos simbolismos atribuídos por ele à cor, podemos supor que o seu vínculo com o vermelho era ao menos de caráter afetivo. Retornaremos a essa obra mais à frente, seguindo, por agora, com a análise.

Nosso primeiro passo começa, lembremos, de maneira sintética, direcionando atenção para o vermelho enquanto representamen⁹⁹, isto é, para a natureza cromática de maneira geral no filme. Sabemos que os quali-signos são propriedades das coisas, bem como o são as cores, ainda que não propriamente, mas no que concerne à forma como as percebemos – posto que necessitam encarnar num suporte. Mas uma qualidade também tem, ou pode ter, suas próprias qualidades, e estas seriam no caso do elemento cromático seus parâmetros: luminosidade, saturação e temperatura; e são suas qualidades que a priori nos interessam.

O vermelho no filme não dispõe de grandes variações tonais, e a sua aparência é chapada, quase gráfica, e saturada – o que se deve também ao fato deste ser um filme analógico, colorizado por um processo que interfere qualitativamente no aspecto cromático: na sua intensidade e textura, por exemplo. Mas o fato é que o que é vermelho se sobressai de imediato, primeiro pela cor em si, dado que entre as cores do espectro cromático o vermelho possui o maior comprimento de onda e, por isso, é chamativo por natureza.

Figura 43 - Um vermelho protagonista



Fonte: composição autoral

Depois, porque tudo ao redor é monocromático, tingido de tons pastéis, amarronzados, que impulsionam a cor em meio a monocromia imagética. O vermelho também não dispõe de variações nos seus suportes de manifestação, pois ele encarna especialmente nos figurinos; e porque encarna

⁹⁹ Embora possamos dizer que estamos também observando a cor enquanto objeto imediato, para que depois possamos cogitar qual (is) seria (m) seu (s) objeto (s) dinâmico (s), visto que estamos olhando para a aparência, ou seja, para as qualidades do vermelho.

num ponto único, cria uma tensão que dirige nossa retina visual para a vermelhidão. Logo, não se trata de uma cor fluida ou instável, mas sim constante e absolutamente concreta.

Ao olharmos para a interação entre o vermelho e as demais cores, e conseqüentemente para os seus suportes, estamos olhando para as suas fragmentações, que pelo explicitado acima sabemos serem um despontamento na composição da imagem fílmica; e, enquanto singulares, nelas estão o caráter de sin-signo da cor. O vermelho como instrumento para ênfase e para atração do olhar não é uma descoberta recente, nem na arte da pintura, nem no marketing; o que comentaremos melhor numa das análises posteriores. Por enquanto, basta apontarmos que essa ênfase opera aqui em dois figurinos particulares: no vestido de Judy e na jaqueta de Jim (figura 43); sendo que Platão¹⁰⁰ – o terceiro protagonista – numa certa cena também usará a jaqueta vermelha. E embora a intensidade de ambos seja equiparável, a diferença é que, ao passo que o primeiro figurino apresenta um matiz mais puro, o segundo apresenta uma variação mais quente – que mais se aproxima do amarelo que do magenta no espectro visível.

O que agrega esses singulares, o que podemos notabilizar de comum nessas fragmentações, é justo o protagonismo que se pronuncia como o princípio ou regra em que convergem as aparições do vermelho, e no qual atua seu caráter de legi-signo. A relação entre o vermelho e os protagonistas os une não apenas por ocuparem papéis centrais, e pelos seus dramas se entrelaçarem, mas a partir da cor; e essa manifestação não acontece em uníssimo, pois que o vermelho passa de personagem em personagem: primeiro por Judy, depois por Jim, e, enfim, por Platão, entrelaçando-os; sendo a cor cada vez que manifesta uma ocorrência singular do mesmo princípio, considerando que as leis gerais se manifestam sempre em réplicas singulares¹⁰¹.

Nosso segundo passo é buscar por aquilo com que o vermelho pode ter uma relação objetal, a partir da observação do que está fora da cor quando ela se manifesta, mas dentro do filme e a ela vinculada, num processo que pede a descrição das manifestações da cor nos planos ou seqüências selecionados para registro, em paralelo à descrição dos acontecimentos na medida em que estes se relacionam ao vermelho; embora tal relação só se efetive no terceiro passo, quando delineamos os

¹⁰⁰ O apelido do personagem é uma referência ao filósofo e matemático do período clássico da Grécia Antiga: Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.).

¹⁰¹ E se o vermelho é um recorte qualitativo da ideia de protagonismo que aponta para os protagonistas, uma regressão sígnica poderia ser estabelecida a partir dessa ideia, se relevante à análise; como explicado no segundo passo do roteiro apresentado anteriormente. O “protagonismo” poderia remeter, nesse filme, às noções de “juventude”, “inadequação” e de “rebeldia”.

efeitos do signo cromático; e porque encontramos nos protagonistas a constante dessa cor, que eles nos guiam nesse processo.

O filme começa na delegacia, onde somos apresentados a James, chamado por “Jim”, preso por estar embriagado; John, chamado por “Platão”, preso por ser encontrado armado; e Judy, presa por vagar sozinha à noite. Na perspectiva de Jim, seus pais estão mais interessados em encobrir suas faltas do que em tentar compreender as motivações por trás do seu comportamento, sendo ele particularmente sensível à covardia do seu pai perante sua mãe; na família de Judy, o conflito diz respeito a maneira como o pai lida com o amadurecimento da filha – submetendo-a um tratamento distante na medida em que esta se aproxima da mocidade –; no caso de Platão, não é possível falar em família, pois o conflito é a carência das figuras materna e paterna. Trata-se, em suma, do retrato da contrariedade de uma juventude num mundo que, supostamente, minimiza as suas inflamações, e cujo regimento lhes parece profundamente desacertado.

Figura 44 - Um vermelho sobressaído



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Figura 45 - Um vermelho foragido



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Na delegacia o vermelho surge pela primeira vez – entre as paredes pasteis e elementos em madeira no cenário –; e aquilo que imediatamente se sobressai na composição da imagem é a figura de Judy, inteiramente colorida por um vermelho vistoso, do casaco ao laço que enfeita seu pescoço (figura 44). Aos prantos, ela relata a insatisfação do seu pai ao vê-la com aquele vestido e os lábios pintados, razão da sua fuga (figura 45); ao que o delegado questiona se a reação da jovem não seria a maneira encontrada por ela para obter atenção paternal. Uma menção curiosa feita por Pastoureau (2017), é que havia um antigo costume rural de vestir as crianças com uma peça de roupa vermelha, exatamente para facilitar mantê-las sob as vistas dos adultos; logo, o vermelho de Judy poderia ser considerado o vermelho que embala uma criança ansiosa por ser encontrada.

Figura 46 - Um vermelho desafiador



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Figura 47 - Um vermelho fatídico



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

A partir de então o vermelho se apresentará na jaqueta de Jim, primeiramente na sequência em que ele comparece ao desafio feito por Buzz, líder de uma gangue juvenil e namorado de Judy. Trata-se de uma “corrida de covarde”: cada um deve conduzir um carro rumo ao penhasco, e aquele que primeiro saltar do veículo será o covarde. Para Jim e sua profunda aversão à covardia, o desafio é irrecusável. Ele, como Judy fora antes, é o ponto de tensão cromática na composição, no cenário e entre os figurantes. Essa encenação de coragem se confirma sem razão de ser, quando Jim e Buzz conversam à beira do penhasco (figura 46) e o primeiro questiona ao segundo o porquê de fazerem aquilo, recebendo por resposta tão apenas que precisam fazer algo. Mas Buzz não consegue saltar, indo de encontro à queda fatídica; e, ao lado Platão, Jim oferece sua mão à Judy (figura 47).

Figura 48 - Um vermelho dramático



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Figura 49 - Um vermelho fragilizado



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Enquanto Jim veste a jaqueta vermelha presenciamos o ápice da dramatização e fragilidade do personagem. Ao chegar em casa – ainda com a jaqueta – ele enfrenta seus pais. Após lhes contar o que houve, o jovem admite o seu comportamento incorreto, mas afirma que irá à polícia enfrentar as consequências; decisão essa que o fará alvo da gangue de Buzz, determinada a não ser implicada no acontecido. Sua mãe deseja ignorar o incidente, e por mais que Jim peça que seu pai se posicione este permanece em silêncio. Nesse momento, talvez mais que em qualquer outro, a cromaticidade do vermelho acorda com a intensidade do protagonista – encarnando-o em escarlata dentro da casa monocromática (figura 48). E também vestido com a jaqueta, Jim, Judy e Platão se refugiam, tanto do mundo quanto da perseguição, num palacete abandonado onde eles fantasiam suas vidas futuras trocando dos adultos, como o fariam as crianças na “Terra do Nunca”¹⁰² (figura 49); quando Platão afirma sentir-se feliz, enquanto Judy o afaga até que durma. Em sua carência latente, ele adota Jim como figura masculina a admirar, e encontra em Jim e Judy seus pais ausentes.

¹⁰² “*Neverland*”, ou a “Terra do Nunca”, é uma ilha ficcional e escapista, introduzida pela primeira vez na peça “*Peter Pan*” ou “*The Boy Who Wouldn't Grow Up*” (O Garoto que Não Queria Crescer), encenada pela primeira vez em 1904; presente também no romance “*Peter and Wendy*” (1911), do escritor escocês James M. Barrie. Nela habitam o próprio Peter Pan, a Sininho e os Garotos Perdidos.

Figura 50 - Um vermelho aceito



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Figura 51 - Um vermelho trágico



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Porém, um cenário trágico parece iminente: desamparado, Platão, depois de ser encontrado pela gangue juvenil e de alvejar um dos seus integrantes, foge para o planetário, que logo é cercado por policiais. E na sua última cena com a jaqueta vermelha, Jim consegue aproximar-se do jovem, oferecendo-lhe sua jaqueta para aquecê-lo em um gesto de confiança. Platão, embevecido, a aceita (figura 50), e vestindo-a será tragicamente alvejado pela polícia ao sair do planetário. Aos prantos, Jim aproxima-se do corpo inerte e fecha a jaqueta para que seu amigo não sinta frio, embalando-o em vermelho (figura 51).

Figura 52 - Um vermelho destrutivo



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

O gesto de Jim é na verdade o encerramento de um ciclo, pois na delegacia, enquanto Platão aguarda, Jim embriagado oferece-lhe seu blazer, então recusado. Tanto o primeiro quanto o último encontro dos três se dá com um deles vestindo vermelho. Uma cena interessante, anterior à “corrida de covarde”, acontece exatamente no planetário quando, durante a aula, um professor declama que nossa destruição será da mesma forma que começamos, numa explosão de gás e fogo, pois perante a imensidão do universo os problemas mundanos são triviais, e, enquanto declama, um redemoinho vermelho alaranjado rodopia devastador na projeção do espaço sobre os jovens (figura 52).

Lembremos, contudo, que não só com o que é interno ao filme está ou pode estar vinculada a cor. Podemos supor que a presença do vermelho se vincula ao próprio realizador: Nicholas Ray, por exemplo, ou mais precisamente a sua relação com essa cor, que se insinua em “Um Filme para Nick” (1980), independente da natureza desse vínculo. Não objetivamos esclarecer essa natureza, pois não buscamos compreender as intenções com que o cineasta desfrutou da cor, mas interpretar a manifestação fílmica do vermelho enquanto fenômeno que se mostra na tela, diante de nós. Logo, como analistas, devemos constar as referências possíveis.

Nosso terceiro passo se volta para constatar, ou estabelecer, os efeitos, possíveis e efetivos, do vermelho no filme nos níveis emocional, energético e lógico, considerando a cor paralelamente ao que se encontra fora dela, e com o que podemos argumentar que esta possui uma relação objetal – estamos agora nos referindo ao objeto dinâmico. Vamos então ao primeiro nível, no qual atua o caráter icônico do vermelho. Porque suas manifestações não apresentam uma materialidade fluida, mas, pelo contrário, absolutamente concreta, parece-nos menos coerente supor que ele proporciona impressões ou efeitos mais abstratos, mas – talvez – um efeito mais sugestivo que sabemos também ser próprio ao ícone. Assim, ao exibir qualidades visuais em comum com alguma coisa, o vermelho excita sensações análogas na mente que identifica uma semelhança, explica Peirce (2010).

Pastoureau (2017) descreve o vermelho como estimulante e mesmo agressivo. Acreditamos que a intensa vibração da cor vermelha – considerando o contexto fílmico e os estados emocionais das personagens, cujo figurino é seu suporte – poderia remeter ao vermelho clamoroso por atenção de um sinal de alerta, como de uma sirene, evocando a ideia de um perigo iminente e posicionando os protagonistas num lugar que requer atenção; ou à noção de vermelho que temos de uma chama: quente e chamativa, enquanto, novamente, um sinal de perigo, mas também de vividez, lembrando ao fogo enquanto uma criatura viva¹⁰³; embora essa sugestão caiba apenas à jaqueta de Jim, à vista da semelhança cromática. A sugestão de calor pode também suscitar uma impressão de inquietude que parte – a priori – de uma relação de semelhança: pois aquilo que se inquieta, que se movimenta e que fervilha, aquece, e ao vermelho é atribuído a qualidade sinestésica de alta temperatura, sendo essa inquietude o motor da rebeldia das gerações mais jovens. Essas suposições não passam, claro, de conjecturas interpretativas, e, portanto, de interpretantes remáticos.

Figura 53 - Um vermelho pujante



Fonte: “Juventude Transviada” (1955)

Vamos agora ao segundo nível interpretativo, onde atua o caráter indicial do vermelho. Em meio a monocromia, essa cor direciona a nossa retina visual dentro da composição imagética para as personagens em que o vermelho encarna e com as quais está factualmente ligado, indicando-as através do suporte dos figurinos – deslocando-as do padrão monocromático. Esse poder de ênfase se encontra desde a tela de apresentação do filme, na qual letras garrafais bradam em vermelho “*A Rebel Without a Cause*”, título original, cuja tradução literal é: “um rebelde sem causa”, apontando para a rebeldia do protagonista; outra cena exemplar se dá quando Jim comparece à delegacia para tratar do incidente com Buzz, sendo ele o pujante ponto vermelho do qual dificilmente poderíamos desviar o olhar – embora a polícia o ignore (figura 53). Assim, o vermelho é capaz de guiar também a nossa retina mental, pois direcionando o nosso olhar ele efetivamente atribui importância ao que

¹⁰³ Referência a uma informação que consta na página 24, e cuja a fonte é Pastoureau (2017).

vemos, guiando a nossa atenção; *e tendo em vista a concretude homogênea do vermelho no filme, esse talvez seja o seu efeito aqui mais atuante.*

Podemos supor ainda que essa cor aponta para o futuro – lembrando que o objeto dinâmico do índice pode ser uma ocorrência do passado, presente ou futuro – uma vez que a jaqueta de nylon em estilo *bomber* confeccionada pela figurinista Moss Mabry se tornaria uma referência à ideia de rebeldia juvenil, reverenciada na cultura pop: um ícone, por ter as suas qualidades reproduzidas, e um símbolo, por representar o dramático sentimento de inquietude geracional. Por fim, o vermelho, como supomos anteriormente, é também capaz de apontar para Ray. Estamos no efeito energético, que é o nível do interpretante dicente, pois resulta no ato de constatar uma relação concreta, factual, entre a presença do vermelho no filme e sua onipresença no âmbito pessoal do realizador.

Figura 54 - Um vermelho protetivo



Fonte: www.greenwichworkshop.com

E no último nível interpretativo – tendo em vista o que desenvolvemos até aqui – podemos procurar por associações entre o vermelho e certas ideias e valores: representações historicamente convencionadas fora do filme, mas a ele importadas por serem relacionadas em algum sentido – e de maneira coerente – à história, ou que se convenciam internamente, dentro do filme. Trata-se do nível do interpretante argumentativo, e, portanto, do caráter simbólico – cujo poder representativo, citemos Peirce (2010), advém de uma regra que designa o seu interpretante.

Sáimos, portanto, do efeito energético para entrar no efeito lógico, e a primeira associação possível que propomos considera – a priori – o vestido de Judy e um poder simbólico do vermelho manifesto em contos, lendas, fábulas e provérbios: como em “Chapeuzinho Vermelho” (figura 54). Porque seu capuz é vermelho, e a relevância da cor é tanta que nomeia a história e a protagonista?

– questiona Pastoureau (2017). E o autor supõe que a razão seria seu poder de representar o caráter dramático e violento da história, ou – e cremos que esta associação melhor caberia ao filme quando apropriada pelas suas personagens enquanto sujeitos carentes de amparo – outra explicação para a presença do vermelho seria seu potencial de representar um poder de proteção, sendo ele, portanto, uma cor que defende quem a usa das forças maléficas, relação cuja origem é o vermelho na religião Pentecostal; e esse simbolismo caberia mesmo à jaqueta de Jim – posto que a primeira vez que ele é quando comparece ao desafio do qual sai ileso, e que ele permanece a usá-la no refúgio acolhedor do palacete.

Outra explicação mais simples, mais óbvia, e provavelmente mais efetiva para Judy vestir-se de vermelho, encontrando-se ela no período da mocidade, é o fato dessa cor ser um símbolo da feminilidade, associação essa que estará enfaticamente presente nas próximas análises; e o fato do vermelho ser também um símbolo da sensualidade justificaria o aborrecimento do seu pai.

Mas pensando na jaqueta de Jim podemos lembrar que, de acordo com o sistema de valores que amparava os códigos cromáticos da Idade Média, explica-nos Pastoureau, o vermelho ocupava a preferência entre as cores¹⁰⁴, pois era um sinal de notabilidade, de beleza e coragem, comparável ao mais brilhante e nobre dos elementos. Portanto, apenas os mais nobres e valentes deveriam usá-lo – “numa peça de roupa, ele dá grande coragem para quem o usa” (PASTOUREAU, 2017, p.79, tradução nossa). Assim, na aristocracia ocidental o vermelho não era restritamente feminino: a cor da beleza e do amor, mas também masculino: representante simultâneo da coragem, do poder e da glória, notável à distância, símbolo de um orgulhoso, destemido e masculino vermelho; e justo no momento de provar a sua coragem Jim veste a jaqueta. Outra associação, talvez mais possível que efetiva, encontra-se na presença do vermelho em rituais judiciais, uma tradição que se estende para além da Idade Média, tingindo tanto as vestes dos juízes quanto as dos condenados na era moderna, sendo assim a cor da ofensa e da justiça. Poderíamos conceber os jovens, no filme, como supostas vítimas da também suposta coerência do mundo adulto – aqueles que sofrem a ofensa –, ao mesmo tempo que, porque discordam dela, reagem a ela à sua maneira.

Há ainda outras duas possibilidades, convencionadas e efetivadas dentro do próprio filme, que são: primeiro, a associação entre a cor vermelha e a noção de tragédia, pois, como o professor declama, nós seremos destruídos numa explosão vermelha alaranjada de gás e fogo, e vestido com

¹⁰⁴ Favoritismo esse prejudicado pelos “novos códigos cromáticos das leis suntuárias e da Reforma Protestante, que a consideravam uma cor cara e berrante, indecente, imoral e depravada” (PASTOUREAU, 2017, p.96, tradução nossa).

a jaqueta vermelha Platão finda tragicamente na explosão de um projétil em sua direção. Podemos supor que a proteção do vermelho é então um interpretante imediato que não se efetiva dinamicamente; talvez que, no decorrer do filme, a conotação da cor é transmutada; ou mesmo que seu simbolismo protetivo adquiriu uma conotação irônica. E segundo, é o simbolismo revolucionário do vermelho que, no filme, possui uma conotação diferente da representação histórica das revoluções políticas, pois se limita ao sentido da rebeldia e da quebra dos padrões ansiada pelas novas gerações.

Finalmente, cabe-nos encerrar a análise sintetizando nossas percepções e interpretações da atuação cromática, retornando das partes ao todo. O vermelho no filme manifesta-se pontualmente, quase não variando em tonalidades, e num único suporte: o figurino, apresentando uma intensidade e concretude que atrai a nossa atenção para aquilo que colore – vinculando os protagonistas, e, por conseguinte, seus dramas. Se em primeiridade ele tão apenas nos sugere hipóteses por semelhança qualitativa; em secundidade é capaz de sobressair as figuras dos jovens; como é também capaz de, em terceiridade, estabelecer vínculos representativos e sobretudo com a ideia de “coragem”, numa convenção que se encontra nas referências históricas da cor vermelha, e que é coerente à narrativa fílmica, e, dentro do filme, com a ideia de “tragédia”. Concreto e homogêneo – assim é o vermelho em “Juventude Transviada”.

3.3.2 O vermelho em “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

A nossa segunda demonstração se volta para uma obra australo-norte-americana, do gênero de musical-romântico: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (“*Moulin Rouge!*”, 2001), realizado por Baz Luhrmann¹⁰⁵ (1962-) – com fotografia de Donald McAlpine. Porém, gostaríamos primeiro de pontuar que o Moulin Rouge, que literalmente traduz-se: “moinho vermelho”, cenário principal e um personagem do filme, realmente existe. Trata-se de um cabaré tradicional construído em 1889 por Josep Oller aos pés de Montmartre¹⁰⁶, símbolo boêmio das noites parisienses durante a referida “Bela Época” (figura 55). O seu ambiente e frequentadores são temas frequentes nas telas do pintor

¹⁰⁵ É um diretor, escritor e produtor australiano considerado um exemplo contemporâneo de um *auteur*, que nada mais é que um cineasta que atua em diversos aspectos do trabalho criativo – o que resulta na composição de uma visualidade reconhecível: um estilo.

¹⁰⁶ É um bairro boêmio de Paris que por volta de 1860 se tornou ponto de encontro de artistas, tais como Monet e Van Gogh – não necessariamente no mesmo período –, e de intelectuais, proporcionando uma atmosfera libertária e intensa vida noturna.

pós-impressionista Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) – cuja presença ilustre consta no filme como uma personagem, e cujas obras se caracterizam, entre outras qualidades, pelas cores intensas que se justapõem e pela impressão de movimento das figuras, devido ao uso de linhas espontâneas e menos preocupadas com a fidelidade das formas anatômicas¹⁰⁷.

Figura 55 - Moulin Rouge antes¹⁰⁸ e depois



Fonte: composição autoral

Nosso primeiro passo é considerar de maneira sintética, sabemos, o vermelho por si mesmo no todo fílmico voltando-nos às qualidades cromáticas, quer dizer, à cor enquanto quali-signo. Não estamos lidando com uma ou outra variação de vermelho – mas com quase todas ao mesmo tempo, exageros à parte. “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” ostenta na tela imagens que desfrutam dos vermelhos mais dessaturados aos mais saturados, dos mais claros aos mais escuros, dos mais frios aos mais quentes, exibindo o rosê, o cereja, o borgonha, o carmim, o escarlate, o carmesim, e tantos mais que, por diferenças mínimas, seriam um revés nomear, numa profusão que é parte do arroubo que domina no salão.

Trata-se de um vermelho heterogêneo, e observando suas fragmentações singulares, isto é, para este enquanto sin-signo, o adjetivo que melhor o descreve é: onipresente. Seja nas bochechas, lábios, vestidos, paredes, cortinas, lá está o vermelho, tomando o todo da imagem, exibindo-se em diversos momentos acompanhado da suntuosidade do dourado.

¹⁰⁷ Qualidades tais que podem ser observadas principalmente nos pôsteres litográficos feitos por Lautrec; alguns, aliás, para divulgação do próprio Moulin Rouge.

¹⁰⁸ Fotografia de 1914, colorida artificialmente pelo processo de colorização fotográfica “*Autochrome Lumière*” – dos irmãos Lumière.

Figura 56 - As tonalidades vermelhas do submundo



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

O que podemos notar de comum nas fragmentações do vermelho, ou que se apresenta como regra em que confluem suas aparições, na qual atua seu caráter de legi-signo, é sua relação com o Moulin Rouge e as “criaturas do submundo”, como são referidas no filme; com ênfase, porém, em Satine. Dentro dele encontramos um oceano em vermelho, e não apenas no cenário em si, mas nas fugazes dançarinas de canção que rodopiam as saias com plissados avermelhados e no seu dirigente, Harold Zidler – um homem ruivo, robusto, cujo blazer vermelho remete ao de um apresentador de circo. Enquanto Zidler é quase uma encarnação do Moulin Rouge, o coração deste, o diamante do espetáculo, é a cortesã Satine. Raras são as cenas em que a sua figura não ostenta os lábios pintados de um vermelho vistoso, embora a protagonista não precise de adornos para exhibir esse matiz, pois tem nas madeixas quentes ondas acobreadas (figura 56); e cada aparição do vermelho é uma réplica dessa mesma regra.

Figura 57 - Um vermelho frenético



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 58 - Um vermelho encantador



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Nosso segundo passo é olhar para o que está fora do vermelho, mas dentro do filme e a ele vinculado, descrevendo suas manifestações em paralelo à descrição dos acontecimentos que a elas se relacionam, pois é com o que está fora do vermelho que este pode constituir uma relação objetual; e porque encontramos no Moulin Rouge e em Satine a constante do vermelho, que eles nos guiam nesse processo.

O filme é uma ode à crença na liberdade, na beleza, na verdade, e, sobretudo, no amor. No salão de baile abarrotado de mulheres com maquiagens extravagantes e que dançam numa agitação quase delirante celebrando a revolução boêmia regada a absinto, um pobre e sensível poeta, que lá se encontra com a trupe de Toulouse, encanta-se por Satine. E se o vermelho era antes tão frenético que, por vezes, limitava-se a um borrão nos elementos do cenário e das caracterizações (figura 58), ele desacelera o ritmo quando Satine emerge (figura 59), impulsionando-a para que esta sobressaia na tela, e a cor que aparentava simples impressão predominante parece agora mais consistente. Na vermelhidão abundante desencadeia-se o conflito: o poeta Christian, que pretende persuadir Satine a protagonizar a peça escrita por ele, intitulada “O espetáculo espetacular”, será por ela confundido com um abastado duque, cujas posses poderiam transformá-la na estrela que almeja ser.

Figura 59 - Um vermelho sedutor



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 60 - Um vermelho arrebatador



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

E num quarto privado, no alto do enorme elefante no jardim do Moulin Rouge, acreditando estar na presença do duque, Satine encarna o papel de, como a mesma diz, “sedutora ardente”, com tamanho exagero que sua performance é mais cômica que erótica. O quarto parece construído para a sedução, repleto de cortinas, lençóis e almofadas de veludo vermelho, em meio a uma decoração opulenta, barroca, que usufrui abundantemente do carmim e do dourado (figura 59). Mas conforme Christian recita a sua poesia, ou melhor, conforme ele a entoa, a cena transpassa da luxúria cômica para o romance – possibilitando a renovação da conotação cromática (figura 60). É a vez de Satine encantar-se, centelhando a primeira faísca de um amor arrebatador.

Figura 61 - Um vermelho eterno



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Porém, o encantamento se rompe pela chegada do duque, que ambicionando possuir Satine aceitará investir no espetáculo escrito pelo poeta e protagonizado por ela – cuja história é a de uma cortesã que, apesar de prometida a um marajá, esconderá sob suas barbas o romance com um pobre tocador de cítara –; e a ficção será signo da realidade fílmica¹⁰⁹, mais precisamente um ícone, pois, como na peça, apesar do compromisso com o duque, Satine e Christian juram se amar eternamente diante das luzes carmesins do Moulin Rouge, com a silhueta de cortesã envolta numa lustrosa seda vermelha (figura 61).

Figura 62 - Um vermelho enciumado



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 63 - Um vermelho sentenciado



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

¹⁰⁹ Vale uma observação: temos aqui uma ficção: o espetáculo, dentro da ficção: o filme; sendo, como dito, a primeira um ícone da segunda por similitude. Quer dizer, temos duas camadas diegéticas ou dois planos narrativos, e, portanto, ao usarmos o termo “realidade”, por simples questão de simplificação, não estamos nos referindo ao real extra fílmico, mas ao primeiro plano narrativo – àquilo que se apresenta enquanto real dentro do filme.

Contudo, o inevitável acontece: as ameaças do nobre obrigam que Satine se entregue a ele; e de cima de uma torre, apossada pelo duque e sob a frieza azul da noite, o olhar de Satine encontra o de Christian, que inflamado de ciúme os observa, então iluminado por contrastantes luzes de um vermelho carnal (figura 62). Embora incapaz de se entregar, Satine não pode retornar para o poeta, pois descobre que uma força obscura paira sobre seu ser: a morte iminente. A cortesã está enferma, e de nada valeria sujeitar o poeta à cólera do duque por um amor irrealizável. Por isso – diante das opulentas cortinas carmins do Moulin Rouge –, ardendo em prantos, ela sentencia que o show deve continuar (figura 63).

Figura 64 - Um vermelho exuberante



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 65 - Um vermelho celebrado



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Eis que a cortina levanta e começa o espetáculo: exuberante, e, de imediato, absolutamente vermelho e dourado, do rico traje do marajá ao menor dos ornamentos. A tela é tomada por figuras exóticas da suntuosa temática indiana, que dançam aos pés de um vasto portal em forma de coração (figura 65). Depois do primeiro ato irrompe no palco o clímax dramático: Christian, sob a mira do

duque, surge consternado, mas o que poderia ser o fim do romance se torna, como desde o começo propusera o espetáculo, uma celebração revolucionária. Satine canta para o poeta, e a música entre eles é a linguagem do amor; enquanto uma variação do vermelho contaminada pelo magenta colore a felicidade dos amantes, pouco antes das cortinas se fecharem (figura 65).

Figura 66 - Um vermelho adoçado



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 67 - Um vermelho trágico



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Esse mesmo magenta, aliás, aflorou anteriormente num hilariante ensaio improvisado com a trupe de Toulouse para contar ao duque a história de “O espetáculo espetacular” – e o convencer da valia do investimento. Durante a cômica apresentação, uma iluminação magenta dilui-se na tela e adoça o vermelho ambiente, misturando-se a ele (figura 66) – de maneira que esta doçura parece vinculada a história de amor. Por detrás das cortinas, entretanto, a tragédia alcança o amor e Satine se extingue nos braços de Christian, envolta por um mar de pétalas brancas e rubras, com os lábios tingidos agora de sangue (figura 67).

Figura 68 - Cortesãs parisienses

Fonte: www.musee-toulouse-lautrec.comFigura 69 - “Entrez!” (1913), Grigoriev¹¹⁰Fonte: www.pushkinmuseum.art

Figura 70 - Pôster 01

Fonte: www.bnf.fr/en

Figura 71 - Pôster 02



Fonte: não identificada



Porque não só com o que é interno ao filme se relaciona ou pode se relacionar o vermelho, temos então o verdadeiro Moulin Rouge; e podemos concluir que esta cor – no filme – aponta para o vermelho tão característico do cabaré real, para a cor que tinge seu memorável moinho no terraço e acende nas suas luzes convidativas. Mas podemos ir além e supor que o vermelho aponta também para o cotidiano vermelho das cortesãs da época ou, mais precisamente, daquelas que atuavam nas adjacências de Montmartre, retratado por seus frequentadores pintores: alguns quadros que trazem esse retrato são “*Au Salon de la Rue des Moulins*” (1894) de Toulouse, e “*Entrez!*” (1913) de Boris Grigoriev (1886-1939) (figuras 68 e 69, respectivamente); temos inclusive os pôsteres litográficos

¹¹⁰ Boris Grigoriev (1886-1939) foi um renomado pintor russo, cujo trabalho não se encaixa numa categoria específica, e que fez parte da movimentação boêmia pré-revolucionária russa, em São Petersburgo.

de cunho publicitário (figuras 70 e 71¹¹¹, sendo o segundo para divulgar ao próprio Moulin Rouge), que exibem representações do aclamado espírito das festividades libertinas e boêmias. Ambos são assinados por Alexandre Grun¹¹² e ilustram mulheres exultantes – com lábios e vestidos vermelhos em silhuetas curvilíneas, e bochechas intensamente coradas. Pastoureau (2017) sublinha que, antes da I Guerra Mundial, a audiência da classe mais abastada se entremeava com as massas nos cabarés parisienses para gozar de apresentações comumente extravagantes de opereta, vaudeville, mágica, dança e “curiosidades”.

Nosso terceiro passo é, à vista do que consideramos até aqui, constatar e/ou estabelecer os efeitos, possíveis e efetivos, das manifestações cromáticas. E visto que o vermelho no filme é tanto fluido, graças as suas variedades tonais e predominância na imagem, quanto concreto, dado as suas encarnações não serem, majoritariamente, em véus cromáticos ou na fluência das luzes que tomam a imagem, e sim em objetos propriamente ditos, supomos que o vermelho é capaz de resultar tanto em efeitos mais abstratos, e este seria o vermelho enquanto cor capaz de “imprimir” uma atmosfera decorrente do efeito de impressão suscitado pelo estímulo sensorial, como afirma Santaella (2008), provocando impressões e qualidades de sentimento, como, nesse caso: exuberância, dramaticidade e frenesi; quanto é capaz de resultar em efeitos mais objetivos, de caráter simplesmente sugestivo.

O primeiro efeito remático possível é uma atmosfera de exuberância, por meio da exibição de predominantes e diversas tonalidades de vermelhos, que aparentam ainda mais vistosas quando ao lado do dourado abundante nos cenários ostensivos e figurinos voluptuosos. Este Moulin Rouge de detalhismo e exuberância barroca, do qual o vermelho faz parte, pode prover uma impressão de melodramatização ao compor uma ambiência cujo tom está acima da realidade – especialmente se paralela às interpretações caricatas que permitem a comicidade fílmica, e às explícitas declarações de um amor absoluto.

Outro efeito possível é um sentimento de frenesi: tomamos absinto antes de entrar no salão, dentro do qual encontramos uma profusão de vermelhos que volteia na imagem de ritmo acelerado e vertiginoso, cujo fundo musical é um *pot-purri* contemporâneo que – embora a época da história – desfruta de canções de David Bowie, Elton John, Madonna, Nirvana, Queen e The Police, entre outros. A soma dos recortes musicais com o ritmo célere, que mais favorece a impressão cromática

¹¹¹ O primeiro poster, de 1904, encontra-se disponível na Biblioteca Nacional da França – Departamento de Impressões e Fotografia –, em Paris; não foi possível, contudo, descobrir onde se encontra disponível o segundo, de 1911.

¹¹² Jules-Alexandre Grün (1868-1938) foi um pintor pós-impressionista e ilustrador francês, cujo reconhecimento deu-se principalmente no campo da arte de pôsteres, dito o último grande artista da “Bela Época”.

que as formas em cenas dinâmicas de cores expressivas – para as quais poderíamos tomar enquanto referência qualitativa as telas e gravuras de Toulouse –, promovem uma impressão de frenesi.

O terceiro efeito, que se encontra no campo das sugestões, e que cremos ser o mais efetivo no primeiro nível interpretativo, é uma sugestão visual à noção de espetáculo. Méliès, lembremos, usufruía das cores para potencializar o caráter de espetáculo das suas obras, mas aqui há mais que uma simples atmosfera, há uma referência literal ao espetáculo teatral, que se encarna nas cortinas carmins que abrem para o filme e para o “O espetáculo espetacular”. Há também, podemos supor, uma sugestão à concepção de show circense: uma criatura rubicunda, de trajas vermelhos, botas e cartola, que rege um show de exibição das belezas e dos prazeres do submundo; sendo justamente o vermelho uma cor tradicional nas tendas circenses.

No segundo nível interpretativo, não podemos afirmar que essa cor direciona a nossa retina visual dentro da composição imagética, pois que ela está frequentemente em todos os lugares, não somente em Satine, mas no Moulin Rouge e nas criaturas que o habitam, e com as quais está ligado factualmente, embaralhando-as na vermelhidão – não propondo assim um efeito de ênfase pontual. Mas podemos supor que o vermelho, no seu efeito dicente, é capaz de orientar a nossa retina mental para o Moulin Rouge fílmico, bem como para o Moulin Rouge real e para as cortesãs reais daquela época e lugar, direcionando-nos para uma realidade que, de fato, existiu, embora elevada no filme, e para as representações que, mesmo de um modo mais subjetivo, uma vez que são obras artísticas, registram essa realidade passada. Já não estamos no efeito emocional, desenvolvido nos parágrafos anteriores, mas no efeito energético, pois resulta no ato de constatar uma relação já existente entre o vermelho fílmico e um vermelho real, de natureza histórica.

Figura 72 - Telas de abertura e encerramento de “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

Figura 73 - Um vermelho apelativo



Fonte: “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001)

E no último nível interpretativo, podemos buscar por associações entre o vermelho e certas ideias e valores – onde temos o interpretante argumentativo – agora no nível do efeito lógico. Uma primeira associação possível é entre o vermelho e as ideias de celebração e teatralidade. Como cita Pastoureau (2017), o vermelho é a cor dos prazeres e, por isso, ele representa também a alegria, os feriados e a celebração! “Há muitas [...] festividades em que o vermelho ocupa um lugar de honra. Um exemplo é o ritual verdadeiramente epifânico de levantar ou abrir uma cortina vermelha para revelar o palco para um evento musical ou teatral. No cinema, este ritual tornou-se degradado, mas para o teatro ao vivo e para a ópera ainda mantém algo de sua solenidade” (PASTOUREAU, 2017, p.189, tradução nossa); sendo exatamente com a cerimônia de abrir as cortinas que o filme começa prenunciando que um espetáculo está por vir. Desde a Antiga Roma, esclarece o autor, o vermelho tem sido mais que a cor do teatro, a cor da teatralidade, latente no filme através das atuações – por vezes melodramáticas – que este traz.

Uma segunda associação possível é entre o vermelho e as ideias de sensualidade e luxúria. Para Pastoureau, um vestido vermelho nunca é desinteressado, mas quase sempre destinado a atrair ou exprimir as paixões do coração – uma peça de cunho apelativo –; talvez por isso Satine se vista de vermelho quando para seduzir o duque (figura 73). E por muito tempo, romancistas e poetas se dedicaram a enaltecer nos seus escritos o contraste entre a brancura das faces e o carmim dos lábios e das bochechas; um vermelho que poderia ser realçado através da maquiagem, embora fosse uma prática condenada pelo clérigo e pelos moralistas. As mulheres pintaram seus lábios de carmim da Antiguidade ao século XX, mas a ascensão de um juízo de gosto influenciado pelo neoclassicismo e pela moral burguesa fez com que gradativamente as moças “de bem” abdicassem da maquiagem excessiva, e permaneceram a pintar a face de vermelho apenas aquelas que viviam da libertinagem; como demonstram as personagens do filme. Os batons vermelhos, que passaram a ser considerados alvo de repulsa, tornam-se um objeto de desejo depois da I Guerra Mundial, consumido tanto pelas

massas quanto por estrelas hollywoodianas, como Natalie Wood e Audrey Hepburn, consumando-se como símbolo da feminilidade e da sedução; e o próprio autor declama que Marilyn Monroe¹¹³, por exemplo, só era completamente Marilyn quando vestida de vermelho. O que há de singular na relação entre a sensualidade e o vermelho no filme, é que se trata de uma sensualidade demasiada, e, por isso, cômica – comicidade essa que não faz parte do histórico sedutor da cor vermelha.

Mas é indiscutível a má reputação dessa cor. Em Roma, uma mulher ter cabelos ruivos era indicativo de um estilo de vida impudico, o que encontramos em Satine; a maçã oferecida por uma mulher era tida como perigosa, bem como aquela oferecida a Adão por Eva; Maria Madalena, uma meretriz, era comumente representada vestida de vermelho, com madeixas ruivas e a face pintada; ao fim da Idade Média as regulamentações municipais requeriam que as prostitutas vestissem uma peça de roupa de cor extravagante, usualmente um vermelho vívido, para que elas se distinguissem das mulheres honestas; os bordéis, *maisons lupanardes*, no século XIX, eram sinalizados por luzes vermelhas¹¹⁴.

Uma terceira associação possível, e aquela que apesar da coerência das anteriores pode ser a mais efetiva, é a associação entre a cor vermelha e a ideia de “amor romântico”. Na Idade Média o vermelho era, embora a evidente controvérsia, o matiz do amor – aquele que simbolizava mesmo amores menos libidinosos. “Era uma cor constantemente presente nas representações de amantes, fossem sob arbustos de rosas com deslumbrantes botões vermelhos; em beijos ternos, nos quais ambos se vestiam de vermelho; ou na relação carnal destes sobre uma cama drapeada de vermelho” (PASTOUREAU, 2017, p.84, tradução nossa). E no começo da era moderna ela constituía, através das frutas vermelhas – sobretudo das cerejas, símbolos românticos, embora elas pudessem também apresentar conotações mais carnavais. Essa convenção é especialmente latente no filme pois, em sua vermelhidão, ele é declaradamente uma ode ao amor; *e, por esse exato motivo, o feito lógico talvez seja aqui o mais atuante.*

Uma última associação que podemos supor, contudo estabelecida dentro do próprio filme, é entre o vermelho e as ideias de ciúmes e tragédia. É justamente o vermelho que, abundantemente, ilumina o poeta na cena em que este se corroi de ciúme – provocado pela suposta entrega da cortesã

¹¹³ Marilyn é citada indiretamente em “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”, pela performance da música “*Diamonds Are Girls Best Friend*”, originalmente entoada por ela no filme “Os Homens Preferem as Loiras” (“*Gentlemen Prefer Blondes*”, 1953), de Howard Hawks (1896-1977).

¹¹⁴ A música “Roxanne”, da banda *The Police*, faz parte da trilha sonora do filme, e versa justamente: “Roxanne, você não tem que acender a luz vermelha, esses dias acabaram; você não tem que vender o seu corpo na noite”.

ao duque –; e em tragédia termina a história de amor, tingida pelo vermelho sanguíneo então sobre os lábios da cortesã, vítima de um mal inevitável.

Resta-nos sintetizar nossa interpretação da atuação cromática. O vermelho aqui manifesta-se numa diversidade tonal que – ao invés de sobressair algo – dissemina-se na tela, encarnando em diversos suportes e em todos os cantos, sendo por isso tão fluido quanto concreto; atraindo a nossa atenção para o drama performado no âmagô avermelhado do Moulin Rouge. Na primeiridade, ele é tanto capaz de provocar impressões – compondo atmosferas e abstraindo-se –, quanto de permitir sugestões visuais por semelhança qualitativa; em secundidade, é capaz de apontar para referências históricas bem definidas e vinculadas à ambiência fílmica; como é também capaz, em terceiridade, de estabelecer laços representativos, sobretudo e explicitamente com a ideia de “amor”; convenção essa que podemos encontrar na história da cor vermelha, mas que dentro do filme se relaciona com a ideia de “tragédia”. Onipresente e exuberante, assim é o vermelho em “Moulin Rouge: Amor em vermelho”.

3.3.3 O vermelho em “2046: os Segredos do Amor” (2004)

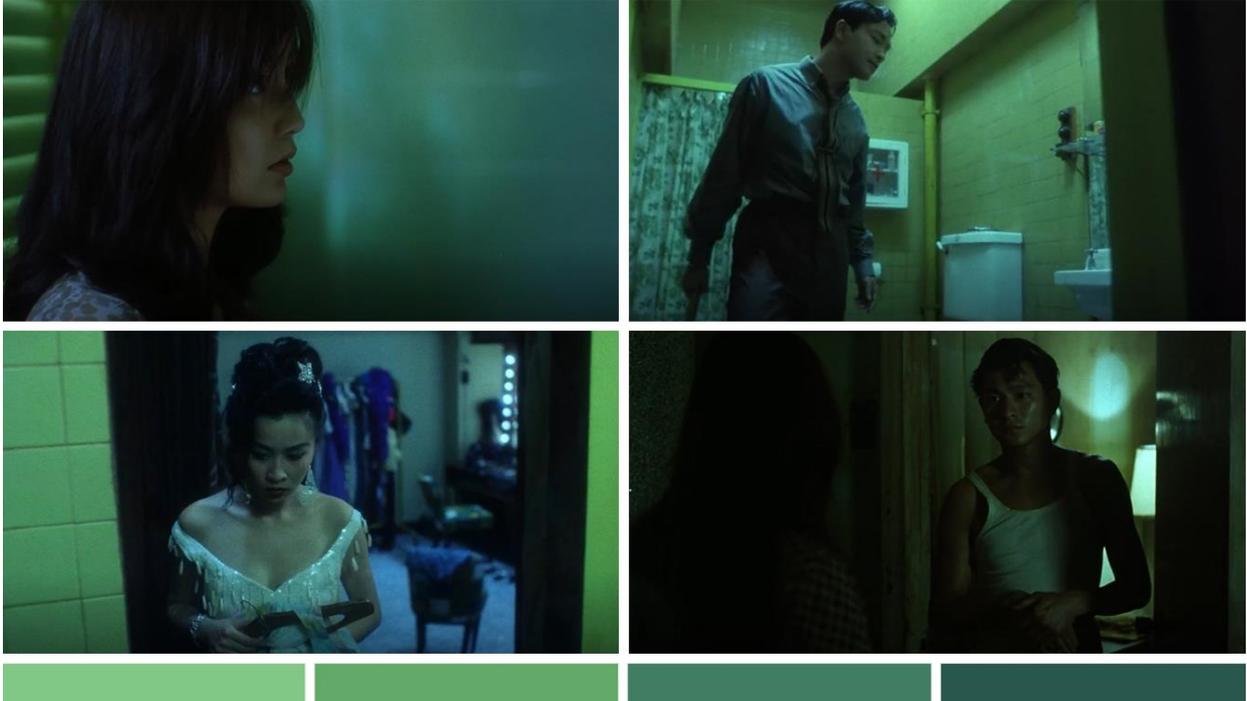
Nossa terceira e última análise se volta para um filme teuto-sino-franco-italo-honguês, dos gêneros de ficção científica e drama romântico: “2046: os Segredos do Amor” (“2046”, 2004); dirigido e escrito por Wong Kar-Wai¹¹⁵ (1958-) – com fotografia de Ping Bin Lee e de Christopher Doyle. Mas porque este, diferente dos filmes anteriores, é a obra de encerramento de uma trilogia que se inicia com “Dias Selvagens” (“*Ah Fei Zing Zyun*”, 1990)¹¹⁶, continua com “Amor à Flor da Pele” (“*Faa Yeung Nin Wa*”, 2000)¹¹⁷, e termina no próprio, devemos primeiro olhar para os filmes que o antecedem, não nos cabendo analisá-los, mas somente considerá-los, tendo em vista a relação entre a cor vermelha e a onipresença do passado do protagonista.

¹¹⁵ Graduado em Design Gráfico pela Escola Politécnica de Hong Kong, Wong Kar-Wai é um cineasta e roteirista do movimento do cinema hon congruês chamado “Segunda Nova Onda”, sendo reconhecido pela acuidade na composição dos planos e estilização visual, inclusive a partir da predileção por cores saturadas em filmes que são, frequentemente, dramas intimistas.

¹¹⁶ Com fotografia de Christopher Doyle.

¹¹⁷ Com fotografia de Ping Bin Lee e Christopher Doyle.

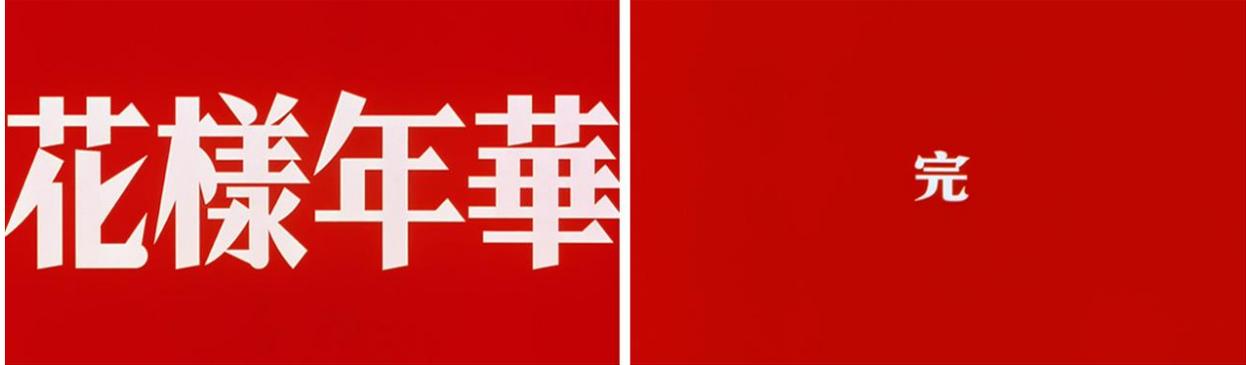
Figura 74 - A frieza do verde



Fonte: “Dias Selvagens” (1990)

“Dias Selvagens” (1990) é, entre os três, o mais cromaticamente neutro. A imagem do filme apresenta, em diversos momentos, uma aparência “lavada” de cores; mas um matiz que se esgueira e se dilui na tela é o verde, enquanto a única cor que se manifesta com certa veemência, dando um aspecto monocromático ao filme. Embora as suas aparições não apresentem sempre a exata mesma tonalidade, uma constante é a sua frieza – pois que o verde, quando manifesto com um pouco mais de saturação, aproxima-se do azul mais que do amarelo (figura 74). Depois de assistido, é possível que os espectadores detenham a impressão de que se trata de um filme inegavelmente esverdeado. A história contada introduz Su Li-zhen e Lulu – por vezes referida como Mimi –, duas personagens femininas que contrastam o comedimento e a passionalidade afetiva, estando ambas num triângulo amoroso com o mesmo rapaz filipino cujo desfecho será lamentável.

Figura 75 - Telas de abertura e encerramento de “Amor à Flor da Pele”



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

Mas é o também drama romântico “Amor à Flor da Pele” (2000) que nos interessa, pois se o filme anterior provoca uma impressão predominantemente verde, este pode provocar uma impressão imediata de vermelhidão – visto que o vermelho se manifesta na primeira tela do filme (figura 75), bem como na última. Trata-se, essencialmente, de uma história sobre a solidão possível mesmo na populosa Hong Kong de 1962, e mesmo no matrimônio, que nos conta acerca do suposto romance entre a Sra. Chan – nossa já conhecida Su Li-zhen –, e o Sr. Chow¹¹⁸. As escadarias e os corredores estreitos nas quais, casualmente, os dois se esbarram, materializam uma proximidade que contraria a realidade das relações, pois esse romance começa da constatação por parte de ambos de que seus respectivos cônjuges estão tendo uma relação extraconjugal um com o outro; constatação essa que os aproxima. É dito, porém, um romance suposto, pois mesmo nós que os observamos escusamente através das portas e janelas, em momento nenhum nos deparamos com a consumação dessa paixão, mas somente com uma sugestão de sensualidade, quase implícita.

Figura 76 - Primeiro encontro no hotel de cortinas vermelhas



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

¹¹⁸ Chow Mo-wan é introduzido na cena final de “Dias Selvagens” (1990), sem que seja, contudo, se quer apresentado.

Figura 77 - Segundo encontro no hotel de cortinas vermelhas



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

Figura 78 - Desencontro no hotel de cortinas vermelhas



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

Figura 79 - Lamento no hotel de cortinas vermelhas



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

Será num quarto de hotel ladeado de vermelho que os – supostos – amantes se encontrarão e desencontrarão. Nos seus encontros (figuras 76 e 77) é notável o carmim das cortinas do corredor, das paredes e cortinas do quarto – assim como o vermelho febril da silhueta Su Li-zhen e dos seus lábios. Nesse mesmo quarto o Sr. Chow aguarda a Sra. Chan para que partam juntos, partindo dele, contudo, sozinho; e o seu momento de hesitação, estático de costas no corredor enquanto a câmera lentamente se afasta, é talvez um dos planos mais primorosos do filme (figura 78). E também nesse quarto, depois, a Sra. Chan se lamenta e faz ressoar no corredor silencioso o hiato de um amor não realizado (figura 79).

Figura 80 - O vermelho do quarto “2046”



Fonte: “Amor à Flor da Pele” (2000)

Paira sobre o filme uma atmosfera de expectativa da qual o vermelho faz parte – por vezes embalada pela musicalidade latina de Nat King Cole¹¹⁹. E podemos questionar se os dois realmente se amaram, ao que a música de Cole versa evasiva: “talvez, talvez, talvez”. Como vemos na figura 80, à contra luz da janela as cortinas e o sobretudo da Sr. Chan se mostram exuberantes, e o carmim reluz em escarlate. O vermelho colore o quarto em que a expectativa declina ao desencanto, e cujo número é, sublinhemos: 2046.

Dito isso, vamos à “2046: os Segredos do Amor” (2004). Todavia, antes de discorrer sobre o vermelho enquanto representamen, temos de distinguir que o filme nos conta uma história dentro da história, repartindo-se entre realidade¹²⁰ e ficção, sendo a segunda inspirada pela primeira – em termos semióticos, sendo o segundo plano narrativo um signo do primeiro, ou, mais precisamente, um ícone dele. Enquanto a realidade é o presente boêmio do Sr. Chow, apresentando-nos as figuras femininas com quem ele de alguma maneira se relaciona, a poética ficção científica escrita por ele, intitulada “2046”, usufrui das suas experiências e das personagens ao seu redor e as reproduz numa nova roupagem. Uma vez assim, para encontrar sentido na ficção é preciso retornar à realidade do protagonista, e para interpretar o vermelho é preciso levar em conta suas manifestações em ambas as vertentes fílmicas.

¹¹⁹ Foi um cantor e pianista de jazz que, apesar de norte-americano, fez-se conhecer por canções também nas línguas espanhola e portuguesa.

¹²⁰ Cabe o mesmo esclarecimento feito na análise anterior quanto ao uso do termo “realidade”, com a diferença de que em “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” o segundo plano narrativo era o espetáculo, enquanto aqui é a história escrita pelo Sr. Chow.

Nosso primeiro passo é considerar, uma vez mais, o vermelho por si mesmo no todo fílmico voltando-nos às qualidades cromáticas. Porém, Pastoureau (2017) pontua que ao nos debruçarmos sobre o vermelho devemos também considerar a sua interação com as demais cores, pois ele, como qualquer outra cor, nunca se apresenta sozinho; e no caso da materialização de “2046: os Segredos do Amor”, o vermelho divide a tela com o verde.

Figura 81 - A tonalidade verde da realidade



Fonte: “2046 os Segredos do Amor” (2004)

A realidade do protagonista, tal como em “Dias Selvagens”, é contaminada pela cor verde. Não se trata, novamente, de uma tonalidade particularmente vívida, mas de um verde apático e de baixa saturação, embora quente; pois, diferente do primeiro filme, ele agora se aproxima mais do amarelo que do azul, não parecendo haver, entre os filmes, a tentativa de instituir um verde padrão, mas de tê-lo presente, simplesmente. O ambiente em que essa cor mais se manifesta é a hospedaria onde mora o Sr. Chow, cenário em que se desenrola a maior parte do drama (figura 81), e no qual além de encarnado nas paredes e nos objetos, o verde aparenta se desprender e diluir-se na imagem para tecer um véu esverdeado que, mesmo com algumas cenas de exceção, faz a própria realidade aderir essa cor. A boemia do protagonista encobre sua intimidade estéril, esterilidade essa colorida pelo verde, enquanto ele escreve medíocres contos eróticos num quarto decadente. Porém, por trás disso, ele rememora nas mulheres e nos acontecimentos presentes o seu passado.

Figura 82 - As tonalidades vermelhas da realidade



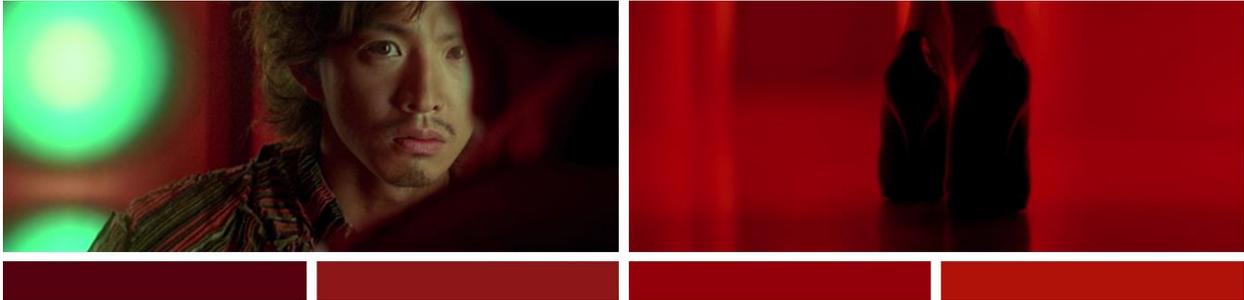
Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Tanto na realidade quanto na ficção o vermelho permeia entre tonalidades profundas: frias e dessaturadas, e vibrantes: quentes e saturadas – alcançando desde as possibilidades mais amenas às mais agressivas de vermelhidão. Portanto, não parece também haver dentro do filme a tentativa de instituir um vermelho padrão.

Assim como não é perceptível um padrão naquilo que a cor encarna, pois ela não o faz num único tipo de objeto, nos figurinos ou cenários. Não se trata sequer de encarnar apenas nos objetos, pois o vermelho se materializa também na iluminação e, como o verde, na colorimetria da imagem – no véu cromático. Entre unhas borgonhas: um vermelho semelhante à cor do vinho tinto, vestidos carmesins brandos e dessaturadas, e lábios em carmim (figura 82), as fragmentações singulares do vermelho, enquanto sin-signos – embora quali-signos em primeira instância –, atraem nossa retina visual para certos elementos, planos, cenas ou sequências no todo fílmico. E o vermelho enquanto artifício para proporcionar atração visual não é uma descoberta recente – como dito anteriormente. Segundo Pastoureau (2017, p.116, tradução nossa) desde o Paleolítico até a contemporaneidade os artistas encontraram na vermelhidão “um meio para construir o espaço pictórico, distinguir áreas e planos, [...], produzir efeitos de ritmo e de movimento, e destacar uma figura ou outra”; e mesmo nas práticas de marketing e nas peças publicitárias ela é usada para proporcionar ênfase, afirma o autor. Essa ênfase é potencializada no filme pelo fato do vermelho dividir a imagem com o verde,

pois eles não são cores diretamente complementares, mas contrastantes o bastante para que uma realce a outra¹²¹.

Figura 83 - As tonalidades vermelhas da ficção



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Na ficção, onde o vermelho é dominante, a distinção entre tonalidades é ainda mais díspar, pois nela estão as cenas em que a calorosa intensidade do vermelho escarlate floresce com tamanha luminescência, que faz delas um despontar na conjuntura visual do filme, proporcionando o clímax cromático (figura 83).

E o que podemos evidenciar de comum nas fragmentações do vermelho, o princípio do seu caráter de legi-signo, é a sua relação com as figuras femininas. Se ele não se encontra, literalmente, nessas mulheres, naquilo que vestem ou com que se adornam, ele aflora na presença dessas figuras, ou nos momentos que estão a elas relacionados mesmo se ausentes e somente citadas nos diálogos, lembradas, ou sendo elas a motivação das cenas; e, assim, cada aparição do vermelho é uma réplica desse mesmo princípio.

Nosso segundo passo é olhar, novamente, para o que está fora do vermelho, mas dentro do filme, primeiro no que concerne à realidade e depois à ficção, descrevendo suas manifestações em paralelo a descrição dos acontecimentos a elas vinculados; e porque encontramos nas personagens femininas a constante do vermelho que elas, ao menos as mais relevantes ao nosso objetivo, guiamos nesse processo.

¹²¹ Constatamos esse mesmo contraste em “Um Corpo que Cai” (1958), na página 37 do subcapítulo “A cor no filme”; como também – não tão enfaticamente – em “O Filme da Minha Vida” (2017), citado na página 82 do subcapítulo “A iconicidade da cor no filme”.

Figura 84 - Um vermelho noturno



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 85 - Um vermelho envolvente



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Começamos por Lulu que, diferente de Su Li-zhen, não retorna em “Amor à Flor da Pele”, mas é responsável por trazer o número 2046 ao terceiro filme. Acompanhante de uma casa noturna, ela reside na mesma hospedaria que seu antigo conhecido, o Sr. Chow, no quarto 2046, ao lado do qual ele se hospedará. O vermelho predomina no ambiente noturno que ela habita, cujas paredes e cortinas são tingidas de carmim, onde, sob os olhares possessivos dos seus amantes, Lulu se exhibe com lábios pintados de borgonha e lantejoulas que fagulham vermelhas no seu vestido (figura 84); de maneira que somando-a aos elementos compositivos do cenário, tudo na imagem se avermelha por refração, mesmo a expressão taciturna da personagem, resultando numa imagem de tonalidade vermelho frio, pois que entre o magenta e o amarelo mais se aproxima do primeiro. E Lulu traz na memória a perda do seu único amor, protagonizando, por vontade, histórias marcadas por relações passionais com amantes coléricos, pois já não se importa com finais felizes, mais importante agora é protagonizar. Envolta em vermelhidão ela se move em câmera lenta, embalada pela sensualidade de “Perfídia”¹²², de Cole; e a imagem manifesta uma cor borgonha absoluta (figura 85).

Figura 86 - Um vermelho não correspondido



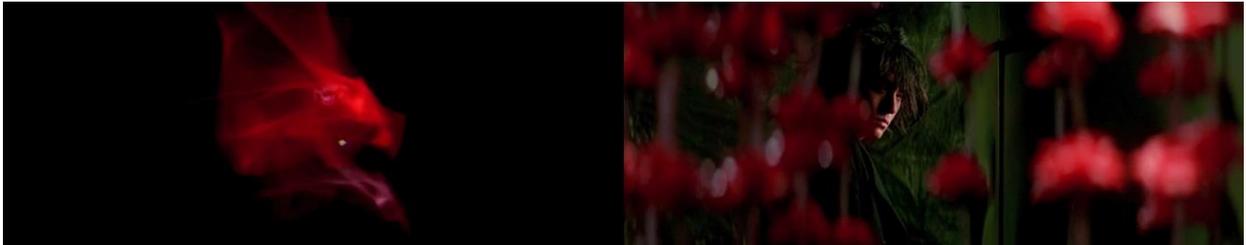
Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Outra personagem relevante é Wang Jing-wen, a filha mais velha do Sr. Wang, proprietário da hospedaria, que embora distante do rapaz japonês com quem vive um romance proibido – posto que não respondeu ao seu pedido para que partissem juntos, deixando-o partir sozinho, como o fez a Sra. Chan ao Sr. Chow – permanece a se corresponder com ele pela mediação do Sr. Chow, gesto

¹²² A palavra “perfídia” é derivada do latim, e significa “infidelidade”, coincidindo com o meio de vida da personagem.

benevolente que resultará numa aproximação que o fará se afeiçoar à jovem. Trata-se, entretanto, de uma afeição não correspondida – o fotograma da figura 86 registra Wang Jing-wen rodeada por paredes de veludo carmim, no momento em que o Sr. Chow se oferece para acompanhá-la na saída do trabalho, mas é por ela recusado – e endereçada, pois que a estima que ele a dedica aflora apenas porque ela o faz lembrar a Su Li-zhen; e para a jovem será escrito “2046”.

Figura 87 - Um vermelho passional



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 88 - Um vermelho trágico



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Consideremos agora o vermelho na ficção guiados por essas mesmas mulheres – ou melhor dizendo, pelas suas versões ficcionais.

Primeiro o Sr. Chow escreve a partir da figura de Lulu, antes mesmo de criar a história que intitula “2046”; e porque a ficção imita a vida, sua personagem é marcada por relacionamentos tão passionais quanto a mulher real. Na escrita, ela é observada pelo amante enquanto comete um ato de traição, e, inflamado, o observador derrama lágrimas que são representadas no filme como uma luz trêmula e ardente, acesa em vermelho vivo sobre um fundo escuro. O ciúme é uma chama que

queima, ainda que não no alaranjado próprio às chamas – e o leva a agredi-la. Centralizado na tela, entre flores que o emolduram em vermelho, o agressor encara o seu mal feito (figura 87); ao passo que Lulu, imersa em rebaixadas luzes escarlates, lamenta para a câmara a sua tragédia (figura 88).

Figura 89 - Um vermelho insinuante



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 90 - Um vermelho inexpressivo



Fonte: “046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 91 - Um vermelho reativo



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Enquanto isso, a projeção de Wang Jing-wen é uma androide servente no trem que retorna de “2046”, para onde as pessoas vão recuperar lembranças perdidas, e de onde apenas uma voltou, o único passageiro do trem: um rapaz japonês. Mesmo que advertido sobre o perigo de se encantar pelas criaturas mecânicas – cena em que o carmim aflora no cenário e figurinos, contrastando com as luzes verdes que por detrás do japonês iluminam as personagens, de maneira que o vermelho se insinua ainda discreto, como um indício da vermelhidão por vir (figura 89) – será no corpo artificial de Wang Jing-wen que ele buscará calor para sua imensurável jornada. Como registrado acima, o primeiro plano deste encontro enquadra as luzes que refulgem vermelhas no teto do vagão, mas os planos a seguir abrangem o ambiente, e luzes neons em vermelho se mostram ao longo do corredor. A iluminação abrasa em escarlata as carícias então trocadas e as acendem (figura 90); não obstante a inexpressividade da androide, que somente muito depois externará alguma reação ao acontecido, quando, sozinha, acaricia as paredes daquele mesmo corredor e sob a mesma iluminação vermelho alaranjado da cena anterior (figura 91).

Figura 92 - Um vermelho defeituoso



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 93 - Um vermelho desiludido



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Figura 94 - Um vermelho secreto

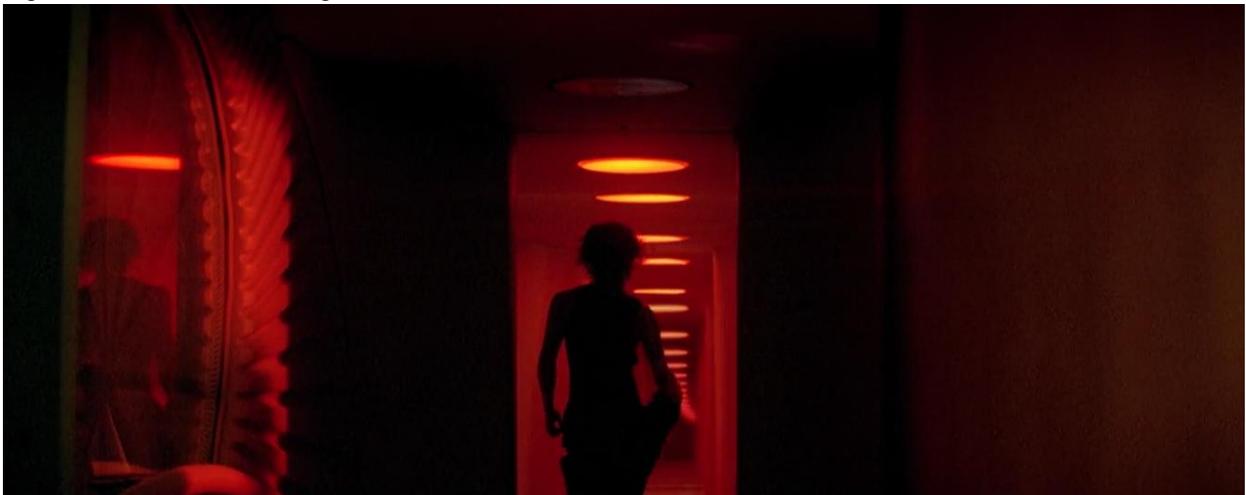


Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Essa reação tardia acontece devido a um penoso defeito: graças a fadiga de muitas viagens, as androides apresentam um retardo na sua capacidade de se exprimir – se desejam rir, conseguem sorrir discretamente, ou se desejam chorar, as lágrimas caem somente no dia seguinte –; e durante essa explicação diferentes planos das androides ilustram o comportamento defeituoso. Neles, se o vermelho não encarna intenso nas paredes e objetos, manifesta-se novamente na iluminação. Esta sequência (figura 92), tal como a próxima (figura 93), enfatizam o caráter surreal da ficção através das caracterizações extravagantes, cenários fartos de luzes neon, objetos incomuns e da estridência do vermelho, pois sua tonalidade difere da composição cromática da realidade no filme. Enquanto

a vermelhidão no clube noturno (figura 85) é sóbria, na ficção é arrebatadora. O defeito mecânico condenará o japonês à desilusão: este narra que, antigamente, se alguém tinha um segredo, deveria subir numa montanha, fazer um buraco numa árvore e nele sussurrá-lo, guardando-o. Uma vez ele havia se apaixonado por uma mulher, sem saber se ela o correspondia, e porque a androide o fazia lembrá-la, ele a confia seu segredo: o desejo de partirem juntos – não obtendo, todavia, uma resposta. Nessa cena, lustres constituídos de cilindros vermelhos adereçam o cenário e contrastam com objetos verdes que, talvez, sejam um constante rastro da realidade na ficção (figura 94).

Figura 95 - Um vermelho resignado



Fonte: “2046: os Segredos do Amor” (2004)

Ao japonês, resta resignar-se à impossibilidade do seu amor. O escarlate que antes abrasou o enlace romântico reluz uma última vez, iluminando a silhueta que se afasta pelo corredor (figura 95). A ficção 2046 parece representar a crença do Sr. Chow de que as únicas coisas que não mudam são as memórias – no seu caso, a recordação de um amor não vivido e insubstituível.

Porém, não somente com este filme da trilogia se relaciona o vermelho, e por isso podemos propor que ele tanto atua internamente quanto aponta para fora – referenciando à “Amor à Flor da Pele”. O vermelho presente pode ser um indicativo do vermelho passado, que ladeava o quarto de número 2046 onde os supostos amantes, Sr. Chow e Su Li-zhen, encontravam-se; estando então os dois vermelhos factualmente relacionados.

E finalmente, nosso terceiro passo é – uma última vez – constatar ou estabelecer os efeitos, possíveis e efetivos, das manifestações cromáticas. Quando a cor domina a tela, ela nada referencia ou representa, mas se apresenta, oscilando entre ser signo e ser fenômeno, como bem resume Plaza (2003) acerca do caráter abstrativo do ícone. Esta seria, novamente, a cor capaz de “imprimir” uma atmosfera, que neste caso sugere impressões e qualidades de sentimento, tais como: sensualidade, romance, surrealidade e melancolia; *e tendo em conta a fluidez heterogênea do vermelho no filme, este talvez seja o seu efeito aqui mais atuante*: aquele que se efetiva a partir do estímulo sensorial.

Podemos concluir que, na soma da câmera lenta com a música latina e a cor vermelha, uma atmosfera sensual se faz presente. Mas o que realmente se efetiva – acreditamos – é uma atmosfera mais romântica do que sensual, na medida em que a sensualidade se mostra associada ao romance, pois independente do ambiente ou ocupações exercidas pelas personagens, tratam-se de indivíduos carentes de amor. Logo, a impressão de sensualidade não seria simplesmente de cunho carnal, mas contaminada por um sentimento romântico que nos afeta no sentir.

Um segundo efeito remático possível concerne à atmosfera de surrealidade que se apresenta na ficção, justamente no ápice cromático. Tão intensa é a vermelhidão na história dentro da história que, como dito, ela difere da realidade e se torna algo além do real, de cunho lírico. São momentos de elevação estilística que detém no vermelho um dos seus elementos, e na singularidade da ficção um espaço para florescer. O vermelho está atrelado, tanto na realidade – sempre contaminada pelo passado –, quanto na ficção – que é ícone da realidade –, ao romance; mas a um romance fatídico, pois o amor no filme não é dominado pelo êxtase dos encontros que se concretizam, mas sim pelos dissabores dos amores irrealizados, e, assim, mesmo na ficção, a atmosfera cromática efetivamente evoca a esse sentimento de melancolia.

E essa atmosfera cromática é tão airosa quanto a própria ficção: não sabemos se 2046 é um momento ou um lugar, mas apenas que é aquilo ou onde as memórias se escondem, algo intangível, talvez como um estado do ser daqueles que procuram pelo que perderam. É o vermelho que colore o véu cromático sobre esse estado que faz lembrar o passado.

Enfim, um efeito sugestivo menos abstrato – mas ainda remático – que poderíamos propor, é a relação icônica entre o vermelho quente que acende no encontro do japonês com a androide e cor característica da uma chama, mas como uma coloração que adquire a conotação irônica de um calor não correspondido, retribuído com inexpressividade; um interpretante portanto pontual e não efetivo, alcançando tão apenas o cunho de interpretante imediato.

Mas – como dito – o vermelho tanto lembra o passado quanto está concretamente vinculado a ele. E se, dentro do filme, essa cor orienta a nossa retina visual, ela é capaz de direcionar a nossa retina mental, pois ao guiar o nosso olhar ela guia também a nossa atenção – atribuindo importância ao que nos faz perceber no momento da manifestação cromática – para os elementos compositivos em que a cor encarna e para o que está acontecendo; por conseguinte, a vermelhidão se exhibe como algo a ser considerado no filme. Todavia, na nossa percepção, além de enfatizar, ela efetivamente aponta para o passado, exercendo seu caráter indicial. Quando manifesta, a cor aponta para “Amor à Flor da Pele” e para o vermelho que antes embalou os encontros e o desencontro no quarto 2046; e porque falamos de uma constatação de referência, trata-se de uma interpretação discente. Já não estamos no efeito emocional, mas no efeito energético, pois resulta no ato de constatar uma relação existente entre o vermelho e o passado fílmico; embora extra fílmico.

Não bastasse, à vista do que já desenvolvemos, podemos sair do nível do efeito energético para adentrar no nível lógico, buscando por associações entre o vermelho e certas ideias e valores. A primeira associação possível é entre o vermelho e as noções de erotismo e feminilidade, relação presente, com ênfase, na análise anterior¹²³, embora materializada por essa mesma cor de maneiras bastante distintas. Como sabemos – graças a Pastoureau (2017) – os bordéis eram distinguidos por lanternas vermelhas no século XIX, uma continuidade do já mencionado vínculo entre o vermelho e a prostituição; de modo que a vermelhidão manifesta na casa noturna pode encontrar na história da cor sua justificativa, sendo o vermelho esperado em ambientes de natureza sensual.

E mesmo que o vermelho já não seja a cor da prostituição, como expusemos anteriormente, ele continua sendo a cor da feminilidade. Portanto, mais que um símbolo erótico, ele é um símbolo feminino, o que justifica sua manifestação nas personagens femininas; e essa relação aparenta mais efetiva que a relação anterior – pois nem toda manifestação do vermelho acontece numa cena que remete a ideia de erotismo. De acordo com Pastoureau, o vermelho é uma cor repleta de graça com a qual as mulheres¹²⁴ mantiveram uma relação íntima ao longo da história, fosse ele destinado aos seus corpos ou suas roupas, à exaltação da sua elegância ou à expressão das paixões guardadas nos seus corações.

E mais que feminino, também graças a Pastoureau sabemos que o vermelho simbolizava e simboliza os amores de todas as naturezas, dos mais ternos aos mais românticos, o que nos permite

¹²³ Referência à análise de “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (2001).

¹²⁴ O vermelho, como pontuamos na página 118 e conforme Pastoureau (2017), nem sempre foi considerado enquanto uma cor feminina.

uma terceira associação possível. Considerado enquanto cor do brilho e da beleza, ele é encontrado em textos e gravuras da Idade Média que o associam “ao afeto que liga ternamente dois cônjuges, à relação carnal entre amantes...” (PASTOUREAU, 2017, p.83, tradução nossa), e na modernidade essas noções permanecerem a ele vinculadas, ainda que na forma de flores e frutas – a exemplo do tomate: “este alcançava um vermelho terroso e sensual, e muitos autores elogiaram a sua suavidade e beleza, dando ao tomate os nomes “maçã de ouro” ou “maçã do amor” (PASTOUREAU, p.134, tradução nossa). Aliás, o vermelho cáldo e alaranjado dos tomates se assemelha àquele que colore algumas das cenas da ficção dentro do filme. Tal como em “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”, o amor que anseia pelo encontro entre duas almas talvez seja o melhor representado pelo vermelho em “2046: os Segredos do Amor”; mas enquanto no primeiro filme esse simbolismo é declamado, no segundo ele é implícito e suposto.

Mas porque trata-se de um amor fatídico, desafortunado, podemos propor uma associação simbólica que se estabelece dentro do filme entre o vermelho e o valor de tragédia – diferente das ideias de tragédia propostas nas análises anteriores, ambas vinculadas de alguma maneira à morte e ao sangue¹²⁵. A tragédia aqui é a dos segredos guardados, das distâncias intransponíveis, revezes intrínsecos nas cenas da manifestação cromática na ficção e na realidade. A associação entre essa cor e o amor trágico – que não é histórica, mas fílmica – é aquela que acreditamos se realizar com mais intensidade entre as associações propostas, pois que o filme é uma sucessão de desencontros amorosos. Finalmente, é também cabível supor uma relação entre vermelho e a ideia de ciúme ao considerarmos o infortúnio de Lulu: representado na ficção pela forma de uma chama rubra, que, como qualquer chama, consome. Logo, o ciúme seria um fator para a tragédia, mas a pontualidade desta associação nos induz a considerá-la mais imediata que dinâmica, diferente da anterior.

Novamente, resta sintetizar nossa percepção e interpretação da atuação da cor. Se na nossa primeira análise o vermelho se manifesta num elemento específico e na segunda ele é um elemento onipresente, aqui ele se manifesta em objetos e trechos pontuais, e tonalidades e suportes diversos dentro e fora da ficção fílmica, atraindo nossa atenção para aquilo que colore e conectando através das figuras femininas a sua pluralidade de manifestações. Quando dominante, o vermelho permite, em primeiridade, uma atmosfera que envolve impressões e qualidades de sentimento que alcançam da sensualidade à melancolia; é capaz de, em secundidade, referenciar ao passado; como também de, em terceiridade, estabelecer vínculos representativos, sobretudo com a ideia de “amor trágico”

¹²⁵ Referência à análise de “Juventude Transviada” (1955).

dentro do filme – não obstante use de convenções históricas preexistentes e logicamente coerentes à narrativa fílmica. Fluido e heterogêneo – assim é o vermelho que tinge e une os quase amores do passado, do presente e da ficção em “2046: os Segredos do Amor”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de começarmos definindo o primeiro componente do nosso objeto de estudo: a cor, a partir da Teoria das Cores, e de enveredarmos pelos seus parâmetros e pela polivalência das suas representações históricas; de tomarmos conhecimento da evolução, tecnológica e experimental, do elemento cromático na sétima arte; de propormos os fundamentos da Semiótica de Peirce enquanto referência possível, mais exatamente os conceitos da sua Gramática Especulativa, para interpretar as cores nos filmes, elucidando nosso segundo componente: o signo; e de definimos nosso terceiro e último componente: a narrativa, quando posicionamos a cor na estrutura fílmica, somando a isso a delimitação dos instrumentos da análise fílmica que são cabíveis ao que objetivamos, designando os feitos de registro e descrição que poderíamos aplicar no roteiro de análise proposto a partir dos modelos de análise semiótica de Plaza (1997) e de Santaella (2002), usufruindo nesse percurso de autores de diversas áreas e suturando os seus conhecimentos; depois de todo esse processo teórico, e então feitas as análises demonstrativas, cabe-nos, enfim, considerar o que observamos na relação entre o que foi explicado e proposto, e o que se realizou.

Gostaríamos antes de observar que, sob o intuito de manter o rigor intrínseco à uma análise semiótica e o caráter didático, pontuamos o que seria observado a cada passo da escrita – de acordo com o roteiro apresentado anteriormente –, porém, buscamos também evitar a repetitividade desses apontamentos, e, por este motivo, pontuamos esses passos mais enfaticamente somente na primeira análise.

Na prática, os olhares sugeridos por Santaella (2002) como constituintes do segundo passo analítico, que são os olhares que consideram, primeiro: os aspectos qualitativos do signo, segundo: o aspecto de existência do signo, terceiro: o aspecto de lei do signo, e que dizem respeito ao objeto imediato do signo, findam se misturando aos olhares sugeridos por ela no primeiro passo analítico, que dizem respeito ao representamen – e, por conseguinte, ao fundamento sígnico –, pois nas cores o objeto imediato não apenas depende do fundamento, como mistura-se a ele. Temos esses olhares presentes, por exemplo, no primeiro passo analítico de “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”, isto é, quando observamos a sua variedade tonal de vermelhos, os suportes nos quais essa variedade se fragmenta e o que é comum a essas fragmentações.

Dado que o objetivo do segundo passo é observar o que o signo sugere, a que se refere e/ou o que representa, ou seja, voltar-se para o objeto dinâmico da cor, esse passo demanda a descrição

da manifestação cromática: do objeto imediato, e do que está além do signo e fora do vermelho¹²⁶: seu possível objeto dinâmico; e porque Plaza (1997) determina esse momento para a descrição dos antecedentes extrasígnicos, é neste que também consideramos o que está fora do filme e antecede a manifestação cromática fílmica – mas estando a ela possivelmente vinculada. Cada análise trouxe alguma referência: “Juventude Transviada” ao seu próprio realizador – a partir da obra “Um Filme para Nick” –; “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” ao verdadeiro e histórico Moulin Rouge, e às representações artísticas das cortesãs daquela época e lugar; e “2046: os Segredos do Amor” à sua obra antecedente: “Amor à Flor da Pele”.

A descrição do que está fora do vermelho varia de extensão entre as análises. Para que estas não fossem mais narrativas, no sentido de muito comentar a história e descrever os acontecimentos e personagens, que propriamente semióticas, atemo-nos às manifestações da cor que consideramos de maior relevância para interpretarmos o vermelho, tendo em mente os princípios de convergência das suas fragmentações. Mas porque as histórias e narrativas têm complexidades distintas, algumas exigem maiores descrições para que a interpretação se mostre coerente ao leitor. Toda obra fílmica é singular, por isso os passos do roteiro devem se adaptar às necessidades da análise cromática em cada obra; o que pode fazer um dos passos ser mais extenso ou sintético numa análise que na outra. O filme “2046: os Segredos do Amor”, por exemplo, é certamente menos objetivo que os exemplos anteriores, e a descrição objetiva do que – nele – elegemos como relevante é inevitavelmente mais extensa por conta das suas camadas narrativas: da ficção dentro da ficção.

Outro ponto recorrente em nosso discurso podemos reforçar aqui a partir da figura de Judy, embalada de vermelho. Na análise de “Juventude Transviada” remetemos à figura da Chapeuzinho Vermelho, uma referência que partiu da sua caracterização predominantemente em vermelho e tão presente em nosso imaginário, e que, por isso, é de caráter icônico. Porém, essa iconicidade apenas nos serviu como meio para chegarmos à ideia do vermelho enquanto cor protetiva: um símbolo. O fato é que isso não sugere que essa referência esteve presente na concepção cromática do realizador do filme, ou daqueles que atuaram criativamente ao seu lado, sobretudo se considerarmos a origem da dita relação simbólica. Esta é a grandeza da polivalência das cores – que a história do vermelho tão bem ilustrou. Não gratuitamente Pastoureau (2017) descreveu o vermelho como um oceano! E

¹²⁶ Pois segundo Plaza (2003) – citamos anteriormente – as referências para interpretar o signo são: o sistema sígnico, por relação interna – daí o primeiro passo, que observa a cor em si, e suas variações e interações dentro da composição da imagem fílmica, e o contexto, por relação externa – daí o segundo passo.

é da subjetividade dos intérpretes, que atuam ativamente na construção do filme e dos seus signos, que tanto se efetivam quanto se produzem um ou muitos interpretantes.

Aqui age também a noção de expectativa de Joly (1994), ao passo que a nossa interpretação deve ter em conta os contextos do vermelho e suas referências, sejam elas por semelhança, conexão ou associação, e que ao ocuparmos a posição de analistas estamos já predispostos, sob expectativa, de encontrar sentidos na cor. Enquanto isso, a experiência colateral, pois até o momento de análise construímos, graças ao auxílio de Gage (2016), de Guimarães (2001) e de Pastoureau (2017), uma familiaridade prévia com os diversos e controversos códigos representativos do vermelho, proveu-nos de um repertório que, para Santaella (2002), permite interpretantes para além das restrições do senso comum.

Outra observação necessária é que o objeto imediato do vermelho é a própria cor na forma e com as qualidades que apresenta, sabemos; mas na delimitação do roteiro não está incluso apontar de modo direto o objeto dinâmico da cor – e por isso, os termos “ícone”, “índice” e “símbolo” não são recorrentes na escrita das análises. Mas essa tríade é de tamanha relevância – pois estes são os signos indispensáveis a todo raciocínio, sublinha Peirce (2010) – que a relação entre o vermelho e seus objetos se apresenta tanto no segundo, quanto do terceiro passo. O objetivo do segundo passo se volta, indicamos acima, para o objeto dinâmico pela descrição do que se encontra fora da cor, e essa descrição fundamenta o terceiro passo, que se volta aos interpretantes cromáticos resultantes nos três níveis de efeito que as facetas sógnicas podem provocar. Acerca dos efeitos produzidos no nível do efeito emocional, quando o vermelho fomenta uma qualidade de sentimento ou associação sugestiva qualitativa, esse sentimento ou sugestão são seus objetos dinâmicos¹²⁷; no nível do efeito energético, quando o vermelho excita a ação ou reação de constatar uma relação existencial, aquilo com que a cor se relaciona, e para o que aponta, é seu objeto dinâmico; e no nível do efeito lógico, quando o vermelho promove uma produção de cognição através de relações convencionais, aquilo que a cor representa é seu objeto dinâmico.

Ao concluir no segundo nível interpretativo da análise do filme “Moulin Rouge: Amor em Vermelho”, por exemplo, que o vermelho pode direcionar nossa retina visual genericamente – pois domina a composição imagética – para Satine, e para o Moulin Rouge e suas criaturas, o vermelho

¹²⁷ O que não quer dizer que signos cujos fundamentos sejam uma qualidade, por exemplo, sejam incapazes de produzir interpretantes argumentativos. Como pontuamos, os caracteres sógnicos não são excludentes, mas combinatórios; esse é o caso do vermelho, e de todas as cores: um quali-signo em primeira instância, mas como sua história comprova um símbolo de uma infinidade de objetos abstratos e concretos.

é posto, portanto, como índice dessas figuras; mas ao afirmar que ele é efetivamente capaz de guiar nossa retina mental para o verdadeiro Moulin Rouge e para as cortesãs de Montmartre, o vermelho posto como índice dessas figuras que de fato existiram e as quais ele está vinculado historicamente.

É também relevante pontuar que o interpretante imediato diz respeito ao potencial das cores de produzir certos efeitos, e permanece no campo das possibilidades, mas que é preciso delicadeza e objetividade para não ir diretamente ao interpretante dinâmico. Nesse intuito, tomamos o cuidado de pontuar entre os interpretantes sugeridos, em cada nível de efeito, aqueles que, segundo a nossa percepção, supomos os mais efetivos – sublinhando-os enquanto dinâmicos dentro da nossa lógica interpretativa e deixando os demais no campo da imediaticidade.

Quando constatamos, por exemplo, que o vermelho em “2046: Segredos do Amor” é capaz de, em conjunto com outros elementos, sugerir uma atmosfera sensual, estamos propondo que essa qualidade de sentimento se encontra no campo dos interpretantes imediatos. Ao concluir que o que realmente se efetiva é uma atmosfera mais romântica do que sensual – ao passo que a sensualidade se associa ao romance – propomos que essa qualidade de sentimento então romantizada se encontra no campo dos interpretantes dinâmicos.

E os filmes selecionados, como expusemos, tiveram na vermelhidão comum seu critério de seleção, mas havendo uma manifesta diferença nas suas qualidades e materialidades, enriquecendo nossas fontes de análise. O primeiro filme exhibe uma manifestação pontual, homogênea e concreta; o segundo, uma manifestação onipresente, heterogênea e maleável; e o terceiro, uma manifestação seleta, heterogênea e fluida. Contudo, não foi premeditado que cada um dos caracteres sógnicos se mostraria para nós com maior proeminência. Na primeira análise sobressaiu o efeito energético: a interpretação discente; na segunda se evidenciou o efeito lógico: a interpretação argumentativa; na terceira sobressaiu o efeito emocional: a interpretação remática; ou, noutras palavras, os caracteres indicial, simbólico e icônico, respectivamente. Por não se tratar de premeditação, isso não se expôs na escrita na ordem “primeiro, segundo e terceiro”, mas na ordem da cronologia dos filmes. O que mais vale é a demonstração de que, apesar da proeminência de um dos caracteres, os três puderam ser supostos, em maior ou menor grau, nos três passos das três análises, exemplificando a hibridez sógnica e a riqueza cromática.

A mesma cor no mesmo filme pôde ser interpretada sob diversas perspectivas e resultar em diversos vínculos e efeitos; e fosse essa contemplada, sentida, descrita e interpretada por um outro

intérprete – de subjetividade própria e detentor de referências distintas – poderiam ser constatados e estabelecidos outros vínculos e produzidos outros efeitos.

Enfim, propomo-nos a unir o *signo*, a *cor* e o *cinema*, considerando que não há no cinema conteúdo independente da forma na qual se exprime, no anseio do estímulo à “atitude cromofílica” que ainda nos falta, ao acolhimento das emoções estéticas ao elucidar a análise e a consciência das cores, pois alcançamos a cognição somente depois da contemplação e dos sentimentos imediatos, e a renovação das obras fílmicas a partir da subjetividade e raciocínio cromático dos espectadores. A relevância do estudo semiótico das cores ultrapassa as artes e a academia, sublinhamos uma vez mais, pois estamos em contínuo processo de comunicação cromática. E como toda proposição que envolva interpretação e subjetividade, especialmente se fundamentada numa filosofia científica de tamanha complexidade quanto a Semiótica de Peirce, certamente a nossa é passível a discussões e aperfeiçoamentos; mas esperamos que a proposição metodológica, o e seu encadeamento anterior, tenha se apresentado com clareza e coerência ao navegar no oceano que é o vermelho.

REFERÊNCIAS

AMOR à Flor da Pele. Direção: Wong Kar-Wai. Produção de Block 2 Pictures; Jet Tone Films Ltd.; Orly Films; Paradis Films. China; França; Itália; Hong Kong: The Criterion Collection, 2000. Mídia digital.

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. 3 ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jaques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: pintura e cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

BANKS, Adam; FRASER, Tom. **O Guia Completo da Cor**. Tradução de Renata Bottini. 2 ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COM AMOR, Van Gogh. Direção: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Produção de Break Thru Productions; Trademark Films. Reino Unido; Polônia: A2 Filmes, 2017. DVD.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A Cor no Cinema: signos da linguagem. In: **Revista Cronos**. vol. 1, n.2, p. 129-138. Natal, 2000.

COSTA, Maria H. B. e Vaz da. **Cores e Filmes: um estudo da cor no cinema**. Curitiba: Editora CRV, 2020.

DIAS Selvagens. Direção: Wong Kar-Wai. Produção de In-Gear Film. Hong Kong: The Criterion Collection, 1990. Mídia digital.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

E O VENTO Levou... Direção: Victor Fleming; George Cukor; Sam Wood. Produção de Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer. EUA: Loew's Inc, 1939. Mídia digital.

GAGE, John. **A Cor na Arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

GIANNOTTI, Marco. **Reflexões Sobre a Cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor como Informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3d. São Paulo: Anna Blume, 2001.

HANSSEN, Eirik Frisvold. **Early Discourses on Colour and Cinema**: origins, functions, meaning. 2006. 209 f. Tese - Cinema Studies, Stockholm University, Estocolmo.

HÉRCULES, Laura Carvalho. A Cor na Análise Fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês. In: **Revista Comunicación**, vol 1, n.10, p. 1309-1322, 2012.

HERÓI. Direção: Zhang Yimou. Produção de Edko Films; Zhang Yimou Studio. China: Miramax, 2002. Mídia digital.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1994.

JUVENTUDE Transviada. Direção: Nicholas Ray. Produção de Warner Bros. EUA: Warner Bros. Pictures; Warner Home Vídeo, 1955. Mídia digital.

KALMUS, Natalie M. Color Consciousness. In: **Journal of the Society of Motion Picture Engineers**. p. 139-147. 1935.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. **A História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

MATRIX. Direção: Lilly e Lana Wachowski. Produção de Village Roadshow; Silver Pictures. Estados Unidos: Warner Bros., 1999. Mídia digital.

MISEK, Richard. **Chromatic Cinema**: a History of Screen Color. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

MISEK, Richard. A Cor Digital. In: **Revista Laika**, 2013.

MOÇA com Brinco de Pérola. Direção: Peter Webber. Produção de Pathé Frères. Reino Unido; Luxemburgo: Lionsgate Films, 2004. Mídia digital.

MOULIN Rouge: Amor em Vermelho. Direção: Baz Luhrmann. Produção de Twentieth Century Fox; Bazmark Films. Austrália; EUA: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001. Mídia digital.

- NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, Informação e Comunicação**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 4 ed. São Paulo: Annablume Editora, 2008.
- O FILME da Minha Vida. Direção: Selton Mello. Produção de Bananeira Filmes. Brasil: Vitrine Filmes MGM, 2017. Mídia digital.
- PASTOUREAU, Michel. **Red: The History of a Color**. New Jersey: Princeton University Press, 2017.
- PEDROSA, Israel. **Da Cor a Cor Inexistente**. 1 ed. São Paulo: Senac, 2009.
- PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PLAZA, Júlio. **Modelo de Análise Semiótica: pintura Guernica**. 1997. Departamento de Multimeio Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLEASANTVILLE a Vida em Preto e Branco. Direção: Gary Ross. Produção de Larger Than Life Productions. Estados Unidos: New Line Cinema, 1998. Mídia digital.
- RODA Gigante. Direção: Woody Allen. Produção de Gravier Productions; Perdido Productions. Estados Unidos: Amazon Studios, 2017. Mídia digital.
- SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneiro Thomson Learning, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2008.
- SEABRA, Jorge. Análise fílmica. **Revista de História das Ideias**, vol 32, p. 289-325, 2011.
- SHIRLEY, Visões da Realidade. Direção: Gustav Deutsch. Produção de Kranzelbinder Gabriele Productions. Áustria, 2013. Mídia digital
- TRINDADE, Carlos. Pintura, Fotografia e Cinema: as Imagens Cinematográficas e as Referências Picturais no Tratamento da Cor e da Luz. In: ARAÚJO, N.; OLIVEIRA, A.; PENÁFRIA, M.; PEREIRA, A.; ROSA, L. (Org.). **Cinemas e Outras Artes II: Diálogos e Inquietudes Artísticas**. Covilhã: Labcom.IFP, 2019. p. 127-154.

TUDO que o Céu Permite. Direção: Douglas Sirk. Produção de Universal Pictures. EUA: Criterion Collection, 1955. Mídia digital.

UM FILME para Nick. Direção: Wim Wenders; Nicholas Ray. Produção de Reverse Angle. Alemanha; Suécia: Europa Filmes, 1980. Mídia digital.

2046: Segredos do Amor. Direção: Wong Kar-Wai. Produção Jet Tone Films Ltd; Shanghai Film Group; Orly Films; Paradis Films. Alemanha, China, França, Itália, Hong Kong: Sony Pictures Classics, 2004. Mídia digital.