

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Marcelo Fazolato Asty

Cores e suas intervenções nas narrativas de Alfred Hitchcock

Juiz de Fora
Dezembro de 2016

Marcelo Fazolato Asty

Cores e suas intervenções nas narrativas de Alfred Hitchcock

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José Paoliello Pimenta.

Juiz de Fora
Dezembro de 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fazolato Asty, Marcelo.

Cores e suas intervenções nas narrativas de Alfred Hitchcock / Marcelo Fazolato Asty. -- 2016.

79 p.

Orientador: Francisco José Paoliello Pimenta

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Alfred Hitchcock. 2. Semiótica. 3. Cor. 4. Cinema. 5. Imagem e representação. I. José Paoliello Pimenta, Francisco, orient. II. Título.

Marcelo Fazolato Asty

Cores e suas intervenções nas narrativas de Alfred Hitchcock

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José Paoliello Pimenta (FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Francisco José Paoliello Pimenta - orientador

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) - convidado(a)

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior (FACOM/UFJF) – convidado(a)

Conceito obtido: () aprovado(a) () reprovado(a).

Observação da banca: _____

_____.

Juiz de Fora, _____ de _____ de 201____.

A todos que compartilham o amor pelo cinema e
estimulam outros a encontrá-lo.

AGRADECIMENTOS

À Luiza, minha maior incentivadora e companheira nesse tempo de muito trabalho, estresse e também união. Agradeço por ser responsabilidade quando me faltava e carinho quando eu mais precisava. Obrigado por ser tudo que você é.

Ao Chico, que através dos seus ensinamentos mudou meu olhar para o cinema. Agradeço também pela disponibilidade e paciência, mesmo em um período complicado. Ao Nilson, por me ensinar tanto sobre aquilo que move este estudo. Ao Potiguara, por aceitar este convite e pela maneira como guia suas aulas. Foi um prazer ser aluno de vocês.

Aos meus pais e avós, por entenderem minha ausência nesses últimos meses. Esse foi o motivo e ele chegou ao fim. Espero que tenha conseguido orgulhá-los durante essa caminhada: ela só aconteceu graças à vocês.

Aos amigos de sempre e de hoje. Pedro Henrique: a partir de agora, não haverá mais convites negados. Obrigado pela paciência (e insistência). Ao Yan e Higor, por terem ouvido reclamações e, em troca, fornecido risadas. Igor e Breno: obrigado por me ensinarem novos palavrões todos os dias e também me lembrar do curioso cunho carinhoso que possuem. À Natália, minha guia nesse trabalho. E à Isabela, por ser um pedaço de alegria em meio à essa confusão toda.

Aos amigos do Discord pelas horas de distração e, principalmente, por me permitirem usar o termo Suicide Watch no meu Trabalho de Conclusão de Curso.

“Com incrível regularidade continuo tendo esse mesmo sonho. Ele parece me fazer retornar àquele lugar, especialmente querido ao meu coração. Onde costumava ser a casa de meu avô, na qual nasci 40 anos atrás bem sobre a mesa de jantar. Toda vez que tento adentrá-la, algo me previne de fazê-lo. Tenho esse sonho de novo e de novo. E quando vejo aquelas paredes feitas de madeira e a entrada escura... Mesmo em meu sonho me torno consciente de que estou apenas sonhando. E a alegria esmagadora é coberta pela antecipação de acordar. Por vezes, porém, deixo de sonhar com a casa e com os pinheiros em torno da casa da minha infância. E tenho saudades. E espero impaciente o regresso deste sonho, onde voltarei a ver-me criança e a sentir-me feliz, porque tudo está ainda pela frente e tudo será ainda possível.”

(*O Espelho*, Andrei Tarkovsky, 1975.)

RESUMO

O diretor de cinema Alfred Hitchcock sempre foi conhecido por sua habilidade em desencadear emoções e conduzir a reação dos espectadores. Este trabalho se propôs, através de conceitos introduzidos por Charles S. Peirce e Sergei Eisenstein, entre outros, a visualizar três obras do cineasta: *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*, *Topázio* e *Trama Macabra*, verificando se havia nelas cores que se caracterizavam como intervenções narrativas. De modo a entender a relação do cinema com as cores, foi visitado o início da arte, através dos Lumière, Méliès e diversos criadores, até a carreira de Hitchcock. Os três filmes foram escolhidos de forma aleatória e analisados sob a ótica da Gramática Especulativa, elaborada por Peirce, de modo a detectar e categorizar cada uma dessas possíveis intervenções e prever quais relações e interpretantes estão aptas a criar. Dentro de cada filme, foram escolhidas três cenas ao acaso e randomicamente escolhidas. Por meio desse processo, foi observado que o diretor criou relações que, quando percebidas por determinadas mentes interpretadoras, de fato intervêm em suas narrativas, enfatizando detalhes ou enriquecendo atmosferas.

Palavras-chave: Alfred Hitchcock. Semiótica. Cor. Cinema. Imagem e representação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diagrama para melhor compreensão de processos significativos.....	39
Figura 2 – Cena de abertura de <i>Marnie, Confissões de uma Ladra</i>	45
Figura 3 – Cena de <i>Marnie, Confissões de uma Ladra</i>	46
Figura 4 – Cena de <i>Um Corpo Que Cai</i>	47
Figura 5 – Cena de <i>Marnie, Confissões de uma Ladra</i>	48
Figura 6 – Cena de <i>Marnie, Confissões de uma Ladra</i>	49
Figura 7 – Cena inicial de <i>Topázio</i>	51
Figura 8 – Cena de <i>Topázio</i>	52
Figura 9 – Cena de <i>Topázio</i>	54
Figura 10 – Cena de <i>Topázio</i>	55
Figura 11 – Cena de <i>Topázio</i>	56
Figura 12 – Cena de <i>Trama Macabra</i>	57
Figura 13 – Cena de <i>Trama Macabra</i>	59
Figura 14 – Cena de <i>Trama Macabra</i>	60

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 “CINEMA EM CORES OU A COR NO CINEMA”	17
2.1 QUATRO PATAS NO AR	17
2.2 O SENTIDO DO SOM E DA COR	25
2.3 OURIVERSARIA	28
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	33
3.1 CINEMATOGRAFIA	33
3.2 UMA CERTA LÓGICA.....	37
4 THE HITCHCOCK PICTURE	43
4.1 MARNIE, CONFISSÕES DE UMA LADRA	44
4.1.1 Análise	44
4.1.1.1 Cena de abertura	45
4.1.1.2 Segunda Cena	46
4.1.1.3 Terceira Cena	49
4.2 TOPÁZIO	50
4.2.1 Análise	50
4.2.1.1 Cena de abertura	50
4.2.1.2 Segunda Cena	52
4.2.1.3 Terceira Cena	54
4.3 TRAMA MACABRA	56
4.3.1 Análise	57
4.3.1.1 Cena de abertura	57
4.3.1.2 Segunda Cena	59
4.3.1.3 Terceira Cena	60
5 CONCLUSÃO	63
REFERÊNCIAS	67

FILMOGRAFIA69

1 INTRODUÇÃO

Quando o cinema foi inventado, serviu, de início, para registrar a vida, era, então, uma extensão da fotografia. Ele tornou-se uma arte quando escapou ao documentário. Compreendeu-se que já não se tratava de reproduzir a vida, mas de intensificá-la. Os cineastas do cinema mudo inventaram tudo e aqueles que não eram capazes de inventar precisaram desistir. Alfred Hitchcock deplorou muitas vezes o recuo que se produziu no momento do cinema falado, quando se recrutavam diretores de teatro que não se preocupavam em visualizar as histórias e contentavam-se em registrá-las em filme.

Hitchcock fazia parte de uma outra família, a de Chaplin, Stroheim, Lubitsch. Como eles, não se contentou em praticar uma arte, mas empenhou-se em aprofundá-la, em extrair suas leis, mais estritas que aquelas que regem o romance.

Hitchcock não intensificou apenas a vida, intensificou o cinema.

(TRUFFAUT, 1983 em TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 206).

A vida do presente é contada através de imagens. Cada uma das figuras, fotos e fotogramas dos vídeos vistos todos os dias carregam em si sentidos imaginados ou não por seus criadores. Todo conteúdo é carregado de ideologias, não sendo diferente o cinema, a sétima arte. Esse meio, através de mais de um século de existência, evoluiu em ferramentas e maneiras de se fazer basicamente uma coisa: contar histórias.

Através da sua existência, o cinema desenvolveu maneiras de mostrar o que não há como mostrar. De transmitir mensagens através de imagens e de sua combinação, a montagem, que nasceu para defini-lo de vez como algo que pode ser considerado de igual valor frente à literatura, teatro, música e artes plásticas, por exemplo. A montagem permitia fazer com que o espectador criasse significados quando interpretasse duas imagens mostradas em seguida, algo inovador para o fim do século XIX e ainda brilhantemente utilizado no presente. Não há como pensar em cinema sem montagem e decupagem, já que mesmo aqueles filmes sem cortes devem criar significado através da interação entre a câmera e o imaginário do espectador.

Uma das mais notáveis evoluções atingidas por esta sétima arte é a cor. Houveram belíssimos planos na época do preto e branco, claro: *Casablanca*, *Potemkin*, *Persona*, *Metrópolis*, *Manhattan* e *Psicose* permitem provar esse fato. A cor vinha apenas, como pensavam alguns cineastas e cinéfilos, para criar alegorias visuais. Não seria um instrumento de narrativa, apenas de beleza. Beleza essa constatada ao longo dos anos por filmes como *O Espelho*, de Tarkovsky, *Arca Russa*, de Sokurov, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Kubrick, *Lawrence da Arábia*, de David Lean, e *A Árvore da Vida*, de Terrence Malick. É

inegável o primor estético da película colorida, mas belíssimas obras foram criadas antes, quando tudo se resumia ao preto e branco.

O cinema aprenderia, em alguns anos, que cores poderiam ser incluídas em situações diversas, não apenas como elemento estético visual. Com a popularização do colorido, mais e mais experimentações surgiam sobre as possibilidades desta novidade, até que se percebeu suas potencialidades como recurso narrativo. Assim como a montagem, a cor poderia ser utilizada para mostrar algo que não pode ser mostrado, uma sensação, um sentimento interior, ou mesmo uma indicação de algo bastante específico, que perderia a força se fosse exposto de forma simples em um diálogo. Afinal, o valor do cinema seria reduzido se priorizasse aquilo que pode ser dito em relação ao que pode ser mostrado.

Esse era o principal ditado de Alfred Hitchcock, cineasta inserido na geração que passou por aquela grande transformação do cinema, antes apenas monocromático. Sua carreira começou como diretor em 1925, ano de seu primeiro filme, *The Pleasure Garden*. O inglês lançaria ainda 40 filmes antes da estreia de sua primeira película colorida, *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948). Ao longo da carreira, Hitchcock criou um estilo cinematográfico que atualmente é cultuado pelos amantes do cinema, mas que não fazia tanto sucesso em sua época, pelo menos entre alguns dos críticos.

Era inegável, porém, sua habilidade em criar suspense, em manipular os espectadores em direção às sensações que ele preparava cuidadosamente. Então, é de se esperar que Hitchcock encontrasse nas cores ferramentas interessantes para suas narrativas. A proposta deste estudo é analisar algumas das cenas de três dos últimos filmes do cineasta, buscando nelas possíveis significados que indiquem que as cores foram pensadas como intervenções narrativas. Em resumo, interessa saber se Hitchcock desejava transmitir emoções, sensações, ações e pensamentos através de determinadas cores.

A carreira do diretor é bastante rica e, portanto, parte da metodologia deste trabalho teve como objetivo determinar três filmes dentro da obra de Hitchcock, compondo, assim, as amostras que serão analisadas nos capítulos a frente. Foram selecionados três filmes na parte final da filmografia de Hitchcock, sendo o critério principal o autor não ter assistido nenhum deles até a formulação da hipótese. Sob esses critérios, foram selecionados *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (*Marnie*, 1964), *Topázio* (*Topaz*, 1969) e *Trama Macabra* (*Family Plot*, 1976).

Para basear toda a discussão que será feita sobre o uso da cor no cinema, o capítulo dois discorre sobre a história dessa arte, de seu início nas lentes de Muybridge, até os filmes coloridos de Hitchcock. Não seria possível tratar cada um dos detalhes das obras de

inúmeros mestres que surgiram nesse intervalo, sendo por isso focados aqueles que demonstraram importância no processo de produção cinematográfica em cores. Edison, Griffith, Lumière e Méliès serão alguns dos diretores citados. É impossível falar desta revolução da sétima arte sem mencionar, também, os processos de colorização, Technicolor sendo deles o mais famoso.

Toda a discussão teórica deste trabalho tem base em conceitos de Sergei Eisenstein e Charles S. Peirce. O primeiro teve importância inquestionável na busca do aperfeiçoamento do cinema, tanto teórico quanto prático. São de Eisenstein (1969, 2002) os maiores ensaios sobre a montagem, e nesta pesquisa são utilizados os conceitos de imagem e representação cunhados pelo cineasta, além de estudos que realizou sobre a natureza do uso da cor nos filmes. Peirce (1873, 1900), por outro lado, foi visitado por conta de sua Semiótica e da Gramática Especulativa, ou Analítica, que desenvolveu ao longo da carreira. Os conceitos cunhados por ele e utilizados no capítulo 3 ajudarão na compreensão das possíveis intenções de Alfred Hitchcock ao criar seus filmes e das relações que essas escolhas poderiam criar quando percebidas por determinadas mentes interpretadoras.

No capítulo 4, cada um dos filmes foi visitado em três cenas, sendo duas escolhidas aleatoriamente, além da cena de abertura de cada uma das obras. Para analisar estes signos, foi utilizada a Analítica de Peirce, sempre tendo a mente de Hitchcock como criadora destes processos e possibilidades. Afinal, os processos comunicacionais diferem totalmente de acordo com cada mente interpretadora. Talvez cada leitor dessas análises veja em cada uma delas diferentes perspectivas e tenha novos interpretantes. É o que se espera em um trabalho como esse.

Por fim, sendo utilizados todos os conceitos apresentados frente às cenas dos três filmes selecionados, tornou-se possível responder à hipótese proposta por esse estudo, se as cores representam ou não intervenções narrativas nas obras de Alfred Hitchcock.

2 “CINEMA EM CORES OU A COR NO CINEMA”

Cores integram um dos processos mais comuns da percepção humana. É difícil para uma pessoa capaz de visualizar cores imaginar as relações feitas com o mundo ao pensá-lo preto e branco. Ou mesmo ao tentar explicar uma cor para alguém que não tem a capacidade de enxergar. No cinema não poderia ser diferente. Mas, por décadas, a sétima arte foi sinônimo de preto, branco e falta de som.

Sinônimo também de ilusão. Os filmes nasceram e são até o presente momento uma série de imagens capturadas através de uma interação com a luz. Elas são então projetadas, criando a ilusão de movimento, ou seja, trata-se basicamente de um processo motor capaz de projetar várias fotografias rapidamente, sucessivamente, causando ilusão de que há movimento. É exatamente o mesmo processo utilizado anteriormente por desenhistas, animadores e também ilusionistas: o movimento ou fenômeno Phi, descrito por Max Wertheimer (2002) em 1912. A partir desta técnica, surgiu, por exemplo, *Passage de Venus*¹, registrado em 1874. Tratava-se de uma série de fotografias, totalizando 5 segundos, que capturava a passagem do planeta Vênus pelo Sol. Seu autor foi Pierre-Jules-Cesar Janssen.

2.1 QUATRO PATAS NO AR

Dessa época há registros de diversos experimentos, ainda anteriores ao cinematógrafo, dos quais os que mais se destacavam eram os de Eadweard Muybridge (1887), contratado em 1872 pela Universidade de Stanford, na Califórnia, para estudar o movimento de cavalos. Muybridge desenvolveu um aparato que contava com 12 câmeras e que se destinava a analisar o trote dos cavalos, atestando se, em algum momento durante o trote, as quatro patas do animal estariam no ar.

O estudo de Muybridge deu origem a um curta, *Sallie Gardner at a Gallop*¹, de 1878, uma série de 24 fotografias em sucessão rápida que demonstravam o galope de um cavalo. Ele seria procurado por diversos estúdios ainda no mesmo ano, tendo sido o pioneiro ao produzir o primeiro estudo de movimento que mais tarde inspiraria diversas criações importantes para o cinema, como as dos irmãos Lumière e Thomas Edison. Muybridge produziria também um outro curta com características semelhantes, *Buffalo Running*, em 1883, revolucionando, através de seus experimentos, a arte de seu século e também do futuro:

¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PqfCmQtrTcE> >. Acesso em 6 de dez. 2016

Muybridge reduziu a narrativa ao seu elemento mais básico: o desdobramento de movimentos no tempo e espaço. A maior parte de suas sequências retratavam os eventos de poucos segundos ou menos, e ele afirmava que as exposições individuais eram tão breves como um ou dois milésimos de um segundo. Impondo a imobilidade em seus sujeitos, a fotografia representou o mundo como um mundo de objetos. Mas agora, no trabalho de Muybridge, o mundo era novamente de processos, já que uma foto mostrava um cavalo, mas seis fotos exibiam um ato, um movimento, um evento. O sujeito das fotos não eram as imagens por si próprias, mas a mudança de uma para a outra, a mudança que representava o movimento de forma mais vívida, mais urgente do que o movimento lento de paradas passando e prédios se erguendo. Foi uma mudança fundamental na natureza da fotografia ou do que poderia ser representado (SOLNIT, 2003 apud VILLAREJO, 2006. p. 3-4).

Ainda sobre a cadeia de desenvolvimento que levaria ao cinema, Louis Aimé Augustin Le Prince também foi inspirado pelo estudo de movimento realizado por Muybridge. Le Prince produziu em 1888 câmeras capazes de fotografar de 12 a 16 fotogramas por segundo. A partir da tecnologia ele capturou o primeiro filme de que se tem registro (WRIGHT, 2007): *Roundhay Garden Scene*¹, do mesmo ano. Em três segundos, o filme mostrava a caminhada de uma família por um jardim.

Até 1890, diversos filmes seriam ainda realizados, dificilmente com uma duração maior do que alguns segundos. Alguns notáveis diretores destes primeiros anos foram Étienne-Jules Marey, William Friese-Greene, William K.L. Dickson, William Heise, William Carr Crofts, Wordsworth Donisthorpe e Ottomar Anschütz.

A década de 1890 viria e traria consigo uma grande produção e nomes até hoje lembrados. De 1891 a 1899 foram produzidos, de que se tem registro, 2.153 filmes ou curtas. Apenas como margem de comparação, em 2015, de acordo com a mesma base de dados, foram produzidos 42.867 filmes e curtas (IMDB, 2016). Claro, há uma margem de erro, pressupondo que apenas uma parcela dos filmes produzidos todos os anos são distribuídos e, assim, registrados. Mas levando-se em conta as dificuldades de produção da época e a relativa facilidade encontrada no presente, são números representativos.

Na década de 1890 se destacaram, entre muitos outros, Émile Reynaud e William K.L. Dickson. O último produziu cerca de 132 filmes, sendo um dos maiores expoentes da época. Mas não há como falar nesse período do cinema sem citar aqueles que, até o presente, são considerados seus pais, Louis e Auguste Lumière, e aquele que demonstrou grande afinidade pela arte como ilusionista, Georges Méliès.

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F1i40mpOsA>>. Acesso em: 6 dez. 2016.

Também são importantes as diversas patentes e processos que culminaram na invenção do cinematógrafo, marco inicial da indústria cinematográfica e uma adaptação de um equipamento antes patenteado por Leon Bouly. A vasta produção de William K.L. Dickson na década se deve, principalmente, ao fato de ter se envolvido como projetista, juntamente com Thomas Edison, no desenvolvimento do cinetoscópio (kinetoscope) e do cinetógrafo (kinetograph). Há bastante controvérsia sobre o real inventor dos mecanismos, já que patentes foram colocadas no nome de Edison em 1888, mas seu assistente, William Dickson, era quem possuía a tarefa de desenvolver os equipamentos. (BELLIS, 2005).

O cinetógrafo era o mecanismo de captura, o antepassado de uma câmera de filmar como temos hoje em dia, que consistia de um aperfeiçoamento do conceito desenvolvido por Le Prince anos antes. Foi também desenvolvido pelos laboratórios de Edison o filme em celulóide, em 1889, outra invenção que revolucionaria a indústria e é utilizada em alguns equipamentos como padrão até o presente. Na mesma época, Dickson e seus assistentes trabalhavam buscando utilizar também som nas produções, mas ainda capturado separadamente, em cilindros.

O cinetoscópio, por sua vez, tratava-se do dispositivo de exibição sustentado por energia elétrica. Os filmes anteriormente capturados em película pelo cinetógrafo seriam agora transferidos para um aparato que aparentava ser uma caixa, mas tinha em sua parte superior um orifício pelo qual podia-se ver, por uma pessoa de cada vez, o truque que ali dentro acontecia. Quem olhasse, veria imagens passando de forma rápida e sequencial, o princípio do cinema. Por dentro, porém, a simples caixa mostrava-se muito mais complexa. O filme era desenrolado por um intrincado sistema de esteiras que permitia que fosse exibido ao espectador na velocidade correta. Na parte superior, próximo ao orifício, ficava uma lâmpada, sobre a qual o filme passaria. Não havia ainda projeção como conhecemos hoje, mas tratava-se de um equipamento bastante eficiente. O cinetoscópio é exibido como referência no jogo *Bioshock Infinite*, de 2013. No jogo, o equipamento mostra uma espécie de propaganda política, conteúdo sempre presente ao longo da história do cinema, tanto no presente, quanto nos filmes elaborados na época da Segunda Guerra.

Nessa época, por conta dos experimentos de Dickson, foi realizado o primeiro filme nos Estados Unidos. *Monkeyshines, No 1*¹, de 1890¹, mostra um dos trabalhadores do laboratório de Edison se movendo em frente à câmera. Foi o primeiro teste realizado no início das tecnologias desenvolvidas por Dickson e Edison. Além do cinematógrafo, também havia

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y525B7xdBeE>>. Acesso em 6 de dez. 2016.

sido desenvolvida no laboratório, juntamente com Étienne-Jules Marey, a primeira câmera de filmagem portátil, capaz de capturar doze *frames*, ou fotogramas, por segundo. Dickson possuía um grande espírito inventor, como se pôde perceber e também visionário sobre o que o cinema poderia se tornar:

"Nenhuma cena, não importa o quão animada e extensa, eventualmente estará dentro do poder reprodutivo. Evoluções marciais, exercícios navais, procissões e inúmeras exposições afins serão gravadas para a lenta apreciação daqueles que são impedidos de comparecer, ou que desejam recuperá-las. O inválido, o recluso país isolado, e o homem de negócios assediado podem entrar em necessária recreação, sem despesas indevidas, sem medo do tempo, sem perigo para vestimentas, cotovelos e pés, e sem o sacrifício da saúde ou importantes compromissos. Não apenas os nossos próprios recursos, mas aqueles de todo o mundo estarão a nossa disposição, ou melhor, podemos até antecipar o tempo quando serão estabelecidas relações sociáveis entre nós e o sistema planetário, e quando as últimas operações em Marte, Saturno e Vênus serão gravadas por repórteres cinetográficos empreendedores". (DICKSON and DICKSON, 2000 apud VILLAREJO, 2006. p. 6).

Na mesma década, em 1892, o inventor francês Léon Bouly trabalhava com um dispositivo patenteado e nomeado por ele de cinematógrafo, uma adaptação do grego “escrever em movimento”. Bouly, porém, carecia de meios para arcar com os custos das patentes, o que o levou a vender os direitos sobre elas à dois homens, os irmãos Lumière. Três anos depois eles lançariam o cinematógrafo, que levava o mesmo nome dado por Bouly, mas era em grande parte criação original deles.

Auguste e Louis Lumière revolucionaram o cinema. Eles são considerados os inventores da sétima arte. O cinematógrafo era capaz de capturar imagens, então muito melhores que as captadas pelo cinetógrafo, e também de projetá-las para que mais de uma pessoa pudesse assistir ao filme ao mesmo tempo. Além disso, era razoavelmente portátil e de fácil operação, pesando aproximadamente sete quilos. *A Saída dos Operários das Usinas Lumière*¹ (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*), de 1895, foi capturado e exibido pelos irmãos em La Ciotat, no sul da França, para os integrantes da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, em 22 de março daquele ano. O filme ainda não possuía som, mas sua duração era bem maior do que já se havia atingido.

Com 46 segundos, a primeira versão do curta mostra a saída dos trabalhadores das Usinas Lumière. Apesar do filme de *Le Prince* mencionado anteriormente, este é tido por muitos como o primeiro filme da história do cinema, por conta de sua qualidade. Nele, havia

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NwRAUniWJPY>>. Acesso em: 6 de dez. 2016

pela primeira vez uma boa nitidez, iluminação, contraste. André Bazin (1991) argumenta que, através da fotografia, as artes plásticas estavam liberadas de sua obsessão pela semelhança. Com a invenção dos irmãos Lumière, o cinema satisfaz definitivamente essa obsessão.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico> a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 199. p. 21-22).

Nove meses depois da primeira exibição de seu filme, em 28 de dezembro, Paris, Auguste e Louis organizaram também a primeira exibição de filmes para um público pagante. Os irmãos produziram ainda 103 filmes além d'A Saída dos Operários, cujo escopo variava entre documentários e curtas sobre uma série de assuntos. Há que se apontar que, já em seu início, o cinema nascia como uma janela para a realidade. O documentário foi, inclusive na obra dos irmãos, e sempre será, o gênero de origem da cinematografia. Era o “gênero” mais presente na filmografia dos irmãos. Tomando como exemplo, um dos últimos filmes dirigidos por ambos mostra a vista da subida da Torre Eiffel, chamado *A Torre Eiffel*¹ (*La tour Eiffel*), de 1898.

Apesar de não ser lembrado pela história do cinema extensamente como inventor, aquele que a marcou como um dos primeiros de seus ilusionistas e contadores de histórias foi Georges Méliès. Mágico por ofício, ele se apaixonou pela “fotografia em movimento” em 1895. Aproximadamente um ano depois, enquanto filmava e projetava suas próprias criações, o diretor descobriu, por acidente, que poderia utilizar o que hoje é chamado de *stop-motion*² para criar truques visuais. Ele foi criador de diversas técnicas ainda utilizadas no cinema moderno, como o *fade-in* e *fade out* (“aparecimento” e “desaparecimento”, respectivamente), além de ter inaugurado gêneros como a ficção científica, o terror e a

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8g956vgQ_I>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

² O *stop-motion* no presente é predominantemente utilizado como técnica de animação. Méliès o utilizava em conjunto com a película, sempre com objetivo de amplificar a ilusão.

fantasia. Méliès é considerado o pai do cinema de narrativa e o primeiro a fazer transposições de outras obras para a sétima arte, como *Les aventures de Robinson Crusóé*, datado de 1903, e seu mais famoso filme, *Viagem à Lua (Le voyage dans la lune)*, de 1902.

Das mágicas, Méliès trouxe truques como manipulação de fotogramas, ainda hoje utilizados como exercícios por muitos professores de cinema. E fumaça, fantasia e mais fumaça. Tomando como exemplo *Le Chevalier Mystère*¹, de 1899, no qual pratica ilusões possíveis somente com o uso da montagem, é possível ver como seu trabalho foi de grande importância para as gerações seguintes e como, de fato, o cinema era a arte na qual a ilusão se encaixava da forma mais bela.

São creditados a ele mais de 500 filmes, dos quais cerca de 150 ainda se encontram disponíveis, hoje em domínio público. Apenas em 1896 foram realizadas 78 destas 500 obras, que traduziam em sua grande maioria uma das essências do cinema: a junção de espetáculo e narrativa (ALEXANDER, 1999). Apesar da grande importância e de ter inventado muito do que se conhece como cinema no presente, o fim da vida de Méliès foi de quase esquecimento e bastantes dificuldades. Após decisões ruins de negócios, gastos de familiares e a Primeira Guerra Mundial, ele cessou sua produção. Nessa época, após um ataque de raiva, ateou fogo em grande parte de sua produção. A grande inflamabilidade da película de celulóide explica haver apenas cerca de 1/3 de seus filmes ainda disponíveis.

Do ponto de vista deste estudo, ele talvez seja o mais importante pioneiro do cinema. Mais do que os Lumière, mais que Edison ou Dickson, Méliès utilizou a cor. Além de introduzir suas narrativas mágicas e ilusórias, criou alguns dos gêneros assistidos até o presente, o que mais ele poderia ter feito? Na época, era de consenso geral que não havia método tecnológico que capturasse cores de forma próxima à como são percebidas na realidade. Se a fotografia permitia cores através de uma certa alquimia, o cinema via alguns de seus primeiros filmes serem colorizados manualmente, *frame por frame*.

No cinema, sempre houve quem estivesse à frente de seu tempo em métodos e técnicas. Não poderia ser diferente ao se tratar de cor. Méliès pode ter sido pioneiro em coloração à mão, mas Edward Turner² é o autor das primeiras imagens coloridas em movimento de que se tem conhecimento, produzidas em 1901, oito anos antes do

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdz_FT3J9tU>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

² Artigo do The Guardian sobre a descoberta dos filmes de Turner. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/sep/12/colour-film-1901-earliest-world>>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

Kinemacolor, futura principal técnica de colorização, ser popularizada. Os filmes de Turner foram encontrados em 2009, em Londres, após estarem por décadas perdidos em mais de uma coleção. Em 1901, o trabalho mais próximo que havia em termos de cor era a técnica de colorização, empregada por Méliès em muitos de seus filmes.

Se é possível traçar um paralelo geral, o diretor abriu o caminho para que se pensasse na época em colorir cada um dos milhares de frames de um rolo de filme. Ainda que não se considerasse um valor narrativo, visto que muitas vezes as cores pareciam ter sido escolhidas a esmo e de forma não tão fidedigna, em termos de representatividade tal fato só aumenta o prestígio de Méliès.

Mais à frente na vida, na década de 1920, o diretor ganhava a vida vendendo brinquedos em *Gare Montparnasse*, uma estação de trem em Paris. Para isso, contava com a assistência de outros cineastas. Até que, em dezembro de 1929, após o trabalho de diversos jornalistas ter levado seu nome de volta ao lugar de prestígio, Méliès foi homenageado em uma cerimônia de gala, que se tratava de uma retrospectiva de seu trabalho. Seria, para ele, um dos momentos mais brilhantes da vida. *A Invenção de Hugo Cabret*, filme de 2011 dirigido por Martin Scorsese, trata-se de uma homenagem ao cineasta e um retrato deste momento de sua vida. Méliès foi, e sempre será para os amantes do cinema, “o primeiro homem a ir à Lua”.

Figuras como Georges Méliès e os irmãos Lumière ajudaram a tornar o cinema, como pode se argumentar, a arte que se espalhou mais rapidamente e de forma mais universal pelo mundo. Em comparação, entre 1911 e 1919, há registro de mais de 56 mil filmes e curtas filmados (IMDB, 2016), o que representa mais do que a produção registrada em 2015.

Em poucas décadas, a invenção de Auguste e Louis e os métodos de Méliès foram espalhados pelo mundo. Um dos melhores exemplos, e, não aleatoriamente, uma das faces mais conhecidas do cinema é Charles Chaplin. Em janeiro de 1914, se colocaria em frente à uma câmera pela primeira vez, em *Carlitos Repórter (Making a Living)*. No final daquele ano, se tornaria o artista mais reconhecido no mundo. Os filmes de Chaplin ilustram como uma das maiores limitações da sétima arte talvez a tenha auxiliado a ser, como mencionado acima, tão universal. Sim, o silêncio.

Havia pouca dificuldade em transpor as legendas de um filme e torná-lo acessível para outras línguas e culturas, bastando traduzir apenas as transições entre cenas, que explicavam a trama e as motivações, mantendo o roteiro em movimento. Mesmo a questão da alfabetização, que na época possuía níveis significativamente mais baixos do que no presente, não representava um problema tão grande. O início das projeções seria marcado por aqueles

que liam os textos projetados para quem, com dificuldades, estava ao lado, facilitando o entendimento dos presentes que não sabiam ler. No Japão havia inclusive a profissão de *benshi*, aqueles que, sentados ao lado da grande tela, tinham a função de contar a trama àqueles assistindo. Pode-se argumentar, portanto, que o cinema ter nascido em silêncio não o impediu de ser o que é hoje.

Na segunda década de 1900 a maior parte das técnicas utilizadas no presente e por toda história do cinema já haviam sido criadas. A primeira animação, por exemplo, foi criada anos antes, em 1906, por J. Stuart Blackton, chamada *Humorous Phases of Funny Faces*, ou *Fases cheias de humor de caras engraçadas*, em uma tradução livre. Ademais, além dos *fadés* de Méliès: toda sorte de truques de exposição, câmeras panorâmicas, quadros congelados, tela dividida, câmera lenta e todos os principais desenvolvimentos técnicos, excluindo-se, claro, o som, a cor (inserida nos métodos de captação) e o 3D (chamado antes de “cinema de relevo”), se encontravam já disponíveis. Assim também estava a grande maioria dos gêneros conhecidos hoje no presente, mesmo que apenas de forma embrionária. Destacaram-se aí, além de Méliès e os Lumière antes mencionados, Charles Pathé, Louis Feuillade, Ferdinand Zecca, Edwin Stanton Porter e David Llewelyn Wark Griffith.

Porter dirigiu cerca de 300 produções de 1898 a 1915. *A Vida de um bombeiro americano (Life of an American Fireman)* e *O grande roubo do trem (The Great Train Robbery)*, ambos de 1903, são talvez as mais importantes de sua carreira, sendo a cena final do segundo um marco na indústria até o presente. Ambos foram filmes pioneiros com narrativa contínua, um dos maiores problemas encontrados pelo cinema do início. A resolução mais elegante da época, porém, foi produzida pelo inglês James Williamson em 1900: *Ataque a uma missão chinesa - Soldados navais ao resgate (Attack on a China Mission - Bluejackets to the Rescue)*. Havia continuidade de ações por meio de planos sucessivos, o nascimento da montagem que tanto fascinaria teóricos e muitos autores.

D.W. Griffith foi trazido do teatro ao cinema por Porter, ao ser convidado para atuar. Dois de seus filmes também possuem grande importância. *Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)*, de 1916, e *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation)*, de 1915, são dois dos filmes mais famosos e importantes do diretor, que foi também um dos fundadores da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, até o presente uma instituição de destaque da sétima arte. O segundo, além de controverso, possuía 2 horas e 45 minutos de duração, um marco na então nascente indústria. Griffith levaria a direção à uma grande evolução entre os anos 1908 e 1930, influenciando grandes diretores:

Stroheim, Murnau, Eisenstein, Lubitsch, John Ford e o objeto deste trabalho, Alfred Hitchcock, além de muitos outros.

Fora dos Estados Unidos, que viria a ser a maior potência cinematográfica por não ter sofrido os danos causados pela Primeira Guerra, as décadas seguintes veriam uma expansão pela Europa e também pela Índia, época em que o cinema passaria por suas maiores revoluções.

2.2 O SENTIDO DO SOM E DA COR

Eisenstein (1969) defendia que o som no cinema se originou de sua necessidade de ser mais que pura expressão plástica. O diretor acreditava que por meio de outras técnicas já disponíveis, como montagem, enquadramentos e movimentos, ou seja, combinações plásticas, até era possível passar ao espectador a sensação do som. Mas, para ele, toda a técnica era ancestral do que viria depois, a, denominada pelo mesmo, “película-som”. “Era preciso ter muito trabalho para obter êxito com meios plásticos o que a película-som realiza com a representação.” (EISENSTEIN, 1969. p. 133-134).

A cor, assim como o som, demonstrava-se uma necessidade do próprio meio.

[...]muitos anos antes de se descobrir uma solução técnica para o cinema sonoro, o mudo precursor sonhava ansiosamente com a tradução de sons, aspirava com tôdas as suas forças ao efeito sonoro, ao som. Nosso cinema encaminha-se, do mesmo modo, naturalmente, para a côr. (EISENSTEIN, 1969. p. 134).

Da mesma forma, Eisenstein (1969, p. 134) acredita que a sensação orgânica da cor, seu “verdadeiro” sentimento, existia há muito no cinema, mesmo antes das técnicas de produção. Ele argumenta: “Mestres como Tissé, Moskvine, Kosmatov têm o sentido da côr em tal intensidade que êles parecem ter-se limitado ao branco, ao cinza e ao negro como se não pretendessem exprimir-se senão em três côres, para não terem que recorrer a tôdas as demais côres.”

Ao longo de meio século diversas técnicas foram desenvolvidas, de maneira que a produção do cinema em cores foi se tornando cada vez mais popular, além de fomentada por diversas empresas.

Kinemacolor, Chronochrome, UFAcolor, Prizma, Multicolor, Magnicolor, Cinecolor, Sennett Color. Foram muitos os métodos de cinematografia a cores patenteados na Europa e nos EUA. Mas as tentativas mais bem sucedidas foram desenvolvidas a partir de 1915 na América do Norte pela Technicolor - inicialmente, registrando apenas o verde e o vermelho em duas películas preto e branco. Estes primeiros processos também não conseguiam reproduzir com exatidão as cores naturais (FONSECA, 2013).

Se o cinema ainda não havia conquistado o status de meio revolucionário por conta de suas comparações com o teatro, o Technicolor era uma revolução dentro da própria arte. Conhecido por produzir filmes com bastante saturação, o processo inicialmente permitia a captura de duas cores: verde e vermelho. Em 1917, a própria Technicolor produziu o único filme que utilizava a chamada “adição de cores”, ou processo 1, chamado *The Gulf Between*, lançado em 1917. Até então havia conhecimento de apenas três filmes coloridos: *With Our King and Queen Through India*, de 1912, *The World, the Flesh and the Devil*, de 1914, e *Little Lord Fauntleroy*, do mesmo ano. Todos produzidos por Kinemacolor.

O Technicolor ainda teria mais 3 processos desenvolvidos ao longo de sua história de hegemonia. Seu auge viria definitivamente na década de 1930, quando inúmeros longas foram lançados através do sistema de duas películas. A década contabilizou cerca de 21 mil títulos lançados, dentre os quais estava a maior quantidade de filmes coloridos até então. (IMDB, 2016).

Essa mudança de grandes proporções em um modelo de produção já bem estabelecido e fundamentado despertou a estranheza de alguns realizadores, presente também na introdução do som nos filmes, processo mostrado em *Cantando na Chuva*. Esses mesmos diretores que se assustavam com as evoluções técnicas encontravam bastantes dificuldades em utilizá-las em suas narrativas, de modo a facilitar o andamento de suas histórias por meio das imagens.

Quando se conta uma história no cinema, não se deveria recorrer ao diálogo a não ser quando é impossível fazer de outro modo. Sempre me esforço para procurar em primeiro lugar a maneira cinematográfica de contar uma história pela sucessão dos planos e dos fragmentos do filme em si. Eis o que se pode deplorar: com a chegada do cinema falado, o cinema bruscamente se imobilizou em uma forma teatral. A mobilidade da câmera não muda nada nisso. Mesmo se a câmera passeia ao longo de uma calçada, é sempre teatro. O resultado é a perda do estilo cinematográfico e também a perda de toda fantasia. Quando se escreve um filme, é indispensável separar nitidamente os elementos de diálogo e os elementos visuais e, sempre que possível, dar preferência ao visual sobre o diálogo. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 41)

Ambos, som e cores, foram introduzidos no cinema e modificaram a visão dos realizadores sobre seus projetos. *Tubarão* sem sua trilha sonora ou *2001: Uma Odisséia no*

Espaço sem *Thus Spoke Zarathustra* provavelmente seriam obras muito diferentes. Mais ainda: a possibilidade de diálogos falados pelos atores mudou o cinema. A câmera cada vez mais passaria a ser uma janela para a realidade. O “efeito do real”¹ se intensificou quando passávamos a ver cores na tela. Mesmo que não fossem extremamente realísticas, como eram as produzidas por Technicolor. O filme *Suspiria* é um expoente do que poderia ser produzido com a técnica em níveis mais experimentais. Também foi filmado *O Mágico de Oz* através do Technicolor, em uma época em que as produções musicais e/ou fantasiosas eram os frutos mais populares do processo.

Mas, em termos narrativos, ainda havia pouca - ou quase nenhuma - exploração das cores. A Technicolor distribuía a tecnologia através de consultorias, que forneciam paletas e, em contrapartida, limitavam a liberdade criativa dos diretores. Em alguns anos, na década de 1960, mais métodos que acabariam por se popularizar surgiram, como o Eastmancolor, que permitia mais autonomia dos realizadores.

Na mesma época, Eisenstein já problematizava o que seria uma “boa prática” do filme colorido:

[...] a cor é o problema mais imediato e estimulante do cinema hoje, mas principalmente porque a cor foi muito (e ainda é) usada para decidir a questão da correspondência pictórica e sonora, seja absoluta ou relativa – e como uma indicação de emoções humanas específicas. Isto certamente será de extrema importância para os problemas e princípios do audiovisual. (EISENSTEIN, 2002. p.46)

Assim como qualquer outra inovação técnica, foram criadas resistências e posteriores regras aos seus usos. Ao longo dos anos, diretores como Eisenstein viram nas cores uma técnica que deveria ser utilizada com cuidado, apenas para complementar as narrativas.

Não deve a sobriedade plástica de nossa tela ceder lugar ao falso brilho de uma roupa de fantasia ou de um ovo de Páscoa! Não deve a tela oferecer-nos cartões postais. Precisamos de uma tela nova onde o jôgo de côres se funda orgânicamente com a imagem ao mesmo tempo que com o tema, com a idéia assim como com o assunto, com a ação junto à música, que em comunhão com tudo isso a côr intervenha como um nôvo elemento essencial da língua do cinema e do efeito cinematográfico. (EISENSTEIN, 1969. p. 137).

¹‘l’effet de réel’, termo utilizado por Jean-Pierre Oudart, referindo-se à características específicas do cinema e da pintura que conferiam realismo às obras.

Foi nesse contexto, de absorção de novidades técnicas e dúvidas sobre a utilização das mesmas que Alfred Hitchcock iniciou a carreira.

2.3 OURIVESARIA

Alfred Hitchcock era inglês, sendo normalmente considerado na indústria cinematográfica como apenas um dos dois diretores daquele país que sobreviveram ao teste da história. O outro era Chaplin. Sua carreira começou longe do cinema, em uma empresa que vendia cabos elétricos. Se tornou desenhista para, mais tarde, escrever e ilustrar as legendas dadas ao público que assistia filmes mudos. Foi assim que conheceu escritores e aprendeu o ofício de roteirista. Antes disso, porém, tinha estudado a fotografia norte-americana e se encantava em como, através de luzes, os americanos separavam os planos, causando relevo. Anos depois, em 1923, trabalharia pela primeira vez como assistente de diretor.

Em 1925 dirigiu seu primeiro filme, *The Pleasure Garden*. Nessa época, ainda se filmavam as cenas de luar sob sol forte, tingindo-se depois o filme de azul. Uma amostra de que, mesmo no preto e branco, o cinema estava sempre rodeado pela cor. Ao longo da carreira, Hitchcock desenvolveria um estilo próprio, que é identificável assistindo-se apenas alguns minutos de qualquer um de seus filmes.

[...] o estilo "hitchcockiano" será reconhecido mesmo em uma cena de conversa entre dois personagens simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pela maneira realmente única de distribuir os olhares, de simplificar os gestos, de repartir os silêncios ao longo do diálogo, pela arte de criar no público o sentimento de que um dos personagens domina o outro (ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúmes do outro etc), de sugerir, fora do diálogo, toda uma atmosfera dramática precisa, a arte, enfim, de nos conduzir de uma emoção a outra ao capricho de sua própria sensibilidade. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p.19)

O diretor produzia filmes diversos e tinha, muitas vezes, David O. Selznick como seu produtor. De qualquer forma, do grande número de projetos que produziu, apenas alguns ganhavam o título de "*Hitchcock picture*", aqueles filmes que tinham impregnados em si seu estilo e toque únicos. O primeiro deles seria *The Lodger*, de 1927. O segundo, *The Ring*, do mesmo ano. Alguns "*Hitchcock pictures*" que se destacaram na primeira metade de sua carreira foram também *Blackmail* (*Chantagem e Confissão*, de 1929), *The 39 Steps* (*39 Degraus*, de 1935), *Notorious* (*Interlúdio*, de 1946) e *Rebecca* (*Rebecca, A Mulher Inesquecível*, de 1940).

Hitchcock rodou 33 filmes até 1948, ano em que trabalharia pela primeira vez com um filme colorido. Ele seria *Festim Diabólico (Rope)*, que além de ser seu primeiro filme em cores, era também filmado em um único plano. Os rolos de filme tinham duração máxima de 10 minutos, o que explica as diversas passagens de atores em frente às lentes da câmera, com objetivo de mascarar os cortes. É importante ressaltar que Hitchcock havia sido, até então, rígido em termos de efeitos (trucagens cinematográficas) incluídos em seu filme. Para ele, era necessário que o efeito fosse inserido apenas se provocasse emoção:

Trata-se sempre de fazer a ourivesaria e muitas vezes as pessoas dizem que têm necessidade de ver o filme várias vezes para notar o conjunto dos detalhes. A maior parte das coisas que colocamos em um filme fica realmente perdida, mas, de qualquer modo, elas falam a seu favor [...]. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 124)

Já em sua primeira experiência com a cor, o diretor ressaltou que era importante que mantivessem o sentido da cor, aquele mesmo explicitado antes por Eisenstein. Por isso, escolheu reduzi-la ao mínimo. Ainda assim encontrou problemas por conta do gosto artístico de seu operador de câmera. Como era um filme capturado em plano sequência, os cinco últimos rolos do filme, que se passavam depois do pôr-do-sol, exibiam um laranja irreal, excessivo. Isso faria com que todos esses cinco rolos fossem refilmados, o que aumentaria em nove dias o tempo de filmagem.

Mesmo enfrentando problemas e dependendo do consultor da Technicolor para lhe auxiliar como operador de câmera durante boa parte das filmagens, Hitchcock já percebia que as cores o ajudavam a solucionar um problema. Antes, ele admirava o modo como o cinema norte-americano separava os planos utilizando a luz. Havia em primeiro plano o ator e, atrás dele, iluminava-se o cenário de modo a criar relevo. Essa solução engenhosa não seria mais necessária agora que bastava utilizar cores diferentes nas roupas dos atores e no cenário atrás deles, como explicado por ele próprio. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 108)

Mesmo considerando este ponto positivo, Hitchcock ponderava que, na época de *Festim Diabólico*, não havia ainda solução aparente para as cores e a iluminação necessária para que fossem bem visíveis. Muitas cenas carregavam o problema de não terem luzes que podiam ser consideradas diegéticas, partes da cena, causando uma certa estranheza ao espectador, que poderia perguntar de onde vinham todas aquelas luzes.

Não havia, pelo menos ainda, de forma aparente, conjugação das cores e da narrativa. Por conta da cor, claro, os filmes de Hitchcock atingiam e eram permeados ainda

mais pelo efeito do real mencionado anteriormente. Sobre *Correspondente Estrangeiro*, de 1940, o diretor comentou:

Se tivesse rodado o filme a cores, teria utilizado uma idéia com a qual sonho há longo tempo: o assassinato em um campo de tulipas. Dois personagens. O assassino, gênero Jack, o Estripador, chega por trás da moça. Sua sombra avança para ela, ela se volta e grita. Imediatamente, “panoramizamos” os pés que lutam entre as tulipas. A câmera avança para uma tulipa, na tulipa. O ruído da luta continua no plano de fundo sonoro. Avançamos para uma pétala que preenche toda a tela e, vlan... uma gota de sangue vermelho cai sobre a pétala. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 81)

De forma cronológica, seguiram-se talvez os anos mais brilhantes do diretor britânico. Em 1954, seu terceiro filme colorido (o segundo foi *Under Capricorn*, *Sob o Signo de Capricórnio*, de 1949) seria lançado. *Dial M for Murder* (*Disque M para Matar*) era mais um “hitchcock picture” e, sobre seus experimentos com a cor no filme, Hitchcock conta:

Quanto à cor, havia uma pesquisa interessante em relação ao vestido de Grace Kelly. Eu a vesti com cores vivas e alegres no começo do filme e seus vestidos tornaram-se cada vez mais escuros à medida que o enredo tornava-se mais “sombrio”. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 128)

Da perspectiva da narrativa, esta seria a primeira intervenção das cores na filmografia do diretor. Um exemplo mais recente e famoso desse tipo de alegoria narrativa, inclusive bastante semelhante ao utilizado por Hitchcock é encontrado em *O Poderoso Chefão*, de 1972, no qual a personagem de Diane Keaton se veste também de acordo com o tom que o roteiro segue no momento.

Ainda em 1954, o diretor produziria *Rear Window* (*Janela Indiscreta*), apontado por Truffaut (1986) como um dos melhores roteiros de Hitchcock. Em seguida, viria *To Catch a Thief* (*Ladrão de Casaca*, 1955). Ele contou sua experiência com a cor neste filme de forma bastante breve:

Tudo o que posso dizer de interessante é que tentei livrar-me do *technicolor* azul no céu, nas cenas de noite. Detesto o céu azul real. Então utilizei um filtro verde, mas isso não era absolutamente correto para obter um azul-escuro, azul-ardósia, azul-cinza, como uma noite real. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 134)

É curioso perceber que neste início de experimentações e trucagens com a cor, as limitações impostas pela consultoria da Technicolor causavam situações como essas, onde o diretor simplesmente não gostava de um determinado tom. Olhando-se por alto, sem trato crítico, não havia aqui o que Eisenstein entendia como uso ideal da cor, que seria uma função parecida com a de um primeiro plano. Ela chamaria atenção para o que fosse necessário,

excluindo o acessório. Para ele, a cor estaria sendo bem utilizada quando sugerir, melhor que outros elementos, aquilo que precisa ser dito (EISENSTEIN, 1969. pgs. 140-142).

O próximo “*Hitchcock picture*” colorido seria aquele que, para muitos, é sua obra-prima. *Vertigo* (Um Corpo que Cai), de 1958, traria consigo uma gama enorme de cores que eram utilizadas pelo diretor de forma bastante diferente do que as vistas anteriormente. Mas, ainda, afim de não se entrar em análises e classificações disso ou daquilo, basta ser dito sobre este filme um único ponto. Hitchcock, na famosa cena do hotel, na qual Kim Novak se revelava novamente para James Stewart após sair do banheiro, havia escolhido aquele hotel especificamente por conta do neon verde de sua fachada. Antes, ele utilizara filtros verdes para obter essa coloração nas cenas com Novak (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986). A cor, portanto, influenciava diretamente nas escolhas técnicas do filme, como as locações, por exemplo.

Sobre isso, ainda se merece citar a famosa fixação de Hitchcock por loiras com um porte que ele considerava fino. Para o diretor, havia aqui uma escolha ligada ao suspense, no sentido de narrativa suspense, secreta, que não está evidente. Ele preferia loiras sofisticadas por, segundo ele, sugerirem ser puras, mas terem em si fortemente o sexo. Por isso não lhe cabiam Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot, por exemplo, que em sua visão “possuíam o sexo estampado por toda sua figura”.

Depois de *Vertigo*, viria *North by Northwest* (*Intriga Internacional*, de 1959). Logo em seguida, viria um filme propositalmente em preto e branco. *Psycho* (*Psicose*, 1960) talvez seja o filme mais famoso de Hitchcock. Em 1972, Truffaut perguntou a Hitchcock se o mesmo tinha saudade do cinema em preto e branco:

Não, gosto da cor. É verdade que filmei *Psicose* em preto e branco para não mostrar o sangue vermelho no assassinato de Janet Leigh sob o chuveiro. Além disso, depois da cor, os cenários representam um problema difícil. Os contrastes violentos, por exemplo um luxo ultrajante ou uma ultrajante miséria, podem ser expressos na tela com precisão e nitidez. Em compensação, se se quer mostrar um apartamento mediano, torna-se difícil atribuir verdade a esse cenário de apartamento, corre-se o risco de obter alguma coisa imprecisa. (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986. p. 197)

Há ainda hoje quem afirme que Hitchcock teria usado calda de chocolate nas cenas do assassinato de Tippi Hedren em *Psycho* para dar a falsa sensação de sangue. Diametralmente, no mesmo filme, o próprio diretor conta ter utilizado uma bolsa com hemoglobina na cena da morte do detetive Arbogast. Não há provas, de fato, de que a história do chocolate seja verdade.

Mas, ainda sobre os questionamentos de Hitchcock em relação à cenários coloridos, há que se ressaltar a diversidade daqueles vistos mais tarde em sua produção. A grande variedade de cores em *Marnie (Marnie, Confissões de uma Ladra, 1964)*, o cinza bastante presente no início de *Topaz (Topázio, 1969)* e os contrastes dos cenários de *Family Plot (Trama Macabra, 1976)*, todos serão vistos e analisados em detalhes mais à frente.

A carreira de Hitchcock, constituída por 53 filmes, foi de fato de altos e baixos, tanto financeiramente, quanto do ponto de vista da crítica especializada da época, principalmente a norte-americana. Sua importância no presente reside no fato de ter afundado a concepção, em plena decolagem do cinema sonoro, de que diálogos não deveriam ser priorizados. O cinema, ele dizia, era uma arte estritamente visual. “Tudo que é dito em lugar de ser mostrado fica perdido para o espectador”. O ourives, apelido que dava aos cineastas na entrevista com Truffaut, tratava sempre de “preencher o quadro de vida”, carregá-lo de emoção. Efetivamente, este ourives produziu algumas das jóias mais belas, misteriosas e tecnicamente precisas da sétima arte.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este trabalho consiste em analisar e entender como as cores, representações imagéticas, intervêm na narrativa cinematográfica. Se traduzem significados, se representam características emocionais de determinados personagens ou suas aspirações, intenções e segredos. No caso da filmografia de Alfred Hitchcock, as cores são especialmente importantes.

3.1 CINEMATOGRAFIA

Ao entender o que é cinema, como foi sua constituição e também a chegada da obra do autor que será analisado mais adiante, é necessário agora entender os conceitos que serão largamente utilizados neste trabalho a fim de que o objetivo, uma compreensão mais rica da obra de Alfred Hitchcock, seja atingido da forma mais precisa, plural e rica possível.

Eisenstein (1969), já citado algumas vezes, crê que, primeiramente, cinema em cores é diferente da cor no cinema. A primeira forma se refere ao cinema anterior às práticas que levavam a cor “organicamente” às películas. Eisenstein acreditava que a cor deveria ser acessória da narrativa, adicionar elementos quando necessário, subtrair quando for o caso. Direcionar a atenção, assim como um plano detalhe.

O autor discorre, também (EISENSTEIN, 2002 p. 16-17), sobre o que entende como imagem especificamente no âmbito cinematográfico. Ele introduz um novo conceito: o que é tradicionalmente entendido como imagem passa a chamar-se representação, enquanto que “imagem” simboliza algo que não necessariamente existe. A imagem de Eisenstein é a soma de representações. Ela traz conceitos, permite ao público criar sentido através de uma representação e do contexto na qual está inserida. O autor se preocupa mais especificamente com a produção de sentido criada pela justaposição, pela montagem e edição. Essas ferramentas permitem que representações que não tem qualquer relação na realidade sejam interpretadas como se tivessem: produzindo uma “imagem”.

Aqui, a produção de sentido que mais interessa é aquela que acontece através das cores. Eisenstein também discorre sobre associações frequentemente apreendidas e os possíveis motivos que levam certas cores a ser interpretadas de forma negativa ou positiva. Para ele, cada autor cria conceitos representados por uma cor específica: “É desses vários conceitos imagéticos que os mais variados ‘significados’ evoluíram, unidos por esses autores para as mesmas cores.” (EISENSTEIN, 2002).

Em *O Sentido do Filme*, Eisenstein discute, entre outras problemáticas, “a questão das relações ‘absolutas’ entre emoções particulares e cores particulares”.(EISENSTEIN, 2002. p.77). O autor se concentra, no capítulo *Cor e significado*, em entender as relações feitas ao longo de diversas obras em diferentes períodos de tempo com a cor amarela. Passando por Van Gogh, Kandinsky, Gauguin e T.S. Eliot, Eisenstein percebe que as associações convencionadas às cores mudaram ao longo do tempo por conta de diferentes influências, como, por exemplo, a da Igreja Católica, cujo poder e própria influência eram simbolizados por um tom específico do amarelo: o dourado.

Há uma razão especial para o cristianismo ver o amarelo com suspeição. Fora a cor associada ao amor libertino. No início, a associação foi com o amor legítimo... Mas na Grécia, e ainda mais marcadamente em Roma, a cortesã começou a tirar vantagem desta associação (ELLIS 1906 apud EISENSTEIN, 2002. p. 85).

O interessante do trabalho e análise de Eisenstein é que, através do amarelo, o autor compreende influências também em diversas regiões do espectro. Ele aborda o vermelho, o verde, diferentes tons de amarelo e também o violeta.

Através de diversas obras analisadas, dicionários e até expressões populares, o amarelo vai tendendo cada vez mais para um significado de inveja, traição, dinheiro. Na França, as portas das casas dos traidores eram cobertas com a cor. Os carrascos da Espanha Medieval utilizavam o amarelo em seus trajes, para simbolizar a traição daqueles que estavam sendo executados. São diversas referências encontradas ao longo da história da arte, cujo surgimento, Eisenstein explica, deve-se geralmente a uma anedota particular, como foi o caso das cortesãs, citado acima

Assim, quando qualquer segmento do espectro da cor vira moda, podemos procurar atrás dele a anedota, o episódio que liga uma cor a ideias especificamente associadas. [...] a “origem anedótica” que está na base das interpretações “especiais” dos significados da cor nas quais tantos autores se viciaram. As anedotas são muito mais descritivas e expressivas do que os significados místicos dados às cores! (EISENSTEIN, 2003. p. 95-96).

Em determinado ponto do capítulo, o autor se questiona sobre a existência de algo mais profundo do que o mero simbolismo convencional e as associações habituais ou acidentais, querendo verificar possíveis significados inerentes às cores. Ora, antes o amarelo era apenas associado a traições e pecado, então devia haver alguma razão. Há que se citar o interessante uso deste significado do amarelo no filme de animação *Glass Harmonica*, de

1968. Nele, um músico chega a uma cidade governada pelo “Deus amarelo”, representando cobiça, burocracia e corrupção.

A resposta que Eisenstein encontrou à sua própria pergunta foi que determinados conceitos, significados ou palavras podem, por vezes, representar dois opostos mutuamente exclusivos. Aqui se encontra a constatação do amarelo fazer alusão à traição e também, em algumas obras, ser associado “à união da alma com Deus”.

Mas também percebeu-se que o significado simbólico é muitas vezes formado por uma soma de “alusões associativas”, sendo um exemplo o gosto “traíçoeiro” que o limão tem, quando comparado pelos árabes com o doce da laranja.

Daí vieram expressões como o sorriso amarelo, ou sorriso amargo. No Francês a identificação da expressão vem da cor, e em outras línguas, como o russo e o inglês, com o gosto. Mas, em última instância, ambos jargões possuem o mesmo significado. Nesse contexto, é exemplificado um uso desses jargões no cinema, como no título do filme “O César amarelo¹”, de 1940, onde a cor representa traição.

Eisenstein continua buscando exemplos, quando cita uma carta que recebeu de Masaru Kobayashi, onde o mesmo explica que a maquiagem vermelha no teatro kabuki tende a ser quente e atraente, enquanto que o azul é a cor dos vilões, dos fantasmas e demônios. O verde também é mencionado a seguir, explicitando-se a cor da bandeira de Maomé, que é dessa cor por conta das relatadas experiências com anjos que o profeta teve alegava ter tido. Os mesmos vestiam turbantes verdes, cor que remete muitas vezes à vida e esperança. Nesse contexto são exploradas também as cores que ilustram rivalidade, na época entre direita e esquerda (branco e vermelho), situação ainda hoje muito comum na política e também no esporte, entre muitos outros âmbitos.

Mas, no fim dos estudos de Eisenstein, fica claro que cada autor expressa relações simbólicas com cores através de experiências próprias, subjetivas. A cor pode, muitas vezes, ser apenas um estímulo para que o espectador faça associações com seu próprio repertório de memórias e sentidos. Há, como visto em Eisenstein, uma certa lógica através da história. Mas não haverá cartilha de símbolos associados à cor. Tudo depende do contexto. Relacionando-se com este trabalho, o ator explica, inclusive, que na era do cinema em preto e branco atribuíam-se significados distintos a ambas as cores nos mais diversos filmes. Em alguns, o preto representava vilões, em outros, heróis, assim como o branco (EISENSTEIN, 2002).

¹ Este é um filme inglês produzido por um brasileiro, Alberto Cavalcanti, em 1940. Um documentário sobre Mussolini.

Isto significa que não obedecemos a nenhuma “lei abrangente” de “significados” absolutos e correspondências entre cores e sons - relações absolutas entre estes e emoções específicas, mas significa que decidimos quais as cores e sons que adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos. Obviamente, a interpretação “geralmente aceita” pode servir como um impulso, e bem eficiente, para a construção da imagem colorida do drama. Mas a lei implícita aqui não legalizará nenhuma correspondência absoluta “em geral”, mas exigirá que a consistência, numa chave de tom-cor definida, permeando toda a obra, deve ser dada por uma estrutura de imagem em estrita harmonia com o tema e a idéia da obra”. (EISENSTEIN, 2002. p. 100-101).

As reflexões de Eisenstein permitirão que a análise feita mais adiante revele possíveis intenções específicas nas narrativas de Alfred Hitchcock. Concluindo-se o que foi visto até aqui, é necessário entender que essas possíveis intervenções não serão universais, não seguirão uma cartilha ou “lei abrangente”, como Eisenstein mencionou acima. Foram, como visto, significados criados e alterados através de séculos e trabalhos nos mais diferentes meios artísticos e plataformas.

Em *Sintaxe da Linguagem Visual* (2003), Donis A. Dondis defende que imagens visuais são emitidas e recebidas por três diferentes níveis:

O representacional - aquilo que vemos e identificamos com base no ambiente e na experiência; o abstrato - a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o simbólico - o vasto universo de sistemas e símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados (DONDIS, 2003. p. 85).

Em seu trabalho, Dondis explica como o reconhecimento de padrões faz parte de uma evolução cognitiva, sendo, portanto, instintivo e parte fundamental da sobrevivência de uma espécie. De fato, crianças nascem instintivamente temendo o escuro e vão sendo condicionadas a certas interpretações socialmente adquiridas e estabelecidas, Não à toa o ser humano aprendeu a se guiar por estrelas e, nelas, reconhecer padrões, como aves, objetos cotidianos e até mesmo seres mitológicos. Tal habilidade aumentava consideravelmente as chances de sobrevivência, por esses padrões indicarem direções e também mudanças de temperatura. Quando discorrendo sobre as gerações atuais, Dondis afirma que “parte do presente e a maior parte do futuro vão estar nas mãos de uma geração condicionada pela fotografia, pelo cinema e pela televisão, e que terá na câmera e no computador visual um importante complemento intelectual”. (DONDIS, 2003. p. 86).

Os três níveis mencionados por Dondis em seu trabalho traçam um interessante paralelo com três níveis da gramática especulativa de Charles Peirce, que será vista mais a frente.

Há que se perceber, portanto, que, no fim de sua carreira, onde situam-se os três filmes que serão aqui analisados, Hitchcock já havia percorrido uma larga experiência com o uso das cores no cinema. E talvez seja fato importante que o diretor esteve presente e trabalhou durante a transição do preto e branco para o colorido, inclusive filmando na técnica duocromática mesmo após conceber os seus mais celebrados filmes coloridos, situados antes de *Psicose*.

3.2 UMA CERTA LÓGICA

A análise apresentada mais adiante terá como seus objetos elementos de uma arte quando encontram um espectador. Trata-se de uma tarefa ingrata, como Eisenstein menciona algumas vezes em suas análises, já que a arte deve ser subjetiva. Rica por si só e, propriamente, deve ser “mais sentida do que compreendida”.

Há ferramentas que auxiliarão nessa análise. Se acima o repertório para uma interpretação do cinema foi construído através de conceitos que serão usados mais a frente, como a diferença entre imagem e representação, aqui serão introduzidos os conceitos da Gramática Especulativa (chamada também por Peirce de Analítica), que permitirão classificar e entender os processos comunicacionais criados quando uma determinada *imagem* ou *representação* se encontra com a mente interpretadora de um público.

Serão analisados mais à frente diversos desses processos comunicacionais criados em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*, *Topázio* e *Trama Macabra*. Para isso, deve-se apresentar os conceitos criados por Charles Peirce em diversos de seus trabalhos, onde nomeou cada um dos níveis de interação e associação, percorridos por uma mente durante a percepção de um *signo*, levando a um processo comunicacional.

Signo, como designado por Charles Peirce em 1902 de uma forma resumida, é “qualquer coisa que de alguma maneira represente um objeto” (PEIRCE, 1902). *Signo*, por definição, é tudo aquilo que se percebe. Tudo aquilo que, para uma mente, é algo. O *signo* intenta representar esse algo, que, nesse contexto, é um *objeto*. Quando alguém observa uma folha, está observando um *signo*, que possui qualidades como cores, linhas e formas. Este *signo* faz relações com seu objeto de três maneiras: *icônicas*, *indiciais* e *simbólicas*, de certa

forma semelhantes com a apresentação dada por Dondis quando explica como percebemos imagens. Antes, o conceito de objeto deve ser aprofundado.

Lúcia Santaella inclui esse conceito quando explica as dinâmicas dos processos comunicacionais iniciados por signos:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante. (SANTAELLA, 1990 p.78).

Objeto é portanto, algo que nunca se mostrará por completo. Em um signo imagético, uma foto, é a personagem que está sendo representada, por exemplo. A imagem da menina, signo, representa o objeto, a menina. Mas aqui há outra complexidade: existe o objeto *imediato*, aquele representado, e o *dinâmico*, em constante mudança e, por diversas razões, aquele que nunca será apreendido por completo. Santaella utiliza esse exemplo quando fala da Princesa Diana e de, como estava sempre presente na mídia, com bastante exposição, seu objeto imediato se aproximava cada vez mais do dinâmico. Mas uma aproximação total nunca seria possível.

A tabela abaixo, disponível no livro *Ambientes Multicódigos, Efetividade Comunicacional e Pensamento Mutante* (PIMENTA, 2015, p. 79), auxiliará no entendimento de todos os processos que serão descritos a seguir.

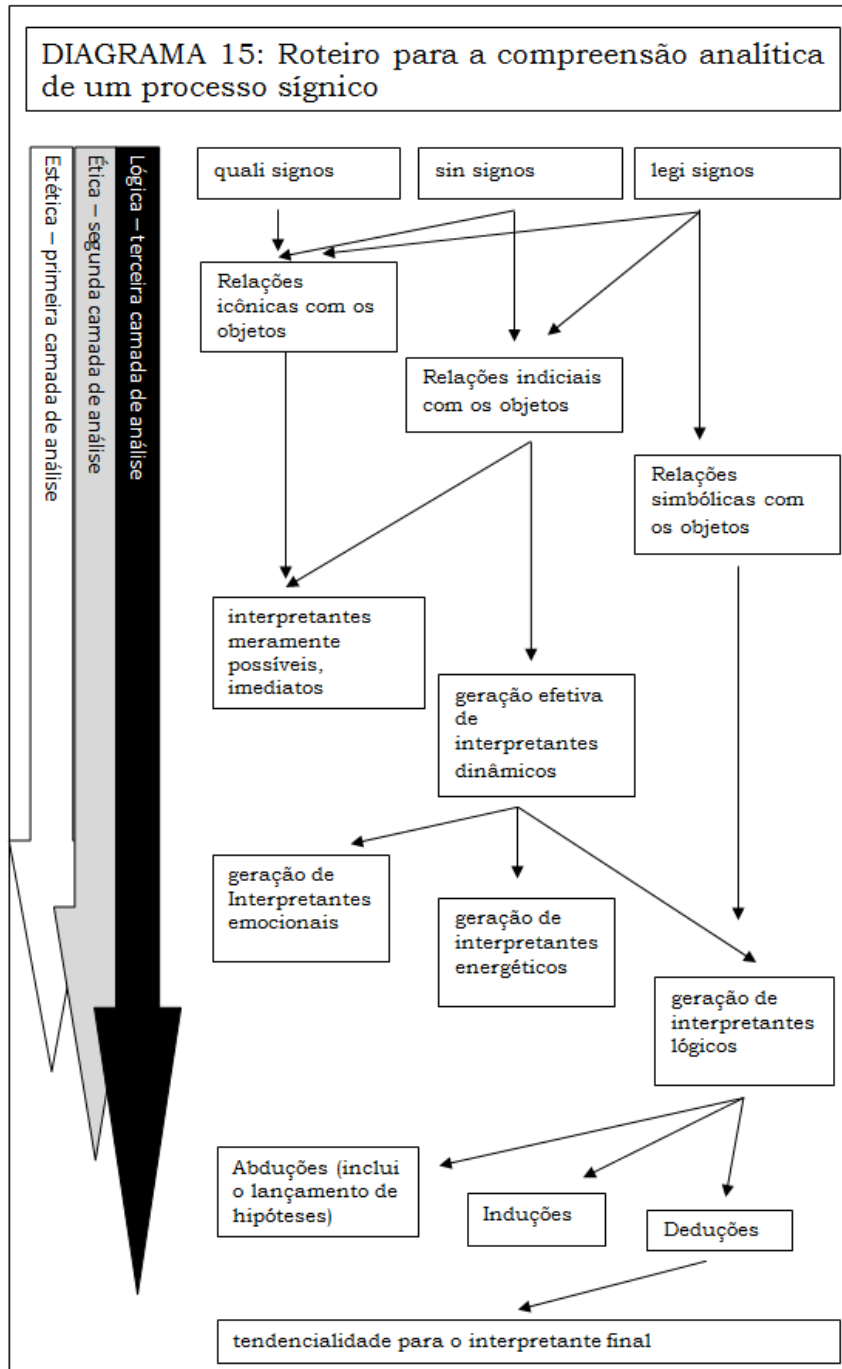


Figura: Diagrama para melhor compreensão de processos sógnicos.

Voltemos às relações *signo-objeto*. Relações icônicas residem no campo das possibilidades, a decorrer das características intrínsecas do signo existentes independentemente da mente interpretadora. “Um qualisigno é uma qualidade que é um signo. Ele não pode realmente atuar como um signo até que tome corpo, mas a materialização não tem nada a haver com o seu caráter como signo.” (PEIRCE, 1903). Essas características, nesse momento, existem mesmo que ninguém o perceba. E mesmo depois de ser percebido, o signo ainda tem características não absorvidas, sempre exalando mais possibilidades icônicas.

É particularmente interessante a metáfora de um rio que tem diferentes profundidades e se estende além do horizonte. O que será que há ali dentro? Cada pessoa que o adentrar perceberá coisas diferentes. Outra relação cheia de possibilidades é aquela que existe quando alguém experimenta um prato pela primeira vez sem saber quais ingredientes possui. Essas relações icônicas que os signos criam com seus objetos são originadas dos *quali signos*, ou seja, as qualidades que lhe são intrínsecas.

Relações indiciais são aquelas de existência. Características do signo remetem concretamente às características do objeto. É, como Peirce chama, algo existente, perceptível, que se forma através de inúmeras qualidades icônicas. Uma forma sozinha é uma qualidade, diversas formas unidas podem constituir uma letra, por exemplo. Aqui cabe inserir também o conceito de *repertório*. Para determinadas mentes, signos podem ou não fazer relações com diferentes objetos. Isso depende de um contato anterior com um processo semelhante. Outro bom exemplo para entender esta circunstância seria imaginar uma tribo indígena que nunca teve contato com a “civilização” e lhes mostrar uma foto de uma máquina, como um helicóptero. Sem o repertório de já ter visto um helicóptero antes, ou mesmo sem entender necessariamente o que é uma foto, este processo tenderá muito mais à esfera das possibilidades do que à das associações. Tais relações indiciais são originárias dos *sin signos*, isto é, das qualidades do signo que são, de fato, percebidas pela mente interpretadora.

Já as terceiras relações, as *simbólicas*, são aquelas convencionadas socialmente, que envolvem padrões já conhecidos e assimilados anteriormente. Como mencionado no seriado *Cosmos: Uma Odisséia do Espaço-Tempo (Cosmos: A Spacetime Odyssey, 2014)*, o ser humano é uma máquina de reconhecer padrões. O medo do escuro, por exemplo, vem do medo de que algo possa estar à espreita. Foi uma capacidade adquirida através da evolução, que atualmente nos permite identificar, por exemplo, que uma bandeira com três cores remete à um país específico e não a outro. Ou que um objeto, como uma cruz, *simboliza* toda uma religião. Os signos simbólicos tendem a ser mais sofisticados, dependendo ainda mais do repertório. O próprio exemplo da bandeira: o que são as três cores para alguém que não saiba o que elas representam? As relações simbólicas são *imateriais*, enquanto as indiciais tendem a ser mais concretamente relacionadas, em suas características, à algo existente.

Outro bom exemplo é algo que será utilizado e visto mais a frente: uma cor. Eisenstein verificou em seu estudo que é uma cor que é associada à inveja, traição e outros sentimentos negativos. Quem não tiver esse repertório, não interpretará a cor desta forma. Relações signo-objeto deste último nível são geradas por *legi signos*, ou seja, os padrões percebidos pelas mentes interpretadoras.

Destas relações entre signos e o que representam, seus objetos, cada mente interpretadora revelará diferentes *interpretantes*. Reações àqueles signos, criadas antes e depois de percebê-los. No primeiro nível há os representantes imediatos, possíveis, que o signo estará apto a criar caso seja percebido. No segundo nível, após a percepção, podem ocorrer os interpretantes *dinâmicos*, que se apresentam em, novamente, três diferentes níveis: *emocionais, energéticos e lógicos*.

Os emocionais são aqueles que causam algum tipo de reação, como empatia ou apatia. Não gostar de uma cena específica de um filme, por exemplo. A seguir, é possível que a *mente* reaja ativamente àquele estímulo, gerando um interpretante que a leve a fazer alguma ação, como cobrir os olhos durante uma cena de terror. Este é o interpretante energético. O lógico está relacionado à uma compreensão mais profunda daquele sistema, que levaria, por exemplo, uma mente diferente a não cobrir os olhos durante a mesma cena, compreendendo que ali há apenas um efeito visual e que não há “perigo real”.

É importante mencionar que a gramática especulativa de Peirce inclui inúmeros outros conceitos e suas definições são bem mais complexas e elaboradas do que as aqui apresentadas. Estes serão apenas os conceitos que serão utilizados como guias da análise principal deste trabalho, apresentada a seguir.

4 THE HITCHCOCK PICTURE

Interessa, agora, explicar que serão analisadas representações nos três níveis apresentadas no capítulo anterior. Este estudo pretende encontrar principalmente relações de terceiro nível, lógicas e convencionadas, e, portanto, seus *legi signos*. Mas qualquer intervenção na narrativa, que a auxilie de um ponto de vista clássico, ou seja, entregue fatos ao espectador que o ajudem a compreender ainda mais a lógica do filme, serão válidos nesta apreensão. Como Hitchcock preferia sempre mostrar a dizer, em palavras ditas pelo próprio, acredita-se que estas intervenções serão constantes e pontuais, fazendo com que o espectador atento tenha mais percepções sobre a trama do que um desavisado, ou que esteja vendo o filme pela primeira vez.

Vale também apontar que os filmes selecionados para a análise foram escolhidos de forma aleatória dentro da parte final da carreira de Alfred Hitchcock, e o autor os assistidos pela primeira vez depois da formulação da hipótese que guia este estudo. O critério principal é para a escolha é que o autor não tivesse assistido estes filmes anteriormente. Portanto, as análises a seguir poderão ser ainda mais enriquecidas por outros espectadores com outros pontos de vista e ainda mais interpretantes. Como a Semiótica afirma, não há interpretantes finais. Outro ponto importante é visualizar os três filmes analisados a seguir dentro da carreira de Alfred Hitchcock. *Marnie* (*Marnie, Confissões de uma Ladra, 1964*), *Topaz* (*Topázio, 1969*) e *Family Plot* (*Trama Macabra, 1976*) foram três dos últimos filmes do diretor, havendo também *Torn Curtain* (*Cortina Rasgada, 1966*) e *Frenzy* (*Frenesi, 1972*) entre eles. O critério de seleção dos três filmes estudados foi aleatório, existindo também a necessidade de serem todos coloridos. Houve também a ideia de escolher filmes situados após o último filme preto e branco de Hitchcock, *Birds* (*Os Pássaros, 1963*).

A seguir, serão analisadas cenas dos três filmes mencionados acima. Como citado anteriormente por Eisenstein, e agora de uma forma ainda mais profundamente compreendida, os conceitos de imagem e representação estarão presentes. Além do conceito de repertório e *legi signo*, a ideia de representação de Eisenstein é expandida de formas que interessam bastante à esta análise. Isto será visto mais a frente.

Serão analisadas três cenas de cada um dos filmes, uma definida de antemão e duas escolhidas de forma aleatória. Serão vistas as cenas iniciais, de abertura, das três obras, além de duas cenas selecionadas aleatoriamente no decorrer de cada uma das metades dos filmes. Que se note: mesmo que fossem escolhidos pontos ditos definidos do filme, como a abertura e os pontos de virada entre os atos, ou mesmo cenas clímax, a amostra continuaria

sendo aleatória pois esses momentos não tem qualquer relação necessária com o que está sendo analisado, ou seja, o significado das cores

4.1 MARNIE, CONFISSÕES DE UMA LADRA

O quinto último filme de Alfred Hitchcock foi lançado em 1964, estrelado por Tippi Hedren no papel da protagonista Marnie Edgar, e Sean Connery como Mark Rutland. O filme foi escrito por Jay Presson Allen, adaptado da obra de Winston Graham. Marnie é uma ladra e mentirosa habitual que consegue um emprego de secretária, roubando a firma em questão poucos meses depois, causando um prejuízo de milhares de dólares. Nesta firma, a Rutland's, Marnie fora contratada por ter atraído a atenção do dono, Mark Rutland. Descobrimo o golpe, ele a impede de fugir, o que seria seu comportamento natural nesses casos, mas a força a se casar com ele.

A lua de mel do casal acaba por ser um desastre, muito pelo fato de Marnie não suportar ser tocada por um homem. Quando retornam para casa, Mark contrata um detetive particular que investigará o passado da moça. Depois de conseguir todos os detalhes do fato que aconteceu em sua infância e a tornou o que ela é, Mark promove um confronto entre ela e sua mãe, apostando que fazendo-a reviver os momentos terríveis que ocorreram em sua infância e trazer de volta aquelas memórias reprimidas serão as únicas maneiras de salvar Marnie..

4.1.1 Análise

4.1.1.1 Cena de abertura

Marnie, Confissões de uma Ladra (Marnie) tem duas horas e dez minutos de duração. A primeira cena que segue os créditos iniciais já fornece pistas sobre o que virá a seguir, mesmo que os espectadores não estejam cientes da sinopse. O significado dado ao amarelo por diversos autores e culturas, estudado por Eisenstein e visto anteriormente neste trabalho é especialmente útil e interessante logo na cena inicial do filme. Esta é ela.



Figura: Cena de abertura de Marnie, Confissões de uma Ladra. Tempo: 00:02:11.

Esta imagem, no conceito mais amplo de Eisenstein, visto anteriormente, é uma soma de representações. É, também, soma de vários signos. A imagem acima é, inicialmente, um quali signo, repleto de cores e formas. Pode vir a ser percebido o preto, o amarelo, azul, cinza, linhas retas, curvas e também formas diversas. Ocorrida a percepção, surgirão vários sin signos, conduzindo a índices que representam representando coisas existentes, as quais podem agora ser nomeadas. As linhas em ambos os cantos da imagem indicam trilhos de trem, assim como o conjunto de formas ao lado formam trens. As formas no centro do quadro se unem para formar uma silhueta, que pode ser interpretada como uma mulher principalmente pelo cabelo preto.

Há em sua mão esquerda formas que sugerem uma bolsa amarela. A imagem da bolsa é um legi signo simbólico para quem tem o repertório do amarelo, que foi, ao longo dos séculos, introduzido quando havia a necessidade de expressar traição e inveja. Esse legi signo tem a capacidade de gerar interpretantes dinâmicos emocionais, energéticos e também lógicos. Emocionais podem surgir como uma simpatia pela bolsa. Há também a possibilidade de gerar energéticos, quando alguém sabe de antemão as relações criadas entre amarelo e traição, fazendo com que essa mente possa ficar impressionada e dizer algo a outra pessoa sobre esta cena. Em nível lógico, ocorre a percepção do uso dessa representação e a compreensão de que esta cena tem por objetivo introduzir a personagem título, que roubou algo e está fugindo pela estação de trem. Mais tarde o espectador é informado de uma mulher com cabelos morenos que roubou dinheiro de uma empresa

4.1.1.2 Segunda Cena

A segunda cena foi escolhida aleatoriamente dentro da primeira metade do filme. Será tomada a liberdade de analisar não apenas uma *representação*, mas duas em sequência. A razão desta abordagem é que ambas as cenas se diferem por apenas pequenos detalhes. Esta é a primeira.



Figura: Cena de Marnie, Confissões de uma Ladra. Tempo: 00:35:30.

Inicialmente esta representação será analisada de forma independente do restante da trama, já que interessa saber se algo aqui auxiliará a narrativa de maneira significativa. Existem, novamente, vários signos nessa imagem. Em primeiro lugar, observam-se as cores e formas presentes. Pode-se perceber o verde ao fundo, o cinza, o vermelho escuro e também um pouco do amarelo.

Percebidas essas qualidades, os sin signos começam a criar novamente relações de existência. O verde ao fundo indica flores, árvores e um vasto campo, ao passo que o cinza revela-se como o terno de Mark. Em Marnie, o vermelho escuro forma seu casaco. Seguindo adiante, pode-se especular sobre as cores antes de introduzir o argumento que rege a cena acima. Hitchcock e sua mente interpretadora podem ter adicionado o vermelho escuro na roupa de Marnie como uma forma de relacionar a cor com o início de um sentimento por

Mark, ao passo que o verde ao fundo poderia ter como objetivo ajudar criar uma relação com a noção de algo vivo.

Quando vista juntamente com o que foi explicado até este ponto da história, essa cena pode se revelar ainda mais rica. É, até este momento, a primeira vez que os cenários mostram cores mais vivas. Anteriormente, na casa da mãe de Marnie, nos escritórios onde trabalhava e também na casa de Mark, os cenários eram predominantemente escuros ou cobertos de cores mais neutras, como o cinza. Como Hitchcock conta à Truffaut, as cores por vezes o ajudavam na tarefa de distanciar o primeiro do segundo plano e ressaltar o que era de interesse (TRUFFAUT, HITCHCOCK, 1986). Além desse uso, é possível que o segundo plano ajude, em alguns momentos na filmografia do diretor, a criar algum tipo de interpretante, ainda mais quando somadas as cores do segundo plano às cores do primeiro. Esse raciocínio torna-se especialmente válido nesta cena de *Vertigo* (*Um Corpo Que Cai*, 1958):



Figura: Cena de *Um Corpo Que Cai*. Tempo: 00:18:09.

Nela, Hitchcock ilumina o fundo vermelho no momento em que os personagens principais quase trocam olhares. Essa abordagem deixa clara, para determinadas mentes interpretadoras, as intenções do realizador: criar a relação do vermelho com um interesse romântico, justamente quando os olhares do casal quase se encontram. Este tipo de relação não apenas leva a mente à interpretantes lógicas, como dito anteriormente: há a chance dessa relação não ser percebida e ficar apenas no campo das possibilidades; o realçar do vermelho ao fundo pode ser percebido, mas não interpretado de forma lógica, gerando interpretantes

energéticos; a mente interpretadora pode perceber esta relação e compreendê-la como uma intervenção do autor, mesmo que não compreenda completamente a razão dela, chegando-se a interpretantes lógicos.

Voltando a *Marnie, Confissões de Uma Ladra* e à cena que estava sendo analisada antes desta contextualização, é a primeira vez em que são mostradas cores vivas em segundo plano. Essa cena situa-se logo após Marnie ter ido à casa de Mark e desenvolvido um aparente interesse pelo homem que, pelo que se sabe até este momento, sente o mesmo por ela. Após um incidente em que Marnie se comporta de maneira estranha, Mark leva-a até um hipódromo. Notando a relação que se cria entre o verde ao fundo e o vermelho nas roupas da mulher, pode-se imaginar que Hitchcock poderia intencionar de retratar que, pela primeira vez até então, ela está se sentindo um pouco mais viva. Aqui ela não está tentando fugir ou aplicar um golpe, está fazendo algo que gosta com alguém por quem tem interesse. Esta perspectiva também possibilita explicar intenções que Hitchcock poderia ter usando o vermelho, aqui aparente de forma discreta, para mostrar apenas um pequeno interesse que, apesar do tamanho, é existente.

Em seguida, quando Mark se levanta para fazer uma aposta, um homem reconhece Marnie, provavelmente de outros golpes que executou no passado. Mark chega e, percebendo o desconforto da moça, pede para que o homem se retire. Após ser intimidada pelo homem e ser lembrada de seu estilo de vida anterior, o mesmo enquadramento da representação anterior se repete, mas com notáveis diferenças:

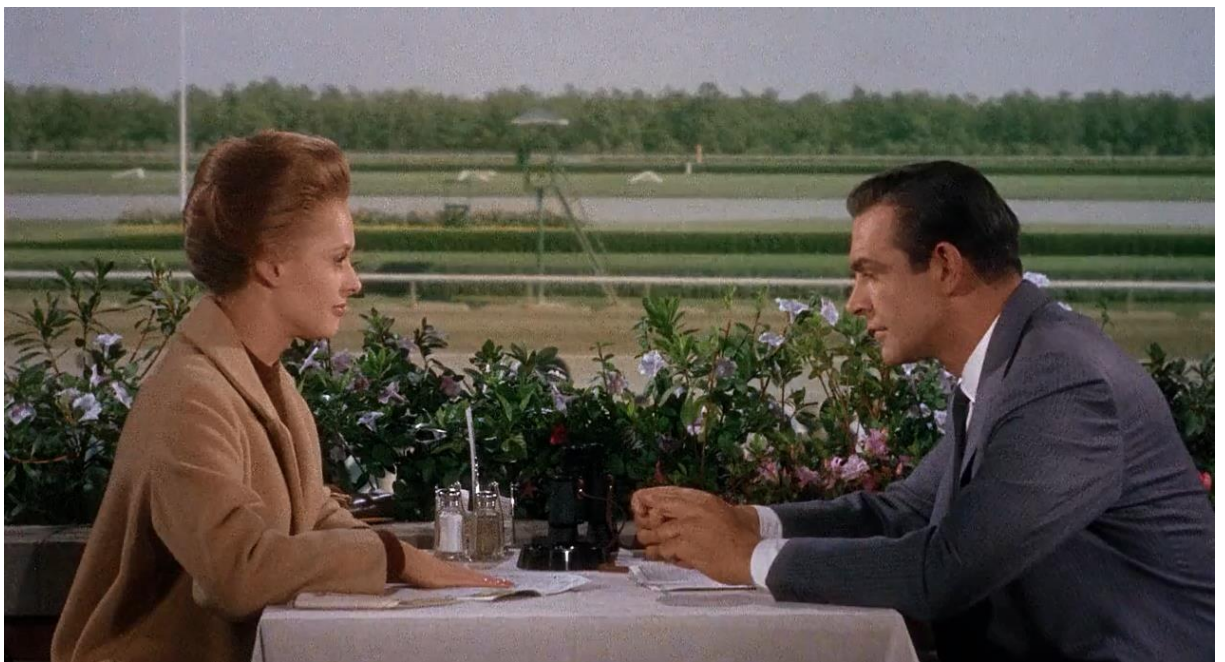


Figura: Cena de *Marnie, Confissões de uma Ladra*. Tempo: 00:37:02.

Nesta cena, Marnie é mostrada depois de ter vestido seu casaco. Esta *imagem* pode revelar, neste momento, que Marnie voltou a se sentir ameaçada por seu passado e se, anteriormente havia se permitido aproveitar o momento com Mark, agora a moça se protegia novamente atrás de uma cor já vista no início desta análise: o amarelo, em um tom agora bastante denso e sóbrio. Novamente, estes são apenas possíveis interpretantes lógicos.

4.1.1.3 Terceira Cena

A próxima cena será também escolhida aleatoriamente, situando-se desta vez na metade final do filme.



Figura: Cena de *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*. Tempo: 01:09:42.

Novamente, há cores, formas e sombras nesta representação. Percebe-se um amarelo escuro, quase marrom, o verde, um azul claro e cores mistas no canto esquerdo, com predominância no amarelo. Os sin signos indiciais são vários: Marnie está sentada em um sofá verde, com almofadas da mesma cor. As paredes da sala onde está são de um amarelo bastante escuro, especialmente na parte direita do quadro, onde não há tanta luz. Há flores no canto inferior esquerdo.

O verde apareceu na cena analisada anteriormente, mas em uma tonalidade bastante diferente. Como exemplificado por Eisenstein (2002) anteriormente, o verde possui possíveis relações com o significado de vida, quando utilizado em tons mais claros, mas ao

mesmo tempo trás a possibilidade de retratar sua ausência. Verde escuro, em algumas obras, é relacionado à morte. O azul da roupa de Marnie, porém, não revela de imediato nenhuma relação. Há aqui uma cor que fica apenas no cenário das possibilidades.

Aqui, em contraste com a cena vista antes, Marnie se encontra rodeada pelo verde escuro, além daquele tom escuro de amarelo, semelhante à cor de seu casaco na cena anterior. Observando essas relações, pode-se inferir que Hitchcock pode ter desejado demonstrar que ela não está mais sentindo-se viva ou aberta a esquecer suas ações passadas, estando, de fato, rodeada por essas lembranças. Outro contraponto interessante é a total ausência do vermelho, que poderia indicar uma relação com amor ou desejo.

Quando se pensa nesta cena inserida no argumento do filme, percebe-se que Marnie não está satisfeita com o casamento que Mark a forçou a aceitar. Neste momento, os personagens estão discutindo sobre o motivo de ela não aceitar ser tocada pelo marido. É uma cena bastante carregada de sentido, mas é importante notar que toda a construção sugerida acima pelas cores é explicitada por diálogos ou ações específicas das personagens. Hitchcock, aqui, parece não querer entregar pistas à seus espectadores, mas aumentar ainda mais sua imersão na narrativa.

4.2 TOPÁZIO

Topázio (Topaz) é o antepenúltimo filme dirigido por Hitchcock, lançado em 1969, estrelado por Frederick Stafford, juntamente com diversos atores secundários que variam de importância ao longo da trama, entre eles Dany Robin, Michel Piccoli, John Vernon e Karin Dor. O roteiro da obra é de Samuel Taylor, adaptado a partir do trabalho de Leon Uris. Na trama, Frederick Stafford é André Devereaux, um espião a serviço da inteligência francesa, confundido em meio à uma crise política e, em seguida, descobrindo segredos ligados à crise dos mísseis de Cuba, em 1962. De volta à França, seu objetivo será descobrir e desvendar um círculo de espionagem, revelando um traidor.

4.2.1 Análise

4.2.1.1 Cena de abertura

Topázio tem duas horas e vinte e dois minutos de duração e sua primeira cena acontece ainda durante os créditos iniciais. Uma parte do elenco é apresentada, através de inserções de créditos, ao mesmo tempo em que, ao fundo, é mostrado um desfile militar, onde soldados e armas de diversos tipos são apresentados. Após essas inserções, é revelado que, em meio à todos os participantes do desfile, um oficial do alto escalão russo discorda dessa demonstração de poder feita por seu governo. Ele tentará fugir no que parecerão férias de sua família. A cena inicial é a seguinte:



Figura: Cena inicial de *Topázio*. Tempo: 00:00:10.

Nesta representação, novamente, o caminho da interpretação se está dado antes mesmo da percepção. Linhas, cores, formas e sombras estão presentes na cena. Após a percepção, a mente interpretadora poderá criar relações de existência e entender, por exemplo, que os retângulos na parte inferior direita da imagem tratam-se de grupos de pessoas. Assim como perceber multidões representadas ao fundo, assistindo ao que parece ser uma parada militar. Há também retratos de três homens em uma bandeira de fundo vermelho. Ainda como legi signo pode ser citado o vermelho das roupas. Especialmente nesses dois casos, dos retratos de homens e do vermelho, a presença ou não de repertório alteraria os interpretantes aqui gerados.

Primeiro, pode acontecer de alguém não se atentar ao fato de todas as pessoas em cena estarem vestidas com a cor. Algumas mentes, entretanto, irão perceber a predominância da cor e reagir à ela, gerando interpretantes dinâmicos emocionais e energéticos. Mas há

também a possibilidade de entender todo o vermelho na cena, em conjunto com as representações dos três homens como signos que representem, de forma simbólica, o comunismo, que tem no vermelho um de seus maiores símbolos. Além disso, alguém que reconheça que na bandeira tratam-se de representações de Lenin, Engels e Marx, respectivamente, experimentará interpretantes mais lógicos. Talvez essa mente, ao ver esta cena, entenda o contexto em que irá ser inserida a história e também o próprio contexto temporal e político que Hitchcock intentava representar.

Isso é especialmente verdade quando percebe-se que o restante da cena, onde não há inserção do vermelho, é povoado pelo cinza, excluindo-se apenas um pequeno elemento colorido no topo esquerdo da cena. O cinza tem possibilidade de criar diversas relações como seriedade, dureza e uma certa “falta de vida”. Nesse caso, não há uma pista que sugira mais claramente a intenção de Hitchcock ao utilizá-lo. Criam-se também interpretantes lógicos, mas menos ricos, já que não foram absorvidas muitas das possibilidades do signo.

4.2.1.2 Segunda Cena

A segunda cena a ser analisada, novamente escolhida aleatoriamente, passa-se na primeira metade de *Topázio*:



Figura: Cena de *Topázio*. Tempo: 00:05:27.

Esta cena especificamente não demonstra interação e diálogos entre personagens, ilustrando pontualmente um momento de perseguição, quando o militar russo mencionado anteriormente na cena de abertura, Boris Kusenov, interpretado por Per-Axel Arosenius, tenta fugir de perseguidores. Ele, sua filha e esposa estão na Ucrânia como uma forma de escapar do regime Soviético e chegar aos espões americanos.

Cabe mencionar o roteiro, neste caso, já que trata-se de uma cena de ação, o que mudará sua colocação e abordagem dentro do próprio. Primeiramente, as qualidades intrínsecas à cena exalam suas cores e formas. Há o branco, o vermelho em diferentes lugares, o cinza e o preto. No campo da existência, passada a percepção, percebe-se que os sin signos representam pequenas estátuas e itens artesanais, além de diversas pessoas no centro do quadro. Aqui há poucas possíveis relações simbólicas imagináveis, já que as cores mais fortes no quadro são o vermelho vivo das roupas de figurantes.

Pensando por esta ótica, Hitchcock pode ter tentando representar, através dessas roupas, o perigo que a família russa está correndo. Mantendo os espões e a família com roupas neutras, o diretor se mantém coerente à uma determinada lógica de descrição, ilustrando o perigo em peças vestidas por figurantes. Este é mais um dos exemplos em que o cenário cria uma determinada relação com os personagens, já que, nesse caso, os figurantes são apenas o pano de fundo da cena.

Há também um trabalho notável neste quadro, já que a fotografia posiciona a família e a destaca do restante das pessoas no quadro, fato possível pela interação entre as cores, luz e também o posicionamento dos personagens ao longo da cena. Neste exemplo específico, há uma cena com bastantes possibilidades icônicas.

Exterior às três cenas que irão compor a análise de *Topázio*, há uma cena interessante que não será analisada a fundo neste momento, mas que demonstra um uso simpático da ferramenta da cor. Em uma cena específica, Deveraux discute com sua esposa, que desconfia de uma possível traição do marido em viagens. Hitchcock corta, sem contar ao espectador se há de fato envolvimento do protagonista com outra mulher. A primeira cena que mostra a personagem Juanita de Cordoba, interpretada por Karin Dor, fornece pistas ao espectador:



Figura: Cena de *Topázio*. Tempo: 01:01:34.

É interessante perceber como Hitchcock ilustra um romance quando ainda há dúvidas sobre sua existência. O diretor recompensa aqueles espectadores que estiveram atentos à trama e que, vendo esta cena, poderão concluir, se alcançarem interpretantes lógicos, que há de fato um romance entre Deveraux e Juanita. Mas aqueles que não se derem conta do uso da cor, ou o considerarem apenas estético, terão essa informação mais à frente na trama

4.2.1.3 Terceira Cena

Seguindo adiante, a terceira cena de *Topázio* a ser estudada dentro dos objetivos desta pesquisa será a seguinte:



Figura: Cena de *Topázio*. Tempo: 02:03:59. Plano.

Aqui, cabe analisar primeiro a cena, e apenas depois disto introduzir os acontecimentos que ela pretende ilustrar. As características do signo existem ainda antes da percepção. Percebem-se cores, sombras, luzes e formas nessa representação, preenchendo-a de possibilidades. A seguir, uma mente interpretadora poderá perceber que esses padrões de cores e formas representam coisas existentes, como duas pessoas, lápis coloridos, uma cortina, um abajur, itens dourados e uma parede. Essa mente interpretadora pode ou não criar interpretantes dinâmicos: ela pode achar um dos personagens bonito, ou não gostar da decoração da sala representada. Pode até alcançar interpretantes energéticos se mencionar à alguém como gostou de algo presente na cena.

Na esfera dos símbolos, porém, há mais o que apurar. O amarelo mostrado em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* está novamente presente, tanto na parede iluminada na parte esquerda do quadro, tanto nos lápis que preenchem um vasinho na parte direita. Além do amarelo, há o dourado, que pode tanto criar relações com o sagrado, quanto com a cobiça e opulência (EISENSTEIN, 2002). No caso do amarelo, há a recorrência da relação que cria com traição, como a vista quando Marnie foge com dinheiro que roubou. Hitchcock, se ciente das relações possíveis entre amarelo e traição, pode ter utilizado as cores para demonstrar tal ato. Entre os lápis amarelos, há também vermelhos, que se colocam de forma mais aparente no contraplano.



Figura: Cena de *Topázio*. Tempo: 02:04:03. Contraplano.

Essas inserções podem ter sido criadas pela mente de Alfred Hitchcock para produzir relações com perigo. Não cabe aqui aprofundar nos detalhes exibidos apenas no contraplano, mas há toda uma atmosfera criada na conversa, auxiliada pelas cores utilizadas nos objetos e no ambiente. Novamente, há a noção de pano de fundo, assim como na segunda cena analisada.

A cena acima representa uma conversa entre o genro do protagonista, François Picard, interpretado por Michel Subor, e um espião que traiu a França, Henri Jarre, interpretado por Philippe Noiret. Deveraux e Picard desconfiam da traição de Jarre e o abordam tentando certificar-se de seu envolvimento nos esquemas russos. As inserções, portanto, podem, para algumas mentes, ilustrar o perigo crescente que Picard corre ao encurralar um traidor, ao mesmo tempo em que mantém o ambiente em que este vive sempre povoado por objetos que criam relações com seus atos.

4.3 TRAMA MACABRA

Trama Macabra ou *Family Plot*, último filme da carreira de Alfred Hitchcock, foi lançado em 1976 e possui duas horas de duração. A película é escrita por Ernest Lehman com base na obra de Victor Canning, tendo como protagonistas Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris e William Devane. A trama tem início quando uma falsa vidente e seu amante, um taxista que a ajuda investigando suas vítimas, planejam um golpe contra uma senhora idosa,

que lhes renderia uma grande quantia. Mas surge a oportunidade de lucrarem muito mais ajudando a senhora a encontrar seu sobrinho, há anos desaparecido. No desenrolar da trama, o sobrinho se revela um grande golpista, que, com ajuda da parceira, sequestra pessoas importantes em troca de jóias. As interações entre os dois casais serão o centro da trama

4.3.1 Análise

4.3.1.1 Cena de abertura

Como feito anteriormente, há que se iniciar a análise com a primeira cena do filme. Novamente, as primeiras imagens surgem enquanto os créditos iniciais são inseridos. O primeiro plano geral acontece já próximo dos dois minutos do filme, sendo que antes a câmera passeia pelo cenário e varia seu ponto de interesse entre Blance Tyler, interpretada por Barbara Harris, e Julia Rainbird, interpretada por Cathleen Nesbitt. A primeira está prestando serviços de vidente para a segunda. Este é o primeiro plano geral:



Figura: Cena de *Trama Macabra*. Tempo: 00:01:58.

Há novamente diversos signos nesta cena inicial. Quali signos, sin signos, legi signos poderão estar disponíveis para uma mente interpretadora, criando diversos processos comunicacionais. De início, as qualidades nesta cena são diversas. Poderão ser percebidas

muitas cores: vermelho, dourado, azul claro, cinza, cinza claro, muitas sombras e também formas diversas. Quando percebidas, estas qualidades criam relações de existência na forma de objetos imediatos e estes sin signos indiciais estarão então aptos a gerar interpretantes. Percebe-se flores vermelhas no centro da tela, ao lado do que parece ser um vaso, dourado e azul claro. Há duas mulheres, uma mais jovem, outra mais idosa, cada uma em um canto do quadro. Ambas estão sentadas em sofás que possuem uma cor vermelha bastante viva.

Outra cor de destaque na cena é o dourado, que aparece em ornamentos e no vaso em cima da pequena mesa no centro do quadro. As paredes também possuem um tom de amarelo que se aproxima mais do dourado. Percebe-se também as duas mulheres conversando. Poderão surgir aqui interpretantes dinâmicos dos mais diversos, entre reações de aprovação ou reprovação estética frente às cores da cena, ou à própria decoração do cenário. Além disso, é possível que surjam interpretantes energéticos que levem alguma mente interpretadora a, por exemplo, comentar sobre a cena com outras pessoas.

No campo dos padrões e convenções, cabem também especulações. Como visto ao longo deste trabalho, o vermelho, especialmente pode ter sido utilizado com diversos sentidos, em relações com variadas emoções ou situações. Nesse caso específico, o ideal é retomar o roteiro para buscar o enfoque ideal que Hitchcock pode ter imaginado.

Nesta cena, Madame Blanche tenta persuadir Julia Rainbird, que acredita fielmente em seus aparentes poderes psíquicos. Julia deseja encontrar o sobrinho perdido e, em vários pontos da cena, é perceptível a presença de flores vermelhas e retratos. Nesse caso, uma possibilidade é imaginar que a cor cria relações com o grande carinho que a senhora sente por aquele ente querido que deseja encontrar. Seguindo este ponto, o diretor pode ter desejado criar um ambiente que retomasse elementos ligados ao amor para demonstrar a devoção que a personagem tem dentro de si.

Outra possibilidade é Hitchcock ter disposto elementos vermelhos ao longo da cena para criar aquela relação mais instintiva que a percepção humana tem diante da cor: perigo. Mas há perigo de fato na cena? Há, se for considerado que Julia Rainbird está sofrendo um golpe aplicado por Blanche. A cada momento ela é mais enganada pela vidente, que está próxima de conseguir seu dinheiro. Uma análise interessante é que pode-se considerar este ponto de vista de forma independente ou não do apresentado acima: as possibilidades não se excluem. E, obviamente, podem haver outras interpretações que levem em consideração outros diversos elementos da cena, já que o interpretante final nunca será alcançado.

4.3.1.2 Segunda Cena

A próxima cena, novamente escolhida aleatoriamente, está situada dentro da primeira metade do filme.



Figura: Cena de *Trama Macabra*. Tempo: 00:30:29.

Nesta cena, George, interpretado por Bruce Dern, está investigando quem pode ser o sobrinho perdido de Julia Rainbird. Ele vai até lugares onde pode haver informações, chegando à uma loja onde entrevista uma vendedora, filha do motorista que levou o bebê da família Rainbird embora.

Esta cena pode não ter tanta importância em termos narrativos por se tratar apenas de uma transição. George pede informações ao homem com objetivo de achar a filha do motorista. Portanto, é imaginável que aqui hajam elementos menos calculados ou dispostos de acordo com uma lógica narrativa, já que não há necessidade de agregar muito valor de produção à uma cena de ligação.

De início, as qualidades intrínsecas à representação acima se fazem presentes. Há diversas cores, como azul, dourado, cinza, preto, vermelho, além de sombras e uma grande quantidade de formas. Sobre os aspectos icônicos desta cena, inclusive, é bom ressaltar que provavelmente há outros signos nela que não são percebidos mesmo por quem a analisa de

forma mais aprofundada. Sua riqueza de detalhes é notável. Há, portanto, muitas possibilidades aqui, tanto em relações signo-objeto, tanto nos interpretantes possíveis.

Quando percebidas, estas qualidades criam relações de existência com o que é representado pelo signo. São vistos balcões e vitrines que parecem mostrar cosméticos e produtos de beleza. Há uma diversidade de personagens checando as vitrines e conversando. Novamente, interpretantes dinâmicos energéticos e emocionais podem se manifestar. Há legi signos simbólicos também, claro, que permitem, por exemplo, que o espectador associe o padrão de loja mostrado na cena à um ramo específico de produto. Do ponto de vista das cores, a cena não cria relações claras com nenhuma emoção ou intenção. Não que sejam perceptíveis por esta mente interpretadora, mas outra mais qualificada pode percebê-las, se existirem.

4.3.1.3 Terceira Cena

A terceira e última cena de *Trama Macabra* a ser analisada também foi escolhida de forma aleatória, desta vez na segunda metade do filme.



Figura: Cena de *Trama Macabra*. Tempo: 01:12:12.

Diferentemente da cena anterior, esta se passa com o casal de protagonistas interagindo em um bar. O motivo de estarem nesse cenário é terem ido ao encontro de alguém que oferecera informações sobre o paradeiro do sobrinho de Julia Rainbird. Nas cenas anteriores, o espectador é informado das intenções do homem que marca o encontro. Ele

pretende emboscar e matar o casal para esconder o que aconteceu de verdade com Arthur Adamson, o sobrinho perdido de Julia. Os personagens, porém, não sabem o que os espera.

Primeiramente, trata-se de um enquadramento simples que cria uma cena mais limpa do que as anteriores. Neste signo, podem ser encontradas novamente cores, formas, luzes e sombras variadas. Há linhas verticais, horizontais, há o vermelho e o amarelo. São possíveis também vários interpretantes. Passado o momento da percepção, pode-se afirmar que os padrões vermelho e branco tratam de toalhas de mesa e cortinas e que a parede representada é amarela, assim como a bolsa de Blanche, em um tom mais escuro. Interpretantes dinâmicos nesta cena podem variar desde uma simpatia com a decoração do lugar, quanto um comentário sobre a beleza de Barbara Harris, por exemplo.

Mais além estão as convenções, esfera onde se inserem as relações entre cores e emoções que foram discutidas ao longo deste trabalho. Nesta cena há a predominância de duas cores que chamam atenção: o vermelho e o amarelo, inseridos na decoração do bar. Estas são cores já abordadas por este trabalho, estando aqui possivelmente relacionadas com noções semelhantes. O vermelho, nesse contexto, pode ter sido adicionado por Hitchcock como meio de representar o perigo que o casal de protagonistas corre. Eles aguardam o encontro que o espectador sabe ter caráter perigoso, sem saber o que pode acontecer. A traição do homem que propõe o encontro também pode dar pistas sobre a colocação do amarelo na cena, já que inicialmente se apresenta oferecendo ajuda aos protagonistas, mas revela outras intenções. Essas colocações, são feitas imaginando como a mente de Alfred Hitchcock pode ter inserido cores na cena para criar relações específicas.

5 CONCLUSÃO

A história do cinema segue o fato comum a todas as grandes evoluções técnicas devido à dificuldade imediata dos criadores em transformá-las em linguagens. Foi assim o início do próprio cinema, quando a ideia de retratar realidades e capturar instantes servia apenas ao propósito de perpetuar momentos, assim como ocorria com a pintura ou a fotografia anteriormente. Caberia aos primeiros revolucionários procurar maneiras, dentro da estrutura cinematográfica, de contar as histórias que imaginavam e viam possíveis através da *fotografia em movimento*. A primeira grande ruptura do cinema foi quando tornou-se mais que apenas documentário.

Através desses mais de cem anos, aconteceram inúmeras outras evoluções que viriam primeiro como exceções e, em seguida, tornariam-se intrínsecas ao processo. “O que foi procedimento de variação do olhar num primeiro momento, torna-se regra mais tarde” (ALVARENGA, 2007). O som, no início, apresentou dificuldades excepcionais aos diretores que, antes acostumados a filmar despreocupados em relação à ruídos e lógicas de captação e reprodução, se viram forçados a se adaptar em uma era que desafiava as bilheterias.

A cor, assim como o som, tornou-se parte principal da realização de qualquer filme do presente. Qualquer imagem, representação ou vídeo que não tenha cores trás possíveis relações com algo que não é novo, causando estranhamento ou, também, a percepção das características daquilo que se está vendo. Filmar em cores tornou-se regra, talvez uma das mais rígidas do cinema no presente, não imposta apenas pelos realizadores, mas pelo público ao redor do mundo.

Era de se esperar, portanto, que o uso das cores, assim como o som ou a montagem antes dele, tornar-se-ia cada vez mais padronizado e, por vezes, desleixado. Algo tão natural à arte quanto a cor pode ser tratado de forma demasiado simplista. Assim como a escolha de uma música ou uma locação que não cabem ao roteiro, as escolhas de cores dos vestuários, por exemplo, podem muitas vezes passar despercebidas. Em muitos filmes, perdeu-se o hábito, adquirido através de séculos nas outras artes, de contar histórias e criar atmosferas através da cor.

Griffith, Edison, Lumière e Méliès, limitados em seu tempo pelo que conheciam da arte e pelas possibilidades técnicas disponíveis, utilizavam o que lhes estava ao alcance para contar as histórias que imaginavam. Griffith usava cores e tinha filmes avermelhados e esverdeados, enquanto Méliès traria para o cinema instrumentos de ilusão. É curioso imaginar, então, como dispunham as cores em seus cenários e personagens. Dessa imaginação,

do questionamento de que cor usar em algum momento específico, surge a inquietação em relação à cor na narrativa. Cor, como ferramenta, que Alfred Hitchcock utilizou como poucos em seus trabalhos.

Ao serem analisados os três filmes ao longo do capítulo anterior, buscavam-se intervenções do diretor nessas narrativas, de modo que transmitisse ao espectador possíveis detalhes do andamento do filme ou dos sentimentos que ajudassem a criar a representação acurada de determinado personagem ou situação. Foram buscadas cores e possíveis relações que criassem processos comunicacionais com foco nos três níveis: possibilidade, existência e convenções.

Determinadas cenas poderiam conter cores cujas possibilidades de produção de sentido não fossem claras, por exemplo. Isto indica relações predominantemente presentes no campo das possibilidades, como a cena de *Trama Macabra* onde o personagem de Bruce Dern busca informações, a segunda daquele filme que foi analisada. Certamente há, nos filmes de Hitchcock, diversas relações imaginadas por ele que não foram capturadas nessa análise. Esta pode ser uma delas, que sugere que as intervenções criadas pelo diretor, no momento de escolher as cores dos elementos retratados, podem não ser percebidas por determinadas mentes.

No campo da existência, foram percebidos signos que criaram relações indiciais seus objetos. Nesse sentido, todas as cores que foram analisadas ao longo do capítulo anterior nasceram de relações indiciais, imaginadas ou não por Hitchcock. Das características dos signos, as mentes interpretadoras são capazes de interpretar cores.

De um ponto de vista simbólico, convencional, muitas relações foram apreendidas. A hipótese inicial deste trabalho era aferir se as cores utilizadas nos três filmes propostos configuraram, em algum momento, intervenções narrativas. No campo dos símbolos, é mais fácil traçar hipóteses, já que há bastantes consensos ao longo da história das artes em geral. Dessa forma, cada possível relação simbólica imaginada por Hitchcock e vista no capítulo anterior se caracteriza como uma intervenção narrativa. Quando o diretor, por exemplo, veste a protagonista de *Marnie, Confissões de uma Ladra* de uma forma e muda suas vestes na cena seguinte, apenas pelo aparecimento de um novo personagem, é possível que esta mudança tenha sido intencional.

É possível que Hitchcock, ao imaginar como fotografar determinadas cenas, como esta citada acima, tenha decidido inserir cores para ilustrar aqueles sentimentos comuns à seus personagens. O início de *Marnie, Confissões de uma Ladra*, uma cena em que a protagonista carrega um objeto amarelo, pode não representar nada para algumas mentes interpretadoras.

Mas, para outras, que estejam cientes de determinados repertórios, há a possibilidade de uma mensagem ter sido passada sem a necessidade de uma só linha de diálogo. A cena de *Topázio* na qual André Deveraux vê sua amante ilustra uma intervenção de mesma medida, assim como a cena do bar onde Blanche e George esperam por um encontro em *Trama Macabra*.

Foi possível perceber através da análise dessas diversas cenas que, nos três filmes selecionados, há pontos em que Alfred Hitchcock pode ter desejado pontuar ou enriquecer suas narrativas através do uso das cores. Sem uma afirmação clara do autor, não há como saber se realmente tinha essas intenções ou não. Mas, de um ponto de vista da semiótica, para uma mente interpretadora com repertório adequado, as cenas criadas pelo diretor abrem possibilidades interpretativas e realçam ainda mais seus roteiros.

Interpretantes, em cada uma das artes, tornam-se mais ricos através da diversidade de opiniões e pontos de vista. Ao serem atingidos entendimentos mais profundos sobre a obra de um dos grandes diretores da história do cinema, é perceptível sua riqueza e multiplicidade de resultados estéticos. E estas possibilidades trazem longevidade à obra. Ao fim desta análise, mais uma destas possibilidades, podemos inferir que Hitchcock utilizava as cores como mais um mecanismo de criação de representações. Superpostas, juntamente com o som, as atuações e o roteiro, elas criavam as imagens tão ricas de seu trabalho.

Imagens estas que devem, antes de tudo, ser vistas pelos olhos de todos os amantes do cinema que busquem mais interpretantes sobre esses temas ou outros relevantes à arte. Que vão e vejam por si próprios. Afinal, como o próprio Hitchcock dizia, nada que pode ser mostrado deve ser dito.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, John. **Screen Play** – Audiovisual Narrative & Viewer Interaction. Estocolmo: Stockholm University, 1999. Disponível em: <<http://johnalexandersweden.com/pdf/Screen%20Play.pdf>>. Acesso em: 6 de dez. 2016.
- ALVARENGA, Nilson. **Sobre a arte do cinema no cinema digital**. In: COUTINHO, Iluska e SIVEIRA JR, Potiguara Mendes (Orgs). Comunicação: Tecnologia e Identidade. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p.105
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- _____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002.
- FONSECA, Ludimilla Alvarenga. **3D or not 3D?** A nova dimensão da linguagem cinematográfica. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monog-VERSAO-FINAL.pdf>>. Acesso em: 6 de dez. 2016.
- Internet Movie Database**. Disponível em <<http://www.imdb.com> > . Acesso em 6 de dez. 2016.
- KINDEM, Gorham. **The Demise of Kinemacolor**: Technological, Legal, Economic, and Aesthetic Problems in Early Color Cinema History. Cinema Journal, p. 3-14, 1981.
- MUYBRIDGE, Edward. **Animal Locomotion**: An Electrophotographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1887.
- PEIRCE, Charles S. **Reason's Rules**, 1902. In. BERGMAN, Mats; PAAVOLA, Sami. **The Commens Dictionary**: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition, 2015. Disponível em: <<http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-reasons-rules-3>>. Acesso em 6 dez. 2016.
- _____. **Syllabus**: Nomenclature and Division of Triadic Relations, as far as they are determined, 1903. In. BERGMAN, Mats; PAAVOLA, Sami. **The Commens Dictionary**: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition, 2013. Disponível em: <<http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-syllabus-nomenclature-and-division-triadic-relations-far-they-are-determin-11>>. Acesso em: 6 dez. 2016.
- PIMENTA, Francisco J. Paoliello. **Ambientes Multicódigos, Efetividade Comunicacional e Pensamento Mutante**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2015
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1990.

THE BALANCE. **The Kinetoscope**. 27 de junho de 2005. Disponível em:
<<http://inventors.about.com/od/kstartinventions/a/Kinetoscope.htm>>. Acesso em: 6 dez. 2016.

TRUFFAUT, François; HITCHCOCK, Alfred. **Hitchcock, Truffaut**: entrevistas. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VILLAREJO, Amy. **Film studies: the basics**. Abingdon: Routledge, 2013.

Disponível em:

<https://vk.com/doc8461648_282527858?hash=af061db6447aedebf6&dl=2e041954009c3af5c9>. Acesso em: 6 dez. 2016.

YAHOO! VOICES. "**The First Movie Ever Made: A History of Film Firsts**." 3 de dezembro de 2007. Disponível em:

<https://www.ganino.com/the_first_movie_ever_made_a_history_of_film_firsts>. Acesso em: 6 dez. 2016.

FILMOGRAFIA

2001: Uma Odisséia no Espaço.:Stanley Kubrick. EUA. 1968.

39 Degraus. Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1935.

A Árvore da Vida. Terrence Malick. EUA. 2011.

A Invenção de Hugo Cabret. Martin Scorsese. EUA. 2011.

Arca Russa. Aleksandr Sokurov. Rússia, Alemanha, Japão, Canadá, Finlândia, Dinamarca. 2003.

A Saída dos Operários das Usinas Lumière. Auguste e Louis Lumière. França. 1895.

Ataque a uma missão chinesa - Soldados navais ao resgate. James Williamson. Reino Unido. 1900.

A Torre Eiffel. Auguste e Louis Lumière. França. 1898.

A Vida de um bombeiro americano. Edwin Porter. EUA. 1903.

Buffalo Running. Eadweard Muybridge. EUA. 1883.

Cantando na Chuva. Gene Kelly, Stanley Donen. EUA. 1952.

Carlitos Repórter. Charles Chaplin. EUA 1914.

Casablanca. Michael Curtiz. EUA. 1942.

Chantagem e Confissão. Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1929.

Correspondente Estrangeiro. Alfred Hitchcock. EUA. 1940.

Cortina Rasgada. Alfred Hitchcock. EUA. 1966.

Cosmos: Uma Odisséia do Espaço-Tempo. Brannon Braga, Ann Druyan, Bill Pope, Kevin Dart. EUA. 2014.

Disque M para Matar. Alfred Hitchcock. EUA. 1954.

Festim Diabólico. Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1948.

Frenesi. Alfred Hitchcock. EUA. 1972.

Humorous Phases of Funny Faces. James Suart Blackton. EUA. 1906.

Interlúdio. Alfred Hitchcock. EUA. 1946.

- Intolerância.** D.W. Griffith. EUA. 1916.
- Intriga Internacional.** Alfred Hitchcock. EUA. 1959.
- Janela Indiscreta.** Alfred Hitchcock. EUA. 1954.
- Ladrão de Casaca.** Alfred Hitchcock. EUA. 1955.
- Lawrence da Arábia.** David Lean. Reino Unido. 1962.
- Le Chevalier Mystère.** Georges Méliès. 1899.
- Les aventures de Robinson Crusoé.** Georges Méliès. França. 1903.
- Little Lord Fauntleroy.** Floyd Martin Thornton. Reino Unido. 1914.
- Manhattan.** Woody Allen. EUA. 1979.
- Marnie, Confissões de uma Ladra.** Alfred Hitchcock. EUA. 1964.
- Metrópolis.** Fritz Lang. Alemanha. 1925.
- Monkeyshines, No 1.** William Dickson. EUA. 1890.
- O César Amarelo.** Alberto Cavalcanti. Reino Unido. 1940.
- O Encouraçado Potemkin.** Sergei Eisenstein. União Soviética. 1925.
- O Espelho.** Andrei Tarkovsky. União Soviética. 1975.
- O grande roubo do trem.** Edwin Porter. EUA. 1903.
- O Mágico de Oz.** Victor Fleming. EUA. 1939.
- O Nascimento de uma Nação.** D.W. Griffith. EUA. 1915.
- O Poderoso Chefão.** Francis Ford Coppola. EUA. 1972.
- Os Pássaros.** Alfred Hitchcock. EUA. 1963.
- Passage de Venus.** Pierre-Jules-Cesar Janssen. França. 1874.
- Psicose.** Alfred Hitchcock. EUA. 1960.
- Quando Duas Mulheres Pecam.** Ingmar Bergman. Suécia. 1966.
- Rebecca, A Mulher Inesquecível.** Alfred Hitchcock. EUA. 1940.
- Roundhay Garden Scene.** Louis Le Prince. Reino Unido. 1888.

Sallie Gardner at a Gallop. Eadweard Muybridge. EUA. 1878.

Sob o Signo de Capricórnio. Alfred Hitchcock. EUA. 1949.

Steklyannaya garmonika. Andrey Khrzhanovskiy. União Soviética. 1968.

Suspiria. Dario Argento. Itália. 1977.

The Gulf Between. Wray Bartlett Physioc. EUA. 1917.

The Lodger: A Story of the London Fog. Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1927.

The Pleasure Garden. Alfred Hitchcock. Reino Unido/Alemanha. 1925.

The Ring. Alfred Hitchcock. Reino Unido. 1927.

The World, the Flesh and the Devil. Floyd Martin Thornton. Reino Unido. 1914.

Topázio. Alfred Hitchcock. EUA. 1969.

Trama Macabra. Alfred Hitchcock. EUA. 1976.

Tubarão. Steven Spielberg. EUA. 1975.

Um Corpo Que Cai. Alfred Hitchcock. EUA. 1958.

Viagem à Lua. Georges Méliès. França. 1902

With Our King and Queen Through India. Charles Urban. Reino Unido. 1912.