

# A COR NO CINEMA: SIGNOS DA LINGUAGEM

Maria Helena Braga e Vaz da Costa – University of Sussex/Inglaterra

## RESUMO

Examina-se as diferentes explicações para a introdução de uma nova tecnologia no cinema: a cor. Alguns estudiosos do cinema argumentam que a cor foi introduzida para funcionar como um elemento que poderia acrescentar 'luxo' e 'glamour' ao filme. Outros, que a introdução da cor seguiu a 'tendência realista' que dominava o cinema na época do seu desenvolvimento técnico. Uma discussão sobre a maneira como a cor pode ser entendida em relação à forma realista de representação cinematográfica levará ao entendimento de que muitos outros fatores podem melhor explicar o porquê da introdução da cor no cinema. Mostra-se que a utilização da cor em alguns gêneros cinematográficos seguiu uma tendência de enfatizar certos elementos narracionais, mas que, em alguns filmes, a cor foi deliberadamente utilizada com a intenção de subverter esta tendência.

Palavras-chave: Cinema - Cor - Representação cinematográfica.

## ABSTRACT

Critically examines the different explanations that have been offered to account for the introduction of colour in the cinema. Some film historians argue that colour was introduced to function as an element that could bring luxury and glamour to the cinema. The introduction of colour has also been theorised as a response to the 'realist tendency' that dominated the field at the time it was developed. Then, it will be offered an account of how colour is situated in the realist cinematic forms, conventions, and codes that characterise the realist approach, though this paper demonstrates that other factors can better explain the occurrence of colour

in the cinema. This paper also shows that colour was exploited in particular cinematic genres in order to emphasise certain narrative meanings while other films deliberately subverted this usage.

Key words: Cinema - Colour - Realist cinematic forms

## INTRODUÇÃO

O cinema surge em meio à tendência e ao interesse pelos efeitos visuais como representativos da intenção em reproduzir o real. Este é o momento da Revolução Industrial, marcada pela produção e padronização de produtos, e das máquinas para manufaturá-los. Deste movimento, surge a fotografia como o mais importante exemplo da capacitação - desta feita técnica - de representação do real, que até então tinha a perspectiva pictórica como a sua forma mais desenvolvida. O cinema faz parte da pesquisa e desenvolvimento científico desta época. Por este motivo, o cinema foi por muito tempo considerado como o resultado, puro e simples, do desenvolvimento dos recursos técnicos, ou seja, um produto da invenção da maquinaria necessária à sua manufatura (basicamente: câmera, filme e projetor). Tecnologia, neste caso, é vista como o único elemento a ser considerado no estudo do cinema.

O desenvolvimento tecnológico exerce papel de destaque na história do cinema; a maquinaria necessária para a produção de filmes é condição *sine qua non* para sua existência. Outras condições, porém, são de incontestável relevância. Fatores ideológicos, políticos, econômicos, culturais e sociais influenciaram e foram determinantes no desenvolvimento do cinema antes mesmo

da época do seu surgimento. Isto o torna parte de um intrincado contexto, o produto de uma determinada “configuração social”.<sup>1</sup>

Visto que a câmera é capaz de gravar determinados acontecimentos “naturais”, o cinema foi considerado, por muito tempo, como um meio capaz - com aperfeiçoamentos técnicos, cor, som etc. - de reproduzir o real ou, ao menos, passar tal ilusão. O pensamento de que a câmera reproduz “o mundo como ele é” é definido por André Bazin<sup>2</sup> como o mito do cinema total. Se tido como verdade absoluta, significa dizer que o cinema é apenas a “gravação” dos movimentos que ocorrem em frente à câmera. É o mesmo que assumir que a câmera, ao gravar a imagem de um elemento qualquer, capta uma imagem pura e imparcial da realidade. No entanto, é mais razoável considerar que a câmera assume um papel de “transformador do real”, capaz mesmo de criar e recriar a sua própria realidade.

A capacidade de representar a realidade tornou-se de fundamental interesse para o estudo do cinema. Novas tecnologias, como som, cor, filmes em terceira-dimensão, etc., dependendo de sua utilização, foram consideradas capazes de trazer mais realismo à imagem cinematográfica. Contudo, estes elementos não são necessariamente essenciais para a representação realista do mundo visto através da câmera. Apesar de se atribuir ao desenvolvimento tecnológico o aumento do realismo no cinema, a transição do cinema mudo para o falado, no final dos anos 1920, ou para a cor nos anos 1930, por exemplo, não foram mudanças inicialmente percebidas como uma evolução na tendência realista. O desenvolvimento tecnológico não é, pois, o principal fator, mas uma condição, para que a imagem cinematográfica represente o real.

A mais convincente e, ao mesmo tempo, a mais controvertida explicação para a introdução

da cor<sup>3</sup> no cinema tem sido a de que esta foi uma resposta à “tendência realista” que dominava o pensamento teórico e representativo na época do seu desenvolvimento técnico. Por outro lado, é importante, ainda, entender até que ponto o “realismo” pode ser considerado responsável pela introdução de novas tecnologias no cinema.

Inicialmente, este artigo analisa criticamente como a cor está situada dentro desta tendência. O cinema pode, é certo, representar as imagens presentes na realidade. No entanto, a teoria que coloca a câmera no centro desta representação e a identifica como um instrumento imparcial que retrata o mundo na sua realidade concreta é questionável. O realismo alcançado pelo cinema não é somente uma questão de fazer funcionar a câmera. É, sim, uma questão sobre como representar a realidade e como essa realidade é percebida pelo espectador. Portanto, a realidade da imagem cinematográfica não é apenas um resultado da introdução e utilização de uma nova tecnologia, mas a consequência de uma construção de imagens de conteúdo que foram convencionadas para fazer a ponte com a realidade. Finalizando, a cor será também vista perante a multiplicidade de significados das imagens que gera; como um elemento versátil, capaz de ser utilizado em diversos gêneros cinematográficos para enfatizar elementos específicos da narrativa, ou subverter este mesmo uso.

<sup>1</sup> Ver COSTA, M. H. B. V. *The Implications of the Introduction of Colour in the Cinema: interrelations of technologic, economic and aesthetic factors*. Tese de MPhil, University of Sussex, Inglaterra, 1993.

<sup>2</sup> BAZIN, A. 1967.

<sup>3</sup> As primeiras tentativas de introdução da cor no cinema passaram pelas pinturas feitas a mão, e os métodos de tintura e toner. Estes não perduraram por causa da pouca qualidade técnica, necessidade de uma extensa mão-de-obra, e alto custo. As primeiras tentativas de sucesso foram introduzidas pela Technicolor. Entre 1919 e 1931, foram utilizados o primeiro e o segundo processo subtrativo de duas cores. No entanto, estes processos não atendiam ao parâmetro de qualidade esperado. Em 1932, a Technicolor lançou seu processo subtrativo de três cores. Foi um sucesso em termos de qualidade. Só foi superado quando Eastman Color, nos anos 1950, lançou a sua versão, baseada no mesmo método, mais barata e de melhor resolução. Para maiores detalhes sobre o funcionamento técnico destes processos ver, entre outros: NEALE, S. *Cinema and technology: image, sound colour*. Londres: Macmillan, 1985; e SALT, B. *Film Style and Technology: history and analysis*, Londres: Starword, 1983.

## 1 – A “REALIDADE” DA COR

Não são poucos os estudos sobre *realismo* no cinema, no entanto, não é fácil defini-lo ou conceituá-lo. Apesar da opinião geral de que o realismo é o fator determinante para a introdução de novas tecnologias no cinema, este não foi sempre o único fator mencionado na literatura. Não é a intenção deste artigo investigar as diferentes teorias sobre realismo, o que demandaria vasta pesquisa e espaço. No entanto, é importante que se faça alguns comentários sobre este para estabelecer a sua relação com a cor em filmes. O essencial é estabelecer *como* a introdução de um elemento como a cor é situada neste universo teórico.

Jean-Pierre Oudart, analisando o sistema de representação baseado em perspectivas do período Renascentista, sugere que a tradição figurativa da pintura renascentista foi o ponto inicial do sistema de representação que, ainda hoje, prevalece no cinema. Nas pinturas do século XIX, o “efeito do real” (*effet de réel*) foi produzido pelo uso de perspectivas, efeitos de luz e sombra, descontinuidade de planos, etc.<sup>4</sup>

Aplicando-se esta análise ao cinema, podemos constatar que a “realidade” do filme, como na pintura, é uma questão de *representação*. O realismo evocado pelo cinema é consequência da organização e estruturação de imagens. No cinema realista, estas imagens, quando juntas, são estruturadas de maneira a fazer sentido de acordo com imagens existentes no nosso dia-a-dia, na nossa cultura. As imagens são organizadas dentro de um sistema de símbolos e através de um mecanismo de convenções. Estes artifícios garantem e enfatizam, portanto, a impressão do real da imagem cinematográfica. Claro que, na realidade, os objetos são apresentados e percebidos de uma maneira distinta. Contudo, estes artifícios trabalham com o propósito de estabelecer um parâmetro, uma semelhança, entre as unidades de espaço e tempo reais e as do filme. Isto, ao contrário de tornar a imagem cinematográfica divergente do real, empresta-lhe um realismo peculiar. O conteúdo do filme *The Gods Must Be Crazy (Os Deuses Devem Estar Loucos, Jamie Uys, 1981)* é, ele pró-

prio, um bom exemplo. A garrafa de Coca-Cola, familiar à sociedade urbana contemporânea, símbolo da Pax-Americana, lançada displicentemente do avião, é encontrada por nativo africano, alheio aos referenciais da vida moderna, que lhe atribui significado diferente. A garrafa transforma-se em elemento místico, lançado do espaço pelos “Deuses”. Em outras palavras, para atingir o espectador, o filme deve relacionar as imagens a objetos de conteúdo culturalmente determinado.

O “efeito do real” é verdadeiro, mas *imperfeito*. As imagens no cinema realista são *aceitas* como impressões do real, como suas representações, mas são muito distintas da imagem referente na realidade. A imagem captada da realidade sofre variadas transformações.<sup>5</sup> É necessário que se ressalte que o objeto visto através da lente da câmera é, *par excellence*, uma *representação*. O objeto real - o objeto encontrado na realidade - passa por uma *mutação* após ser captado e “transformado” em imagem. Esta transformação não se dá apenas pela manipulação da câmera, e/ou utilização de artifícios imagéticos, mas simplesmente pela diferença natural existente entre os dois objetos - o objeto real e sua imagem. O realismo evocado pela imagem cinematográfica é um problema de *diferenciação* e analogia entre estes dois objetos.<sup>6</sup> O realismo é mantido em virtude de uma “noção psicológica” da realidade.<sup>7</sup> A *crença* do espectador na representação, na proximidade entre a realidade e a produção da sua imagem, é responsável por esta capacitação ontológica do cinema.

Com relação à cor, portanto, o que é de fato visto pelo espectador é uma *representação* do que se conhece por “cores reais”. Outrossim, o fato da cor no filme não ser exatamente como é na natureza não quer dizer que essa afeta a credibilidade da imagem. No filme em preto-e-branco todas as cores presentes na realidade são reduzidas a um *dégradé* composto por apenas duas cores. No entanto, filmes em preto-e-branco podem representar o real com muita *veracidade*. Quando, no filme em preto-e-branco, há a referência a uma cor específi-

<sup>4</sup> OUDART, Jean-Pierre. “The Reality Effect” (189-202). In: BROWNE, Nick, 1990.

<sup>5</sup> Ver STEPHENSON, R.; PHELPS, G., 1989.

<sup>6</sup> NICHOLS, B., 1981.

<sup>7</sup> METZ, C., 1974.

ca, o filme e sua narrativa realista não se tornam menos efetivos porque a cor não pode ser vista.

*No filme preto-e-branco Jezebel (William Wyler, 1938), Julie (Bette Davis) chega a um baile vestindo um vestido vermelho que ela foi proibida de usar. O vestido aparece como não sendo branco, e branco era a cor que Julie deveria usar. Este ato rebelde de Julie aparece tão efetivo hoje, quando os filmes em cores são a norma, como foi em 1938 quando os filmes em cores eram uma exceção<sup>8</sup> (Tradução minha).*

A verdade é que o espectador aceita a ausência da cor em filmes quando outros códigos estabelecidos na narrativa sustentam o realismo. A cor, portanto, não foi, e não é, um elemento fundamental para que o espectador perceba o filme como realista. Ao assistir um filme, o espectador compreende os pontos de vista lá expostos.

*O espectador não se choca com o mundo cinematográfico por ele mostrar um céu da mesma cor que um rosto humano; ele aceita graduações de cinza como sendo o vermelho, o branco como o azul da bandeira, lábios pretos como vermelhos, cabelo branco como sendo louro. As folhas das árvores são escuras como os lábios de uma mulher. Em outras palavras, o mundo multicolorido não foi apenas transformado em um mundo em preto-e-branco mas também, durante o processo de transformação, as cores mudaram as relações entre si: semelhanças que não existem naturalmente apareceram, objetos que têm cores bem diferentes na realidade passaram a ter a mesma cor<sup>9</sup> (Tradução minha).*

Este é um ponto pertinente ao entendimento do processo introdutório da cor no cinema. Como será discutido adiante, a demora na aceitação da cor em filmes, e, por conseguinte, o seu uso generalizado, foi consequência da relutância em aceitar a diferença natural entre a cor real e a sua imagem. Os filmes não são fenômenos naturais e é imprescindível que se aceite isto como uma propriedade inerente ao mesmo.

## 2 – O USO DA COR: PROBLEMAS E SOLUÇÕES

Como demonstrado anteriormente, esperava-se que elementos como o som e a cor, logicamente, dessem ao cinema um cunho realista. Inicialmente, entretanto, a dificuldade de produzir uma múltipla escala de cores para o cinema tornava as mesmas muito distantes do que se poderia chamar de “cores reais”. Isto provocou um movimento contrário à sua utilização em filmes. Somando-se, a este problema, o pouco *know-how* relacionado à manipulação da cor, tornou-se um impedimento a sua disseminação. Por estes e outros motivos, alguns críticos, como Edward Buscombe, são contrários à idéia de que a cor representou uma contribuição ao realismo.

Houve, inicialmente, a dificuldade de como “cortar” e editar cenas a cores. Qualquer variação entre as partes poderia causar uma desarmonia perceptiva. Depoimento significativo sobre as “distrações” na percepção da imagem causadas pela cor, nos primeiros anos de sua utilização no cinema, pode ser encontrado no comentário do ator Douglas Fairbanks sobre o filme em cores *The Black Pirate* (Albert Parker, 1927):

*O processo de introdução da cor no cinema nunca foi perfeito e também sempre houve uma grande dúvida, mesmo que bem desenvolvido, sobre se este processo poderia ser aplicado sem provocar mais distração do que benefícios para as técnicas cinematográficas. O argumento tem sido de que a cor cansaria e distrairia a visão e poderia tirar a atenção do espectador da ação, das expressões faciais dos atores, etc. Resumindo, a cor prejudicaria a simplicidade e a clareza dos filmes<sup>10</sup> (Tradução minha).*

Diante do problema apontado - de que o uso exagerado da cor poderia produzir um efeito de ruptura na percepção, e conseqüentemente distrair a audiência dos elementos essenciais à nar-

<sup>8</sup> DICK, B. F. *Anatomy of film*. Nova York: St. Martins Press, 1990. p.73.

<sup>9</sup> ARNHEIM, A. *Film as art*. Londres: Faber & Faber, 1958. p. 22.

<sup>10</sup> Douglas Fairbanks, in BUSCOMBE, E. *Sound and Color* (23-25). *Jump Cut*, n.17, p. 24, 1978.

rativa - a cor então passou a ser considerada, por uns, como um elemento não ajustável à narrativa realista. Evidentemente, isto aconteceu em parte por causa da pouca familiaridade com o uso da cor para efeito da construção fílmica. Tais distrações - perceptivas ou narracionais - não poderiam ser aceitas na época em que o realismo era a justificativa para a maioria das inovações tecnológicas no cinema. Isto, em parte, explica o longo espaço de tempo ocorrido entre o condicionamento técnico da cor, sua utilização, e a descoberta do seu potencial estético, narrativo e dramático.

Podemos concluir, então, que esta demora, entre invenção e utilização, ocorreu porque se esperava que as cores cinematográficas correspondessem exatamente às cores presentes na realidade. Como, no início, as cores do filme diferiam muito das cores reais, houve resistência à sua incorporação às técnicas de filmagem em uso. Somando-se a isto, por volta de 1930, os códigos e convenções realistas que estavam bem estabelecidos em preto-e-branco e a audiência estava familiarizada com estes.

Apesar de contrariar alguns teóricos, uma análise através da história da introdução e utilização da cor no cinema nos leva a constatar que o ganho em realismo não foi a “força” responsável por sua introdução. Ao contrário, a transição de filmes preto-e-branco para filmes a cores - pelo menos de início - foi cheia de experiências estéticas não-realistas. Isto ocorreu pelo menos até que a utilização da cor para a narrativa realista passasse a ser sua forma dominante. Edward Buscombe argumenta, por exemplo, que a cor foi utilizada indiscriminadamente em gêneros não-realistas como desenho animados, musicais, comédias e westerns.<sup>11</sup> No início, a cor não representou um ganho em realismo, mas sim a consolidação de um cinema “não-realista”. A cor, para alguns cineastas, era um elemento capaz de exprimir o fantástico, o não-real, de representar o “mundo dos sonhos”.

É preciso que se explique, no entanto, que o disseminado uso da cor nestes gêneros - ditos não realistas - não foi consequência da determinação prévia em adequar um elemento que estava causando tantos “problemas” no contexto cinematográfico. Nesta época, esta ainda era considerada como elemento capaz de promover uma maior aproximação da imagem cinematográfica do real. Com o desenvolvimento tendencioso em associá-la à representação do “não-real” - somando-se aos problemas perceptivos, já mencionados - não se poderia esperar que a cor fosse utilizada em filmes realistas. A produção contínua de documentários em preto-e-branco nesta época (fins dos anos 1930 até os anos 1950) garantiu a dissociação da cor com os fatos e acontecimentos reais.

Para ilustrar, o diretor de cinema John Huston justifica o uso do preto-e-branco no seu filme *Reflections in a Golden Eye* (*O Pecado de Todos Nós*, John Huston, 1967).<sup>12</sup> Ele assumia que, sendo o texto fílmico baseado em emoções humanas, isto é, emoções reais, este não faria sentido se cor fosse usada.

*A cor natural é muito diferente da cor na tela do cinema. Quando você senta na sala escura do cinema e assiste um filme sua atenção é totalmente concentrada na tela de maneira que as imagens parecem mais saturadas com cor do que as mesmas são em realidade. Conseqüentemente, os efeitos da cor são evidenciados de uma maneira não natural. Este tipo de cor tem sido efetivo para os filmes extravagantes ou espetaculares. Mas quando estamos tratando com um material psicológico, a cor se torna invariavelmente distrativa porque esta interfere na maneira como o espectador vê o filme”.<sup>13</sup> (Tradução minha).*

Um fato interessante é que os cineastas passaram a aceitar esta dissociação da cor com o realismo e passaram a explorá-la de maneira até mais criativa. Eles assumiram a cor como um instrumento diferenciador, através do qual poderiam

<sup>11</sup> BUSCOMBE, *ibid.*

<sup>12</sup> Note-se que, ainda em 1967, mantinha-se o mesmo preconceito com relação à cor e seu antagonismo com a narrativa realista.

<sup>13</sup> John Huston, in BASTEN, F. E. *Glorious technicolor*. Londres: A. S. Barnes, 1980. p. 136.

obter uma linguagem narracional diferente. Os exemplos não são poucos; filmes como *The Wizard of Oz* (*O Mágico de Oz*, Victor Fleming, US, 1939), onde o “mundo real” é apresentado em preto-e-branco, e a fantasia em cores, é apenas uma das formas de manipulação da cor.

Analisando estes primeiros usos da cor, de 1930 até 1940, A. Hollander considera a cor um *set-back* para o cinema realista. O avanço, ele argumenta, foi no prazer e na excitação que a cor trouxe as imagens, apesar de seu uso ter sido um tanto “exagerado”.<sup>14</sup> Este exagero no uso da cor, ao qual Hollander se refere, poderia ser aceitável em desenhos ou musicais, mas nunca em documentários ou formas realistas de cinema. Hollander sugere ainda que a cor pode ser “*pure amenity*”, “*modern luxury*”, mas não uma necessidade. Contraditoriamente, o próprio Hollander atesta que a cor pode ter seus momentos realistas quando escreve: “*Nos documentários sobre a natureza, a cor tem uma beleza realista abstrata, que assume tons românticos*” (Tradução nossa).<sup>15</sup>

Primeiramente, ele se preocupa com as motivações que provocaram a introdução da cor no cinema, criticando sua distância do real. Suas conclusões são, com certeza, baseadas em exemplos antigos, onde a cor era utilizada propositadamente para produzir “um mundo à parte”, enfatizando a beleza estética em gêneros não-realistas. No entanto, ele reconhece o realismo da cor em documentários sobre a natureza, porque natureza e beleza são freqüentemente interligadas; ele assume que o uso da cor, neste caso, é justificável.

Mais tarde, e aos poucos, a cor passou a ser aceita para fins realistas. Esta “aceitação” não se produziu por obra do acaso. Entre outros elementos que contribuíram, por exemplo, a televisão em preto-e-branco, que surgiu em meados de 1950, assume papel de destaque. A cor passou a ser vista como uma atração a mais para quem ia ao cinema. No entanto,

com o surgimento da televisão a cores (1960), o cinema precisou assumir a cor não apenas para se equiparar a esta, no que diz respeito à riqueza de imagens, mas também pelo fator comercial. Na época da TV a cores, ninguém poderia se dar ao luxo de produzir filmes em preto-e-branco.<sup>16</sup> É preciso que se ressalte, no entanto, que a tendência realista representou um obstáculo para o desenvolvimento dramático e narracional da cor. Se críticos e teóricos da época não estivessem tão empenhados em fazer do cinema “um espelho do real”, é possível que as potencialidades da cor tivessem sido descobertas mais cedo.

### 3 - O POTENCIAL DA COR

A cor é um elemento que pode ser deliberadamente manipulado, usado expressivamente, de acordo com escolha individual e de como é composta com outros elementos, para atingir um dado efeito dramático. Pode ser, simplesmente, aceita como recurso visual. A cor pode ainda constituir um elemento significativa para a narrativa.

O cineasta Rouben Mamoulian previu a substituição generalizada dos filmes preto-e-branco pelos coloridos. Sua maior preocupação - como a de tantos outros - foi com o realismo. Contrariando cineastas e teóricos da época, no entanto, sua visão era de que a cor poderia ser usada para fins realistas. A cor poderia agir dentro da estrutura narracional intensificando efeitos dramáticos. Mamoulian defendeu o uso da cor para obter um “*emotional realism*” (realismo emocional).<sup>17</sup> Ele acreditava ser o excesso o único “perigo” na adoção da cor. Referiu-se ao diálogo exagerado que acompanhou a introdução do som no cinema, e temia que o mesmo acontecesse com relação à cor. No entanto, esta noção de “excesso” pode ser interpretada no contexto da época em que foram formulados os seus argumentos. À medida que a qualidade estética da cor tornou-se reconhecida, e o seu uso simplificado, esse “excesso”

<sup>14</sup> HOLLANDER, A., 1989.

<sup>15</sup> HOLLANDER, *ibid.*, p. 48.

“In documentary nature films, ...color has its own abstract “realistic” beauty, which has very romantic overtones”.

<sup>16</sup> Para maior detalhamento sobre este aspecto, ver KINDEM, G., 1982. COSTA, M. H. B. V., 1993.

<sup>17</sup> MAMOULIAN, R., 1935.

tornou-se natural. No melodrama, por exemplo, a excessiva utilização da cor foi aceita e exaltada.<sup>18</sup>

Com o passar do tempo, o uso criativo e dramático da cor tornou-se evidente e Mamoulian então reviu sua opinião anterior:

*O cineasta nunca deve se deixar levar pelo naturalismo em se tratando das cores. Todos os tipos de criatividade, até mesmo os mais radicais, devem ser praticados na tela. O fator decisivo não deve ser: 'é assim que é na realidade?', mas, 'é esta a melhor maneira de expressar o que se deseja?'*<sup>19</sup> (tradução minha).

O cineasta Sergei Eisenstein considerava a cor um "fator dramático" e, como tal, deveria ser usada apenas quando necessária ao desenvolvimento da ação. Eisenstein não aceitava a cor como sendo apenas "mais um elemento" a ser somado ao aparato cinematográfico. A cor, como qualquer outra montagem, elemento ou técnica deveria ser usada com uma intenção específica, isto é, deveria exercer uma função dentro da estrutura da narrativa.

Exemplos desta funcionalidade narracional são muitos. A cor pode, por exemplo, enfatizar um distúrbio psicológico do personagem. Veja o exemplo de *Marnie* (*Marnie, Confissões de Uma Ladra*, Alfred Hitchcock, 1964). Neste filme, a protagonista sofre de uma intensa aversão à cor vermelha, conseqüência de uma tentativa de suprimir da memória um assassinato de que foi testemunha na sua infância. O filme "informa" o espectador deste distúrbio através de uso eficiente da cor. A qualquer aparecimento da cor vermelha, Marnie enerva-se, chegando até a perder os sentidos. Para intensificar este elemento da narrativa, toda a cena é "tingida" pela cor vermelha. Com este artifício, Hitchcock chama a atenção do espectador para o significado psicológico específico desta cor.

A obra de Alfred Hitchcock nos mostra outro bom exemplo do uso significativo da cor. Em *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*, Alfred Hitchcock, 1958), as cores são escolhidas de maneira a contrastar as diferenças entre as tomadas de interior (marrom, laranja, amarelo) e as cenas externas (verde e azul). O movimento da câmera de um espaço para outro (de uma cor para outra) estabelece um poderoso contraste entre os dois "mundos" percorridos pela narrativa. W. Johnson explica: "A cor ajuda a elevar o que poderia ter sido apenas um divertido melodrama a um persistente estudo sobre obsessão e ilusão" (Tradução minha).<sup>20</sup>

Jean-Luc Godard nos dá outros exemplos. Seus filmes têm demonstrado que há grandes possibilidades relacionadas ao uso das técnicas cinematográficas. Apesar de sua insistência "no real", sua representação da realidade se dá de forma simbólica. Suas incessantes tentativas em "quebrar" com os modos de representação cinematográficos, estabelecidos pelo cinema clássico de Hollywood, dão aos seus filmes características distintas, e abrem um leque variado de oportunidades. Godard preza pela descontinuidade da narrativa, onde técnicas, códigos e convenções cinematográficas assumem sentidos diferentes. Com a cor, Godard não age diferente.

Godard não manipula a cor de forma a enfatizar o estado psicológico ou emocional de determinado personagem, ou a dar ênfase a determinada cena. Ele não usa a cor de uma maneira tradicional ou muito menos realista. Godard manipula a cor com a intenção de mostrá-la de maneira concreta, significativa, apesar de dissociada da narrativa, assumindo sentido e importância próprios no contexto visual da imagem fílmica. A cor é destacada de outros elementos do filme, e assume o mesmo grau de importância destes, invocando assim uma diferenciação na forma tradicional de organização e leitura do texto fílmico. Em filmes como *Une Femme est Une Femme* (Jean-Luc Godard,

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, o excesso de cor característico dos filmes melodramáticos de Douglas Sirk: principalmente, *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955) e *Written on the Wind* (1956).

<sup>19</sup> MAMOULIAN, R. Colour and Light in Films. *Film Culture*, v. 21, summer, 1960. p. 74.

<sup>20</sup> JOHNSON, W., 1970. p. 236.

"Color helps elevate what might have been just a gimmicky melodrama into a haunting study of obsession and illusion" (p. 236).

1961),<sup>21</sup> por exemplo, Godard restringe seu universo de cores às “sólidas” e brilhantes cores vermelha, azul e branca, construindo, assim, um restrito e disciplinado sistema de cores. Usando estas cores - e tornando-as brilhantes e artificiais com a ajuda da iluminação - Godard obtém um distinto e estilizado visual, diferindo assim as cores do seu correspondente na natureza.

Outro cineasta, Spike Lee, o principal responsável pelo aparecimento do *New Black American Cinema*, usa a cor associada ao movimento de câmera para enfatizar temas específicos como, por exemplo, o acirramento dos problemas sociais nos EUA. Em *Do the Right Thing* (*Faça a Coisa Certa*, Spike Lee, 1989) é notório o simbolismo imposto pela cor. Esta é articulada de maneira a dinamizar a consciência do problema racial retratada no filme.

A cor em *Do the Right Thing* é manipulada com o intuito de intensificar os momentos de conflito e tensão que são construídos ao longo da narrativa. A cor ressalta a distinção entre os dois mundos retratados no filme - o dos negros e o dos brancos. Do início à conclusão, as “cores quentes” - amarelo, laranja e vermelho - predominam. Usando estas cores, o filme apresenta um sistema próprio de significados. Estas cores não apenas ajudam a dramatizar os momentos de conflito como também constroem a “sensação” de calor que emana da tela. Spike Lee se utiliza da cor para representar o dia mais quente de verão, quando as situações conflitantes e o estado de espírito dos protagonistas são agravados pelo calor. Esta representação é fundamental para a estruturação da narrativa.

Em *Do the Right Thing*, “cores quentes” são associadas ainda aos personagens negros e particularmente utilizadas no entorno - fachadas das casas e interiores - e no figurino dos protagonistas negros. Em contraste, os protagonistas brancos, italianos, porto-riquenhos ou americanos, são associados à cor branca, sem destaque algum. Na cena inicial, os donos da Pizzeria chegam para o trabalho conduzindo

um carro branco, vestidos em contrastantes roupas em preto-e-branco, onde a cor branca predomina sobre o preto. Somando-se a isto, este contraste das roupas chama a atenção para a intensidade do conflito das relações entre os protagonistas negros e brancos. Sal (Danny Aiello) e Vito (Richard Edson), os brancos que têm uma relação relativamente amigável com os negros da comunidade, usam roupas em preto-e-branco. Ao contrário de Pino (John Turturro) que discrimina os negros. Pino se encontra vestido na cor branca durante todo o filme, o que simboliza e ressalta a sua posição racista. Este forte contraste entre cores diferentes é cuidadosamente elaborado com a intenção de situar os personagens dentro da narrativa e do contexto do filme. É interessante como este sistema simbólico, em alguns momentos, é revertido em relação ao personagem Mookie (Spike Lee). Apesar de negro, Mookie veste blusa branca. Esta é a maneira encontrada por Spike Lee para demonstrar o conflito interior deste personagem em relação ao conflito racial.

“Cores frias”, como o azul, são raramente usadas neste filme. Quando o azul aparece é em momentos raros de “paz”. Azul está presente, por exemplo, na cena em que Mother-Sister (Ruby Dee) conversa com De Mayer (Ossie Davis) após este ter salvo um garoto de um atropelamento. Está anoitecendo e um azul forte aparece como pano de fundo. É interessante notar como a mudança de cor na imagem assume uma conotação específica dentro da narrativa, quase uma pausa, um momento para respirar. Isto acontece porque o uso desta cor não faz parte do sistema dominante de cores que vem sendo apresentado durante todo o filme.

## CONCLUSÃO

A cor, diante dos exemplos e contexto acima descritos, deve ser considerada um elemento significativo para o cinema. Efeitos simbólicos diversos podem ser introduzidos nos filmes através de usos diferentes da cor. O seu controle se dá de acordo com o plano estético e artístico do filme; manipulação da câmera incluindo ou excluindo a cor de uma cena. *Long shots* e *close-ups* podem enfatizar ou minimi-

<sup>21</sup> Segundo o próprio Godard, este filme (sua primeira experiência em cores) significou “the discovery of colour”, ou seja, a descoberta da cor. Para uma análise mais detalhada do uso da cor por Godard neste, e em outros filmes, ver COSTA, M. H. B. V., 1993; e NARBONI, J.; MILNE, T. *Godard*, 1972.



zar a presença de uma determinada cor no filme, como, por exemplo, a manipulação da câmera na cena de abertura de *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) - o *close-up* de uma bolsa amarela - ajuda a criar um enigma, o ponto de partida através do qual Hitchcock contrói seu problema psicológico a ser revelado ao longo do filme.

Após 1960, quando a maioria dos filmes passaram a ser produzidos em cores, o filme preto-e-branco tornou-se uma escolha estética. (Cf. o efeito dramático causado pela ausência de som em filmes, quando o normal são os filmes sonoros.) Com efeito, a produção de filmes em preto-e-branco, após o uso generalizado da cor, tomou conotações diferentes das usuais. *Young Frankenstein* (*O Jovem Frankenstein*, Mel Brooks, 1974) e *Manhattan* (*Manhattan*, Woody Allen, 1979) foram filmados em preto-e-branco com o intuito específico de evocar o passado, uma evocação nostálgica da era inicial do cinema.<sup>22</sup> No entanto, a representação “do passado” pelo uso do preto-e-branco não quer dizer que filmes em preto-e-branco sempre representem ações passadas. *A Man and a Woman* (*Um Homem, Uma Mulher*, Claude Lelouch, 1966) é produzido em preto-e-branco. A imagem representativa do momento atual é em preto-e-branco; a imagem representativa da memória da personagem é colorida. Aqui, o passado é colorido, simbolizando tempos felizes que não voltam mais.<sup>23</sup>

Algumas vezes a cor foi introduzida em pequenas seqüências de filmes produzidos em preto-e-branco. Este uso originou-se quando os processos de produção da cor ainda eram falhos e caros. Vejam, por exemplo, a primeira versão cinematográfica de *O Retrato de Dorian Gray*. No entanto, este uso da cor é habitual, ainda hoje, quando o usual são os filmes a cores, na intenção de produzir um efeito dramático. A introdução de pequenas cenas em cores dentro de um filme preto-e-branco pode ampliar o valor e o significado de uma cena em particular. Veja, por exemplo, *Rumble Fish* (*O Selvagem da Motocicleta*, Francis Ford Coppola, 1983).

O desenvolvimento e o uso da cor, como visto, geraram controvérsias. Primeiramente, a cor foi explicada como um produto do desenvolvimento tecnológico, da capacidade do cinema de representar o mundo em que vivemos. No início, alguns foram contra o uso da cor devido a sua má qualidade técnica, que causava, entre outros, problemas perceptivos. Com a melhoria técnica, a cor assumiu então um novo sentido. Esta passou a ser utilizada para significar o “não real”, contradizendo as primeiras especulações a seu respeito e o seu potencial realístico. Filmes coloridos eram aqueles que tinham pouco contato com a realidade, como os musicais. Estes gêneros deram à cor a oportunidade de demonstrar suas qualidades. A cor revelou então o seu potencial para a indústria do entretenimento, com sua qualidade decorativa.

A cor passou a ter um papel central para a narrativa cinematográfica quando os cineastas atentaram para as suas potencialidades dramática e estética, e começaram a aceitar a idéia de que poderiam utilizá-la em narrativas realistas. A cor passou então a constituir-se em um elemento essencial para o cinema, sendo muito útil como instrumento narracional, na descrição de um personagem, na representação de emoções ou estados de espírito. A cor foi usada também para subverter este uso realista e evidenciar uma construção narracional diferenciada, assumindo um caráter único e chamando atenção para si mesma, e não para os personagens ou cenas.

Novos desenvolvimentos tecnológicos e/ou estéticos são, via-de-regra, influenciados pelos fatores econômicos e sociais da sua época. Para que sejam plenamente adotados, estes terão que se sujeitar às críticas, gostos pessoais e vaidades daqueles que decidem e fazem a indústria cinematográfica e do espectador, mas “sobreviverão” dependendo da sua potencialidade. Aqui não se exclui a cor.

<sup>22</sup> GIANNETTI, L. *Understanding Movies*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1982.

<sup>23</sup> JOHNSON, W. “Coming to terms...”, 1970.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- 1 - ARNHEIM, R. *Film*. London: Faber & Faber, 1933.
- 2 - \_\_\_\_\_. *Film as art*. London: Faber & Faber, 1958.
- 3 - BASTEN, F.E. *Glorious technicolor*. London: A. S. Barnes, 1980.
- 4 - BAZIN, A. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.
- 5 - BROWNE, N. *Cahier du cinema: 1969-1972 the politics of representation*. London: Routledge, 1990. v. 3.
- 6 - BUSCOMBE, E. Sound and Color. *Jump Cut*, n.17, 23-25, 1978.
- 7 - COSTA, M.H.B.V. *The Implications of the introduction of colour in the cinema: interrelation of technologic, economic and aesthetic factors*. Tese de MPhil, Inglaterra, 1993.
- 8 - DICK, B. F. *Anatomy of film*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- 9 - EISENSTEIN, S. *One path to color: an autobiographical fragment*. In: JACOBS, L. *The Movies as medium*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970. p. 201-209.
- 10 - EISENSTEIN, S. *Colour film*. In: NICHOLS, B. (editor) *Movies and methods*. London: University of California Press, 1976. v. 1, p. 381-388.
- 11 - GIANNETTI, L. *Understanding movies*. New Jersey: Prentice-Hall, 1982.
- 12 - HOLLANDER, A. *Moving pictures*. New York: Knopf, 1989.
- 13 - JACOBS, L. *The Movies as medium*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.
- 14 - JOHNSON, W. *Coming to terms with color*. In: NICHOLS, B. (editor) *Movies and methods*. London: University of California Press, 1976. v. 1, p. 210-242.
- 15 - KINDEM, G. *The american movie industry*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- 16 - MAMOULIAN, R. Colour and emotion. *Cinema Quarterly*, v. 3, p. 225-226, summer 1935.
- 17 - MAMOULIAN, R. Colour and light in films. *Film Culture*, v. 21, p. 68-79, summer 1960.
- 18 - NARBONI, J.; MILNE, T. *Godard on Godard*. Londres: Secker & Warburg, 1972.
- 19 - NEALE, S. *Cinema and technology: Image, Sound, Colour*. Londres: Macmillan, 1985.
- 20 - NICHOLS, B. (editor) *Movies and methods*. London: University of California Press, 1976. v. 1.
- 21 - OUDART, Jean-Pierre. The reality effect (189-202). In: BROWNE, Nick (ed.). *Cahiers du Cinema*. London: Routledge, 1990. v. 3.
- 22 - OUDART, Jean-Pierre. Notes for a theory of representation (203-212). In: BROWNE, Nick (ed.). *Cahiers du Cinema*. London: Routledge, 1990. v. 3.
- 23 - SALT, B. *Film style and technology: history and analysis*. Londres: Starword, 1983.
- 24 - STEPHENSON, R.; PHELPS, G. *The cinema as art*. Harmondsworth: Penguin, 1989.