

Do apelo comercial ao pano de fundo da ação: as primeiras funções da cor no cinema

Wanderley Anchieta

Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Desenvolve pesquisas sobre visualidade, atenção e fabulação narrativa, ademais de atmosferas e cores em games e no audiovisual, membro do grupo de pesquisa Grafo/Navi (UFF/CNPq).
E-mail: wya@outlook.com

Resumo: Neste artigo será discutido como a ideia de apelo sensório impulsionou a adoção da cor nos primeiros cinemas, especialmente em face da pressão econômica forjada pelo advento da televisão. Também serão analisadas, de forma sucinta, as primeiras tentativas de colorização (tintagens; viragens; estêncil; sistemas de duas cores, como o Kinemacolor), em cujo seio se encontrava uma disputa tecnológica entre a Europa e os EUA; a resistência dos cineastas ao emprego da cor; o triunfo do Technicolor e sua ruína; o domínio do Eastmancolor. Em seguida, comenta-se a “virada” narrativa que impeliu a função de contar histórias ao cinema, tomando o lugar das atrações como mote principal das produções. Por fim, a passagem da cor de aspecto extrínseco e comercial para função narrativa de “pano de fundo” da ação.

Palavras-chave: Cores; Primeiro Cinema; Narrativa.

From commercial appeal to action background: the first functions of color in cinema

Abstract: In this article, we will discuss how the idea of sensory appeal boosted the adoption of color by early cinema, especially before the economic pressure caused by the advent of television. The first attempts at colorization (tinting; toning; stencils; two-color systems, such as Kinemacolor) will also be succinctly analyzed, considering the technological dispute between Europe and the United States of America (USA); the resistance of filmmakers to the use of color; the triumph of Technicolor and its ruin; the Eastmancolor dominance. Then, we comment on the narrative "turning" that prompted the function of storytelling in cinema, replacing attractions as the main motto of the productions. Finally, we go through the passage of color from the extrinsic and commercial aspect to the narrative function of action "background."

Keywords: Colors; Early Cinema; Narrative.

A cor como sensação e sua atribulada adoção pelo cinema

¹ Que combina três camadas de negativo próprias para a recepção de cor: ciano para capturar os tons vermelhos; magenta para os tons verdes; amarelo para os tons azuis.

² “anunciada em 1950, com os primeiros longos exibidos em 1951 e 1952. Alguns dos primeiros filmes Eastmancolor foram *Tufão* (*Hurricane Island*, Columbia, 1951), *A Espada de Monte Cristo* (*The Sword of Monte Cristo*, Fox, 1951), *Uma Canção e Um Beijo* (*Sunny Side of the Street*, Columbia, 1951) e *Ouro da Discórdia* (*Carson City*, Warners, 1952)” (LEV, 2003: 108, tradução nossa).

³ *University of Southern California* ou Universidade do Sul da Califórnia. Local de formação de cineastas como George Lucas, Ron Howard e Robert Zemeckis.

⁴ De modo que “quando a luz atravessa a pupila e o cristalino, atingindo os cones que compõem a fóvea e a mácula da retina no fundo do olho, é por estes decomposta nos três grupos de comprimento de onda que caracterizam as cores-luz: vermelho, verde e azul-violetado [...]. O resultado dessa decomposição e de suas infinitas possibilidades de misturas é transmitida pelo nervo óptico e pelas vias ópticas ao córtex cerebral occipital, situado na parte posterior do cérebro, onde se processa a sensação cromática” (PEDROSA, 2012: 19-20).

⁵ Trecho da sinopse do livro de Eva Heller, *A Psicologia das Cores* (2014).

⁶ O Kinemacolor foi um processo de captura e projeção onde a película preto e branco era filtrada com a adição de duas cores (vermelho e verde). A empresa teve sucesso comercial relativo, existindo de 1908 até 1914 na Inglaterra.

Os impulsos de colorização nasceram praticamente ao mesmo tempo que o próprio cinema preto e branco. Um longo e árduo caminho foi percorrido, todavia, desde técnicas iniciais como a colorização manual (*hand coloring*) – feita à mão com pincel, quadro a quadro – até a poderosa película *tri-pack*¹ Eastmancolor lançada em 1950². Richard Misek (2010: 14, tradução nossa) comenta que “a fotografia em preto e branco tinha sido um elemento da vida cotidiana por mais de uma geração, mas assim que as imagens monocromáticas começaram a se mover, elas se tornaram pálidas [...] era uma existência funesta sem a essência das cores”. O desejo pela cor estava ancorado numa ampla trama de teorização realizada no século XIX, principalmente, cuja decorrência acabou por legitimar e impulsionar a cultura do consumo sobre o qual o mundo se erigia, “(a cor) era teorizada e empregada em diversas práticas mediáticas para engajar o sensorio dos espectadores [...] (desde) repartir prazer sensual e/ou edificante até o disciplinamento dos corpos através do prazer, ao instigar paixões e também o consumo” (YUMIBE, 2007: 33, tradução nossa). Um texto monográfico de 1950, realizado na USC³, relata que a cor é empregada “na publicidade, no dia a dia, a fim de vender mais produtos”, em seguida afirma que no teatro e no cinema ela tem a função de “apoiar o clima, fortalecer o impacto emocional” (BARTHOLOMEW, 1950: 39, tradução nossa).

Alguns passos históricos atrás, foi a quantificação das relações do corpo do homem com os estímulos externos que levou ao desenvolvimento de diversas técnicas e tecnologias, dentre as quais a *câmera obscura* que, por sua vez, é precursora da fotografia e do cinema. Jonathan Crary afirma que os avanços científicos dos séculos XVII até o XIX, das ópticas geométricas e fisiológicas, permitiram um acúmulo de “conhecimento sobre o papel constitutivo do corpo na apreensão do mundo visível, e rapidamente ficou claro que a eficiência e a racionalização em muitas áreas de atividade humana dependiam da informação sobre as capacidades do olho humano” (CRARY, 2012: 24-25). Naquele momento, então, foi comprovado que a cor, na verdade, se trata de uma sensação corporal que produz alto impacto sobre a aparelhagem sensorial dos seres humanos (e também de diversas outras espécies)⁴. O conhecimento sobre a natureza sensacional da cor fez surgir indagações sobre a relação entre essas sensações e os possíveis e prováveis impactos emocionais adjacentes: “o colorido cria um reino de experiências inolvidáveis nas áreas do psiquismo e da esfera moral [...] O que chamamos de *dom* é a capacidade de tal pintor ou criador de imagem em transmitir com sua obra toda a carga emotiva vivenciada ou imaginada” (PEDROSA, 2012: 145). Há, hoje, ao alcance de todos – mesmo daqueles desprovidos de *dom* – os guias publicitários que prometem “um rico painel de informações sobre as cores: de ditados e saberes populares até sua utilização na área de *design* de produto, os diversos testes baseados em cores, as terapias cromáticas, a manipulação de pessoas”⁵. Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006: 227-228) enfatizam que, ao revés, os tratados em busca de uma ‘língua universal’ das cores de diversos artistas influentes, como Kazimir Malevich, Piet Mondrian e Wassily Kandinsky, foram incapazes de estabelecer qualquer gramática geral ou sequer alguma relação consistente entre eles. Tal fato se dá, esclarece John Gage, uma vez que “até mesmo os próprios sentidos, que têm sido geralmente pensados como funções corporais, ou não estão isentos de, ou são de modo geral produtos do condicionamento cultural” (1999: 268, tradução nossa). Em outras palavras, há um forte consenso entre os pesquisadores de diversas áreas e tempos de que a cor atua efetivamente sobre a sensibilidade e a emoção. E ele é diretamente proporcional ao tamanho do dissenso sobre a capacidade da cor de transmitir informações e/ou sobre quais emoções exatamente cada cor seria gestora direta. George Albert Smith, inventor do sistema Kinemacolor⁶, discorre

A ciência nos conta, com provas que não podem ser refutadas, que a cor não existe num sentido objetivo; a cor é uma sensação – um algo provido por nossas próprias mentes – um fenômeno inteiramente subjetivo”. Por conseguinte, completa Smith, “o fotógrafo que pretende gravar a cor está buscando gravar o que não existe fora de sua própria mente. (HANSEN, 2006: 40, tradução nossa)

Defronte das imagens que se moviam em um descolorado “pálido” e “funesto”, a adição de cor, qualquer uma, gestava consigo um forte apelo emocional e, por decorrência, *potencial econômico* para exploração desse apelo. De tal modo que os leitores da atualidade, viventes num mundo onde a cor existe em abundância, poderão ter dificuldades de imaginar o grau de sensacionalismo derivado dessas aparições. O colorido destas obras “é um enfeite extravagante que captura o olho e inspira o maravilhamento por causa de seu óbvio artifício. Tom Gunning descreve apropriadamente a cor no primeiro cinema como um ‘recurso *superadicionado*’ destinado à ‘intensidade sensual’ ao invés do realismo” (HIGGINS, 2007: 1-2, tradução nossa). A explosão da cor, de sua produção industrial (BLASZCZYK, 2012; BALL, 2012), irrigou um mundo outrora majoritariamente cinzento

Richard Abel aponta o possível papel do cinema na “transformação maior para uma ‘sociedade de consumo moderna’ nos Estados Unidos”, referindo-se à noção de compras de William Leach, por exemplo, em lojas de departamentos, caracterizada por uma cultura comercial estética e visual de “cor, vidro e luz”. (HANSSEN, 2006: 73, tradução nossa)

Como explica Joshua Yumibe (2007: 69), os incontáveis estudos e experimentos conduzidos por cientistas e artistas ao longo dos séculos XVI até o XX foram aproveitados tanto para ideias como a de educação em massa (inconcebível no período medieval, por exemplo) quanto para aquilo que Michel Foucault (2014) viria a nomear de *disciplinar os corpos*, quando uma força qualquer (o capitalismo ou os grandes estúdios de cinema) legitima e exerce seu poder a partir, precisamente, da quantidade de conhecimento acumulado sobre os mesmos (os consumidores; os espectadores).

Em abril de 1935, a empresa Eastman Kodak lançou o que se tornaria a película de filme colorido mais reconhecida no mundo (*Kodachrome*). [...] Essas películas também desempenharam um papel no desenvolvimento, em meados dos anos 1930, das revistas ilustradas, principalmente *Look* e *Life*, publicações que, como historiadores culturais demonstraram amplamente, desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento de uma identidade genuinamente nacional e uma ênfase comensurada no ato de ver. [...] Mais imediatamente, no entanto, o *Kodachrome* também se tornou amplamente utilizado por anunciantes que desejavam, compreensivelmente, explorar a saturação profunda das películas e suas capacidades de agitação retiniana e potencial de atendimento para catexia⁷ erótica em seus compradores-alvo. (LURIE, 2012: 229, tradução nossa)

Portanto, a noção de que a cor estimularia o consumo (ela é sensação/sensacional) estava tão fortemente arraigada que não deverá soar estranho o fato das *majors*⁸ terem se lançado num investimento caríssimo que não emitia retornos imediatos.

Dados financeiros sobre os lançamentos da MGM entre 1940 e 1964 confirmam que os filmes a cores não eram mais lucrativos do que os em preto e branco. Em 1955, quando 87% das produções da MGM foram realizadas em cores, o filme médio registrava uma perda de US\$ 454.000. (GIL; LAMPE, 2014: 5, tradução nossa)

O cinema, *enquanto produto*, precisava de algo que pudesse torná-lo *mais atrativo* (sensacional) em relação à ameaça do crescimento da televisão.

Filmar em cores oferecia aos estúdios uma forma de diferenciar seu produto da programação de televisão predominantemente preto e branco, e atrair o público para o cinema depois que o comparecimento começou a cair no período pós-guerra. Em 1948, menos de 1% das famílias tinham um aparelho de televisão em casa; em 1955, a porcentagem subiu para 65%. (Ibid.: 9)

⁷De acordo com o dicionário Houaiss: “concentração de todas as energias mentais sobre uma representação bem precisa, um conteúdo de memória, uma sequência de pensamentos ou encadeamento de atos; catexe”.

⁸Os grandes estúdios de Hollywood: *Disney, Universal, Warner, Fox, Sony, etc.*

Dessa forma, tanto a cor quanto a tela em formato *widescreen* foram empregadas com o intuito de “atrair as audiências de volta aos cinemas. No entanto, filmar em cores aumentava tanto os custos de produção quanto de distribuição. [...] o processamento das películas coloridas custava o dobro do que as em preto e branco” (Ibid.: 12). A aplicação de “cor em Hollywood antes da introdução da televisão a cores é, portanto, de acordo com Buscombe, utilizada para ‘significar luxo ou celebrar a tecnologia’, se tornando um elemento autorreflexivo ao invés de realista ou cinematográfico” (HANSSEN, 2006: 115, tradução nossa). A frase de Buscombe se refere ao fato de que a cor era um elemento extrínseco à narrativa e, muitas vezes, a própria produção do filme. Daí o termo ‘superadicionado’ de Gunning: “(no primeiro cinema) a cor não era considerada durante a feitura do filme, mas simplesmente era agregada nos edifícios das empresas de produção [...] um pouco como embrulhar presentes, apenas um extra” (KLERK apud MISEK, 2010: 27, tradução nossa). Os diretores não detinham controle artístico sobre ela e, por conseguinte, a evitavam, como aponta a fala de Douglas Fairbanks:

[a cor] sempre encontrou objeções esmagadoras. Não só o processo de fotografia em imagens a cores nunca foi aperfeiçoado, mas houve uma séria dúvida de que, mesmo se devidamente desenvolvido, ele poderia ser aplicado, sem prejudicar mais do que se acrescentar à técnica cinematográfica. O argumento tem sido o de que ela iria cansar e distrair o olho, tomar a atenção da atuação e da expressão facial, borrar e confundir a ação. Em suma, foi sentido que a cor militaria contra a simplicidade e franqueza que derivam dos filmes em preto e branco. (apud BUSCOMBE, 1978: 5, tradução nossa)

Os argumentos de Fairbanks comprovam que a cor era vista com desconfiança já que sua utilização era denominada preferencialmente pelo viés comercial e espetaculoso. A cor era um chamariz sensório de alto custo, o tanto que sua aplicação era regradada⁹ para alguns trechos dos filmes e/ou alguns gêneros específicos (musicais¹⁰, principalmente):

⁹ Até o lançamento da película Eastmancolor, em 1950, que desbancou o reinado da dispendiosa Technicolor. Após essa data, os custos de produção caíram vertiginosamente (GIL; LAMPE, 2014).

¹⁰ “Os produtores precisavam escolher quais os filmes que mais se beneficiariam com a cor. Sua escolha inicial foi a de usar a cor principalmente para musicais. Dos 18 filmes Technicolor realizados em 1929, 14 eram musicais; dos 29 filmes feitos em 1930, 25 eram musicais” (MISEK, 2010: 28, tradução do autor).

¹¹ NBC, CBS e ABC são os gigantes da televisão nos Estados Unidos da América.

As quantidades de diálogo e cor num filme específico eram comumente declaradas em porcentagens nas críticas da revista *Variety*. O musical *A Parada das Maravilhas* (*The Show of Shows*, EUA, 1929, dir.: John G. Adolphi) foi, então, categorizado como sendo “todo com diálogos, canções, danças” e “86% de cor”; outro musical, *Não, Não, Nanette* (*No, No, Nanette*, EUA, 1930, dir.: Clarence G. Badger) foi descrito como possuidor de 42% de cor. (HANSSEN, 2006: 115, tradução nossa)

Em 1964, entretanto, ocorreu uma “onda” de vendas de aparelhos de televisão a cores, conforme relato de Richard Misek (2010: 48), o que levou a NBC¹¹ a adotar a produção colorida para quase todo seu horário nobre no ano seguinte, 1965. A mudança foi seguida de forma praticamente instantânea pelos concorrentes CBS e ABC. A iniciativa televisiva de fomentar a produção em cores criou a necessidade do crescimento de novas produções para preencher a programação, o que impulsionou definitivamente a adoção da cor como padrão no audiovisual como um todo.

Técnicas iniciais e a batalha comercial pela conquista da cor natural

O primeiro recurso utilizado para aplicar cor no cinema foi o da pintura manual, serviço que era tediosamente realizado quadro a quadro.

O primeiro exemplo conhecido de um filme cinematográfico colorido à mão é *Les Dernières Cartouches* (Georges Hatot, 1896-1897). Foi produzido pelos irmãos Lumière pouco depois de seu *Cinématographe* estreitar em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café* de Paris. Neste filme inicial, a cor foi aplicada diretamente sobre a película. Isso exigia um suporte especial equipado com uma abertura do tamanho de um único quadro¹². A imagem era iluminada por baixo, vista através

¹² Aproximadamente 24 x 36 mm de largura.

da ampliação de uma lente, e avançada quadro a quadro por meio de um pedal. Um corante de anilina era espalhado sobre o quadro com uma escova minúscula. Quando o pedal era pressionado, a próxima imagem aparecia, e o trabalhador repetia o mesmo ato até que a cena fosse concluída. O filme era, então, rebobinado, e outro trabalhador começaria a colorir outra área do filme com um corante diferente. Uma mão treinada poderia mover a escova de forma rítmica e rápida. O problema principal era o fato de que o ponto da cor deveria seguir os movimentos das figuras nos quadros. Também era importante assegurar que a forma e a intensidade da pincelada permanecessem idênticas. (USAI, 1996: 23, tradução nossa)

Para Jacques Aumont, tanto a pintura à mão quanto o estêncil, que será citado em seguida, são métodos que “tendem a produzir remendos de cor flutuando na frente dos objetos, borrando seus contornos. Essa cor que flutua de forma livre se torna mais ou menos independente dos objetos ‘atrás’ dela, o que é relativamente macabro” (apud HANSSEN, 2006: 159).

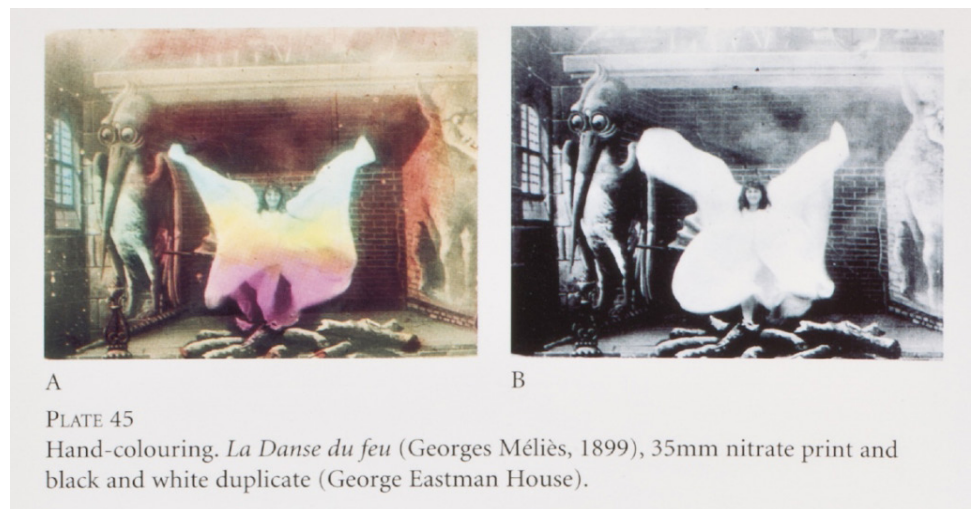


Figura 1: Pintura à mão de *La Danse du feu* (MÉLIÈS (Dir.), 1899)

Fonte: Imagem retirada do livro de Paolo Cherchi Usai, *Silent Film*. (USAI, 2000).

O processo consumia muito tempo, tinha que ser repetido para cada cópia individual do filme (que passavam a ser únicas, em suma), era custoso, e de fato nem sempre ocorria sob a supervisão artística do diretor. Dessa lista de problemas, ao menos um – o tempo – foi solucionado pela produtora francesa *Pathé*:

O aperfeiçoamento da técnica de pintura à mão, que com o tempo começou a usar lentes de aumento e pincéis menores a fim de chegar a melhores resultados, bem como o intuito de reduzir custos e de padronizar a produção, levaram ao desenvolvimento da técnica conhecida como estêncil (*au pochoir* em francês e *stencil* em inglês), um sistema de colorização semiautomática de fotogramas, patenteado pela *Pathé* e denominado *Pathécolor*. (SOARES, 2012: 4)

Misek (2010: 15, tradução nossa) relata que os “estêncis para impressões *Pathécolor* foram criados usando um pantógrafo conectado a uma agulha, que cortava pedaços de cada quadro da película”. O processo francês resultava em imagens com maior definição, ainda que restassem “ligeiras incompatibilidades visuais entre os contornos dos objetos e suas cores. Além disso, as cores advindas das pinturas à mão e do estêncil eram translúcidas” (Ibid.: 16).

¹³ Uma fase da história do primeiro cinema na qual o ingresso geralmente custava cinco centavos de dólar.

Embora a *Pathé*, em 1905, durante o *boom* inicial do *nickelodeon*¹³, tenha se tornado a produtora predominante no mercado dos EUA, principalmente por causa de seus filmes coloridos em estêncil, as empresas americanas praticamente não reagiram à ofensiva francesa, evitando tratar do tema da cor em suas publicidades [...] [Richard] Abel conecta a relutância de promover a cor a uma

estratégia mais ampla de criar uma identidade distintamente estadunidense no cinema com temas específicos dos EUA e práticas estéticas durante o período de 1900-1910, no qual a francesa *Pathé*, com seu uso da cor em estêncil, foi considerada como a estrangeira “alheia”. (HANSSEN, 2006: 77, tradução nossa)

Duas propensões se desenhavam no horizonte cromático dos filmes nos EUA na primeira década do século XX, de acordo com Joshua Yumibe. Primeiramente, havia a tendência do evitamento da cor em geral nas produções da época, vide “por exemplo, um artigo de junho de 1910 que exalta o ‘fino e vigoroso trabalho em preto e branco da *Biograph Company*”¹⁴ (2007: 189, tradução nossa). Essa abstenção das cores era deliberada e estratégica, tida como arma contra a dominância dos estêncis franceses. Ao mesmo tempo, uma segunda corrente pregava as estacas do que viria a ser a fundação do cinema narrativo:

¹⁴ A *Biograph* foi fundada em Nova Jérsei, no ano de 1895, por um inventor (ex-funcionário de Thomas Edison) chamado William Kennedy Dickson. Seu primeiro estúdio foi montado em Nova Iorque. A empresa teve D. W. Griffith como diretor artístico. Também foram os primeiros a produzir um filme na, até então desconhecida, localidade de Hollywood, no estado da Califórnia.

um artigo na *Moving Picture World* de 1911 nota que “ocasionalmente chega um rolo de filme que tem tintagem ou viragem em níveis apropriados, ou ambas, e é um alívio para o olho, e frequentemente esse filme é aplaudido, esse mesmo que teria passado em silêncio se fosse preto e branco.” O artigo prossegue na discussão do que seriam exatamente tintagens e viragens apropriadas e sugere que “no processo de tintagem, na qual o corante é aplicado em toda a superfície da película, é aconselhável, se não compulsório, diluí-lo a tal nível que só reste uma mera sugestão de cor.” Tal ênfase num estilo de cor restrito pode ser pensado em relação com as transformações mais amplas de estilo do filme durante a transição do cinema de atrações para o cinema de integração narrativa. Por exemplo, pode ser feito um útil paralelo entre esse foco na restrição do *design* de cor e a transformação da atuação no cinema, do histriônico para o estilo da verossimilhança, que Roberta Pearson analisou em relação aos filmes de Griffith feitos na *Biograph*. Pearson argumenta que a mudança é evidente, entre o gesto convencional e melodramático que exterioriza a psicologia do personagem, para o gesto brando e verossímil que codifica uma psicologia interiorizada que corresponde aproximadamente a suposições sobre como os personagens poderiam reagir e se mover na vida cotidiana. (Ibid.: 193-194, grifo do autor)

A tintagem supracitada era uma técnica na qual o filme era “imerso em um corante que era absorvido pela emulsão da película, resultando numa imagem uniformemente – e, em geral, intensamente – colorida, onde as áreas claras da imagem eram banhadas de cor” (MISEK, 2010: 19, tradução nossa).



Figura 2: Exemplo de tintagem de 1922.

Fonte: Figura retirada da internet. Disponível em: <goo.gl/IUeVoA>. Acesso em: 18 dez. 2016.

¹⁵ Cabe notar que Brost é graduada em letras.

¹⁶ Smith acreditava que era possível, com seu sistema, reproduzir de forma objetiva e científica aquilo que outrora estava confinado na percepção individual de cada um. Graças, evidentemente, às copiosas medições e pesquisas realizadas sobre a percepção humana nos séculos anteriores. Cf. CRARY (2012), especialmente o terceiro capítulo.

¹⁷ “O sistema capturava três registros coloridos sucessivamente, mas se o quadro contivesse um objeto em movimento acelerado isso criava um problema de paralaxe do tempo. Ou seja, o objeto poderia mudar sua posição dentro do quadro no tempo que demorava para a exposição dos três registros. Durante a projeção isto causava um desalinhamento dos três registros produzindo ondulação de cor nas bordas do objeto movente. [George Albert] Smith eventualmente reduziu o problema utilizando somente dois registros de cor. No entanto, a paralaxe de tempo não foi completamente erradicada e permaneceu problemática para o Kinemacolor ao longo de toda sua existência. Inevitavelmente, o sistema não poderia reproduzir o espectro completo de cores com uso de somente dois registros, vermelho e verde; o azul era particularmente difícil de ser reproduzido. Apesar disso o sistema parece ter produzido uma gama adequada de cores, aceitável para a maioria dos membros da audiência da época. Para capturar os registros sucessivos de cor, a câmera Kinemacolor funcionava a 32 fps [...] [com uma película preto e branco especial] as filmagens eram realizadas com um filtro em forma de roda com duas seções de cor. O primeiro quadro era filmado através da seção verde e o segundo da vermelha. Durante a exibição, as imagens eram projetadas na mesma velocidade através de filtros verde e vermelho complementares. O cérebro humano é incapaz de detectar imagens individuais em 32 quadros por segundo, logo os registros vermelho e verde se fundiam, criando a ilusão de cor” (JACKSON, 2010: 148-149, tradução nossa).

A viragem era um processo onde o filme também era banhado, mas somente as áreas escuras eram alteradas. “Philippe Dubois resume sucintamente a diferença entre os dois quando se refere à tintagem como ‘preto-e-cor’ e viragem como ‘cor-e-branco’” (Id.). As cores da tintagem e viragem foram “rapidamente codificadas. Por volta de 1914, as convenções-padrão estavam no lugar: o azul sinalizava a noite, o vermelho indicava o fogo e a paixão, magenta designava o romance, o verde era usado para a natureza e as cenas horríveis” (HIGGINS, 2007: 2-3, tradução nossa). Interessante ressaltar que a cor pode coparticipar de esquemas de sentido, para além de sua função já comentada de ‘presença sensacional’. Num estudo recente, a pesquisadora norte-americana Laure Brost argumenta sobre como a cor cinematográfica poderia se assemelhar, em termos de estrutura significativa, com a função desempenhada pelas figuras de linguagem¹⁵. Ela cita o exemplo do filme *As Duas Faces da Felicidade* (em francês, *Le Bonheur*) (VARDA (Dir.), 1965), no qual o uso de cores vívidas seria *irônico*, uma vez que a história do filme nos mostra a “aparência de profunda felicidade na vida idílica do jovem casal e de seus fins de semana no campo, e o que acontece quando sua mulher descobre que o marido tem um caso e ele quer que a esposa aceite a amante” (BROST, 2011: 222, tradução nossa). Portanto, as cores atuariam no sentido de aprofundar o grau dessa *disjunção*: entre a ideia de felicidade e vida de casal perfeita, como num comercial, e a de ‘vida real’ com seus defeitos, ‘sujidades’, dificuldades inerentes. Note-se que Varda foi amplamente criticada, à época, pelo ‘exagero de cores’ empregadas no filme, e responde:

Pensei nos impressionistas: em seus quadros, há uma vibração da luz e da cor que me parece corresponder exatamente a uma certa definição da felicidade. Aliás, os pintores desta época adaptaram sua técnica à sua temática e, assim, eles mostraram piqueniques, refeições sobre a relva, domingos que se aproximavam de uma noção de felicidade. Eu utilizei a cor, porque a felicidade não pode ser ilustrada em preto e branco (apud HÉRCULES, 2014: 72).

Portanto, a cor é agente sensível que pluraliza de forma indelével os aspectos da atividade cinematográfica. Desde funções simples, como o *blue for night* até abstrações mais complexas como aquelas expressas em *Le Bonheur*. Retomando a história:

O primeiro sistema de cor aditiva comercialmente bem-sucedido foi o Kinemacolor, patenteado na Inglaterra em 1906 por George Albert Smith e depois explorado por Smith e Charles Urban, através de sua *Natural Color Kinematograph Company*. [A inclusão do termo ‘natural’ ao nome da empresa, indicava os novos objetivos do desenvolvimento da cor: a reprodução ‘fiel’ das cores ‘naturais’¹⁶ que refletiam do mundo real.] Todavia, o processo aditivo era falho e, apesar do lançamento bem-sucedido do primeiro longa colorido, *The Durbar at Delhi* (GBR, 1911, dir.: desconhecido), o sistema foi rapidamente suplantado pelo processo subtrativo que dominou a indústria do cinema desde o final dos anos 1920 em diante. (EVERETT, 2007: 19-20, tradução nossa)

O sistema Kinemacolor¹⁷ dava um passo marcante na direção mimética, em cuja base se encontra o conceito de testemunho, daquilo que ‘os olhos veriam se lá estivessem’. Destarte, as publicidades da época conclamavam que a técnica inglesa produzia “não imagens, mas *realidades*” (HANSEN, 2006: 43, tradução nossa). A afirmação forte se baseava no fato de que, pela primeira vez, a cor não era adicionada depois, durante a pós-produção, porém ‘capturada’ ao mesmo tempo que todas as outras informações visuais.



Figura 3: Imagem de um filme Kinemacolor¹⁸

¹⁸ “Frame [...] mostra o efeito do Kinemacolor advindo de um carretel sobrevivente de *With Our King and Queen through India*. A síntese de cor foi recriada eletronicamente porque o verdadeiro Kinemacolor só pode ser experimentado na projeção dos filmes (através de um filtro vermelho/verde giratório)”, frase e imagem retiradas do blog *The Bioscope*. Disponível em: <goo.gl/YwpPPI>. Acesso em: 19 dez. 2016.

¹⁹ O processo subtrativo é, em essência, regido pela mesma lógica desde sua invenção, na década de 1930, até a atualidade. Válida até para o cinema digital: se antes havia uma base fotográfica (saís de prata) com três emulsões superpostas (ciano para vermelho; magenta para verde; amarelo para azul) por quadro, hoje existe uma base eletrônica (sensor) com um filtro Bayer (com sensibilidade cromática semelhante àquela das emulsões).

²⁰ Em tradução livre: “A cor no carvão. Os alemães também desenvolveram um sistema de cor fílmica avançadíssimo, o Agfacolor. O processo foi criado pela Agfa, empresa parte do complexo IG Farben, onde também foi desenvolvido o Zyklon B., gás da “solução final” nazista” (TAUSSIG, 2009: 219-220).

²¹ *Massachusetts Institute of Technology*, ou Instituto de Tecnologia de Massachusetts em português. Alegadamente, o *tech* do nome Technicolor foi uma homenagem do ex-aluno ao seu local de formação.

Superadas as dificuldades inerentes às técnicas aditivas, o último¹⁹ passo para alcançar essas “realidades” se encontrará no processo subtrativo, desenvolvido e aperfeiçoado nos EUA. A corrida pelo domínio tecnológico da cor fílmica, até aproximadamente 1930, parecia vencida pelos europeus: as tintagens e viragens eram realizadas com anilina de fabricação alemã²⁰; o estêncil era técnica francesa; o Kinemacolor, inglês; contudo, no que tange à produção de cor “natural”, as tentativas europeias “ocasionalmente obtiveram um sucesso inicial moderado, mas os resultados geralmente definhavam se comparados ao marco estético do Technicolor, tendo sido incapazes de se estabelecer mesmo dentro de seus mercados nacionais” (MISEK, 2010: 51).

O mais complicado e caro dos processos subtrativos, o Technicolor praticamente chantageou seu caminho ao domínio nos anos trinta. [...] Seu método, bem conhecido, consistia em sua participação e supervisão em todas as fases do processo de produção cinematográfica. Seus próprios operadores e especialistas em cores ajudavam a produção com a câmera patenteada, uma máquina enorme que redirecionava a luz azul e vermelha a 90º através de um prisma para um segundo rolo de película que corria em frente ao rolo que gravava o verde. O segundo rolo tinha, na verdade, duas camadas: a primeira registrava o azul e filtrava tudo, exceto a luz vermelha, a segunda aceitava somente a luz vermelha. A Technicolor era a única que poderia processar estes três rolos mestre, por duas razões: o processo era patenteado, e também caro e complicado o suficiente em si mesmo. (ANDREW, 1989: 45-46, tradução nossa)

Herbert Kalmus, graduado no prestigioso MIT²¹, batalhou por mais de 15 anos para apurar seu sistema, o Technicolor. No começo, “eles (Kalmus e Daniel Comstock, colega de curso) fizeram dois rolos tingidos, películas muito finas: uma vermelha, outra verde e então cimentaram uma na outra” (HAINES apud HERWICK, 2015, tradução nossa). Esse foi o processo número dois, de um total de seis. Com o quarto eles conseguiram combinar as três cores numa mesma área, sendo assim capazes de reproduzir todo o espectro. Isso atçou a indústria ao ponto que Kalmus conseguiu convencer Walt Disney, em 1932, a financiar o sistema por um período longo, cinco anos, em troca de exclusividade no uso. Laura Hércules (2013: 24) explica que assim surgiu o *Silly Symphony* (DISNEY, 1929-1939). E que o contrato foi rompido menos de dois anos depois, permitindo que o Technicolor pudesse ser utilizado por diversos outros estúdios e produções.



Figura 4: À esquerda, o cartaz de *Silly Symphony*, com destaque para a frase “In Technicolor”; à direita, quadros originais de *O Mágico de Oz*, fotografia de Barbara Flueckiger. Fonte: Disponível em: <goo.gl/23Uv4j>. Acesso em: 18 dez. 2016.

A ‘participação na produção’ citada por Dudley Andrew, em verdade, “implicava na ingerência da empresa na realização propriamente dita dos filmes. Havia controles nos mecanismos de produção e gerenciamento econômico e estético da cor” (Ibid.: 25). Os mecanismos dessa intromissão foram cristalizados no texto *Colour Consciousness*, escrito por Natalie Kalmus (1935), ex-esposa de Herbert T. Kalmus e principal “supervisora de cor” da companhia.

“Se havia uma voz por trás do *look* Technicolor, certamente era o de Natalie Kalmus”, afirma Higgins (2007: 39, tradução nossa). Ela se tornou chefe de um departamento chamado de *Color Advisory Service*²², que intermediava e monitorava as produções dos estúdios. De acordo com a própria, “o departamento revisava os roteiros e gerava um ‘gráfico de cores para toda a produção’, representando ‘cada cena, sequência, set e personagem’. O objetivo, escreveu Kalmus, era produzir uma partitura de cores, idêntica à musical” (HIGGINS, 2007: 40, tradução nossa). Essa “partitura” serviria como guia visual²³ para manter todo o filme em equilíbrio cromático, no grau “certo” do comedimento. O controle deveria ser exercido para que a cor não distraísse os espectadores daquilo que era o essencial, de acordo com Kalmus, “[nós, do departamento] descobrimos que é possível transmitir, *sutilmente*, sentimentos dramáticos e impressões ao público através do *uso ilustrado da cor*, tornando a audiência mais receptiva a qualquer efeito emocional que *as cenas, a ação e o diálogo possam comunicar*” (Ibid.: 42-43, grifo do autor).

Em outras palavras: “quem” comunica é a ação, o diálogo e as cenas. A cor atuaria somente na sensação, sendo receptáculo emotivo que acolhe/envolve os espectadores num clima que amplificaria o resultado emocional do que é *expressamente enunciado*, ou deixado claro, pelas “cenas, a ação e o diálogo”. A “moderação” clamada pelo Technicolor – Kalmus, em especial, com sua *Color Consciousness* – marcava um paradoxo, uma vez que era impossível. Devido a razões diversas da ordem da engenharia, complexas demais para o escopo desta pesquisa, as cores produzidas pelo sistema número IV da Technicolor eram saturadas por natureza. “Quando esses filmes começaram a ficar mais coloridos, foi a isso que o público reagiu. Eles adoraram esta paleta artificial, fantasiosa e exagerada”, comenta o pesquisador James Layton²⁴. O trabalho de Kalmus seguia ao revés, exatamente na tentativa de amordaçar a paleta para que a ação “simples e franca”, aquela clamada por Douglas Fairbanks, pudesse se desenrolar sem qualquer “dispersão” por parte do público. Por essa razão, ao analisar o Technicolor, em 1938, o diretor de arte Robert Edmond Jones assinalou sua crítica contundente: “Do público não se espera que esqueçam que há música num musical ou que há falas num filme falado. Mas se espera do mesmo, definitivamente, que esqueçam que há cor num filme colorido!” (apud HANSEN, 2006: 130, tradução nossa).

²² Serviço consultivo de cor (tradução livre).

²³ O filme *...E o vento levou* (FLEMING, 1939) marcou a ‘formalização’ da função do *designer* de produção. Antes, essa tarefa – que engloba a criação de um conceito visual que unifique o filme – ficava nas mãos de diretores de arte envolvidos com a produção (RIZZO, 2005). O trabalho de Natalie Kalmus, portanto, era uma intromissão, no sentido de que ela não era parte do corpo criativo dos filmes, mas da empresa que os provia tecnologia.

²⁴ Numa entrevista concedida à revista *The Atlantic* em 2015. Disponível em: <goo.gl/TduYMP>. Acesso em: 24 dez. 2016.

²⁵ No que tange à produção de películas. A empresa existe até a atualidade e presta diversos serviços relacionados a colorização fílmica. Sítio oficial: <<http://www.technicolor.com/>>

²⁶ É a tela *widescreen* (alongada), 16:9 ou mais, que foi uma das armas da indústria cinematográfica contra os avanços da televisão, cuja tela era fabricada em formato ‘quadrado’ (4:3) até os primeiros anos do século XXI.

²⁷ Termo técnico da fotografia que se refere ao grau de sensibilidade à luz da película. Em suma e em geral, quanto maior o grau, menor os custos envolvidos com a produção porque menos luz artificial será necessária para iluminar o *set*.

²⁸ Outrora potência, a empresa começou a ruir nos anos 1990 por sua resistência em aderir/pesquisar/lançar produtos de fotografia/cinema digital. Em 2012, decretou falência. A Kodak foi reestruturada no ano seguinte, após vender mais de meio bilhão de dólares em patentes de seus laboratórios para empresas como *Apple, Google, Facebook, Amazon, Microsoft, Samsung, Adobe* etc. Hoje atua no setor de imagens digitais.

²⁹ A fotografia ou o cinema armazenados em RAW capturam todos os dados do sensor sem processamento. Se antes, com a película, um cineasta precisaria filtrar uma luz para ter uma iluminação verde, com o RAW ele pode filmar com qualquer cor e depois gerar outra no computador, sem qualquer perda de qualidade.

³⁰ Diretores de peso como Christopher Nolan, Steven Spielberg etc. preferem filmar em película e lutam para que a mesma ainda seja produzida. Notícia veiculada no site do *Director's Guild of America* (sindicato dos diretores de cinema dos EUA), em 2015. Disponível em: <goo.gl/EIEM1i>. Acesso em: 25 dez. 2016.

Antes de progredir, no entanto, nenhuma compilação dos sistemas de cor poderia se considerar minimamente completa sem citar o Eastmancolor, produzido pela Kodak. Esta película levou o processo Technicolor à bancarrota²⁵. No início da década de 1950, “desenvolvimentos como o Cinemascope²⁶ foram danosos ao Technicolor posto que seus corantes eram incompatíveis com a novidade. Ademais, a Eastman Kodak havia desenvolvido um processo mais barato e menos complicado” (EVERETT, 2007: 22, tradução nossa). A empresa de Herbert Kalmus perdeu sua dominância pelos altos custos envolvidos, os quais não poderiam ser diminuídos, uma vez que havia a necessidade de câmeras e películas especiais; também por sua insistência em imiscuir-se nas produções alheias, com seus consultores indesejados (HÉRCULES, 2013). Já o Eastmancolor

combinava as três emulsões sensíveis de cor requeridas para a produção de imagens coloridas num rolo de película único. A simplicidade desse rolo único significava que os filmes coloridos poderiam ser filmados em câmeras preto e branco comuns e processados em instalações convencionais. Em 1952, a Eastman Kodak lançou um aperfeiçoamento, nomeado de *type 5248*, com maior velocidade²⁷ e estrutura de grãos [dos sais de prata] mais consistente, o que permitiu que a tecnologia fosse adotada pela maioria dos estúdios de Hollywood. (GIL; LAMPE, 2014: 7-8, tradução nossa)

A Kodak²⁸ se tornou a líder no mercado das películas coloridas cinematográficas, para além de sua já consolidada força no mercado de filmes fotográficos coloridos (com o *Kodachrome*). A partir dos anos 1990, a empresa perdeu espaço para o cinema digital recheado de efeitos especiais – e também para a cor digital, alterada ou até criada no computador²⁹, que se tornaram o padrão do cinema hollywoodiano³⁰.

A introdução da(s) história(s)

Aqui convém explicitar que as definições hoje corriqueiras não se aplicavam em 1895, por exemplo: a) não existia o local nem sequer o conceito de sala de cinema, que atualmente é entendido como espaço silencioso e escuro defronte a uma tela grande; b) do mesmo modo, não havia ainda uma demarcação do que fazer exatamente com o cinematógrafo, fato registrado por Siegfried Kracauer na passagem a seguir:

Lumière disse a Méliès que considerava que filme não era mais do que uma mera “curiosidade científica”, implicando, assim, que o seu cinematógrafo não poderia servir a propósitos artísticos. [...] O tremendo sucesso de Méliès parece indicar que ele atendia às exigências deixadas insatisfeitas com o realismo fotográfico de Lumière. Lumière apelou para o senso de observação, da curiosidade sobre a “natureza capturada no ato”; Méliès ignorou o funcionamento da natureza em prol do prazer do artista em se deleitar na pura fantasia. (1997: 32, tradução nossa)

No início, o cinema funcionava como *atração*, uma espécie de demonstração da nova tecnologia – do movimento, algo assaz distante da narrativa, hoje considerada como elemento (quase) natural do meio.

O impulso para a exibição, em vez da criação de um mundo fictício; uma tendência para a temporalidade pontual, em vez de um desenvolvimento prolongado; uma falta de interesse na “psicologia” do personagem ou o desenvolvimento com motivação; e um discurso direto ao espectador, frequentemente marcado, à custa da criação de uma coerência diegética, são atributos que definem as atrações, juntamente com seu poder de “atração”, sua capacidade de atrair a atenção (geralmente por ser exótico, incomum, inesperado, novidade). (GUNNING, 2006: 36, tradução nossa)

O método hegemônico dos primeiros anos era aquele onde “prevalecia a vista do quadro”, chamado à época de *tableau*, conforme avalia André Gaudreault: “Para os primeiros cineastas, o quadro parecia funcionar como um *tableau autonome* e *autossuficiente*. [...] O ‘modo da prática fílmica’ privilegiado nos primeiros anos promovia uma estética da fotografia em movimento (o uso do singular é importante aqui)” (2009: 12, tradução nossa e grifos do autor). Tom Gunning comenta que as atrações não eram a única forma, e evidentemente havia algumas tentativas narrativas em curso, porém “como Méliès, ele mesmo, descrevia as coisas, a história servia basicamente como pretexto para nos levar por dentro da cenografia do espetáculo e demonstração” (2006: 37, tradução nossa). Reiterando, o “simples ato do movimento era uma atração em si, que poderia ser aumentada pelas qualidades atrativas de um trem, um bebê se alimentando, ou um regador regando” (GAUDREULT, 2009: 16, tradução nossa). De fato, “dezenas, até centenas de atos teatrais, de circo, e acrobáticos foram filmados entre 1895 e 1908” (Ibid.: 17).

Eventualmente, o aspecto de novidade desses dispositivos se dissipa, particularmente se eles são adotados por outros cineastas como um meio convencional de narrativa fílmica. A eventual cristalização do estilo clássico ocorre, sem dúvida, no ponto em que a novidade deixa de figurar tão proeminentemente como expediente diegético presumido. Mas nos anos intermediários, um estilo de transição implica tanto na ostentação do exotismo das atrações quanto na ajuda da compreensão narrativa. O espectador de transição é tanto impressionado pelas novas visualidades quanto educado em maneiras possíveis de compreender pontos potencialmente confusos da trama. (KEIL, 2006: 199)

A dominância da narrativa

O filme enquanto *espaço* de exposição de histórias/tramas não teve um nascimento exato, traçável de forma indelével (BORDWELL; KRISTIN, 2010; MURCH, 2001; XAVIER, 1983). Ele é a junção de diversos movimentos econômicos, estéticos e históricos; ademais da atuação específica de alguns cineastas que acabaram por influenciar outros, como D. W. Griffith que “foi provavelmente o primeiro diretor a empregar narração em primeiro plano em Hollywood [...] De fato, ele foi um dos pioneiros que cuidadosamente experimentaram com as regras que emergiam” (GOMERY; PAFORT-OVERDUIN, 2011: 70, tradução nossa). Dessa maneira, “com a transformação geral para o modelo clássico, o *status* da narrativa muda. Dispositivos como edição, distância da câmera, intertítulos e atuação funcionam, mais especificamente, para narrar informação causal tão claramente quanto possível” (THOMPSON, 2005: 265, tradução nossa).

Ainda que brevemente, o que não faz jus à complexidade do tema, se torna importante comentar sobre a relação hierárquica existente entre as imagens e as palavras para que possamos elucidar o que significa a ‘transmissão clara da narrativa’ e o quanto as cores influem (ou não) sobre esse processo. As histórias dos filmes são contadas através de imagens, não da palavra escrita – objeto, de fato, de quase todos os narratologistas³¹. A imagem é deveras ambígua por natureza e nossa sociedade, descendente do iluminismo, requer maior precisão conceitual³² para a efetivação de um ato comunicativo dito eficaz. Deste modo, Emmanuel Alloa (2015: 7) aponta que pensadores tão diversos como Rudolf Arnheim, Maurice Merleau-Ponty, Lev Vygotsky e Sergei Einsentein, cada um dentro de sua área de pesquisa, acabaram avançando em teorias que circundam a ideia do ‘pensar não-discursivo’ ou ‘pensamento sensual/sensório’, “que funcionaria através das imagens”. Essas concepções são tão (ou quase) indeterminadas quanto as próprias imagens e acabam se chocando com a força majoritária dos sistemas de pensamento, que se baseiam de forma esmagadora na palavra e/ou numeral. Em suma, não há consenso sobre o que, nem como, exatamente, as imagens significam (MITCHELL, 2005).

Das imagens, os narratologistas extraem uma síntese verbal, chamada de *história*, que funciona como guia linear e conceitual da trama. A *história* da Paixão de Cristo, por exemplo, pode ser resumida numa frase ou num esquema simples: o beijo, a traição, o julgamento, a tortura, a crucificação, a dúvida, a morte, o renascimento. Em

³¹ Recentemente, em especial desde meados dos anos 1970, pesquisadores como Seymour Chatman e David Bordwell, por exemplo, têm adaptado os conceitos da narratologia ao estudo dos objetos audiovisuais.

³² “como não podemos projetar para fora as imagens que forjamos dentro de nós, dependemos quase sempre da *palavra* para traduzir e exteriorizar as paisagens do imaginário. Esse fato talvez explique por que a psicanálise deposita uma fé quase cega na palavra falada como porta de acesso àquilo que ela chama de inconsciente. E talvez explique também, de um lado, o estatuto privilegiado da *palavra* na maioria esmagadora dos sistemas filosóficos (por muitos considerada a própria encarnação do pensamento) e, de outro, a desconfiança, o preconceito e até a má vontade desses mesmos sistemas filosóficos em relação à imagem, condenada, desde Platão, à doença do simulacro. É que a imagem, não vindo diretamente do homem, pressupõe sempre uma mediação técnica para exteriorizá-la, ela é sempre um artifício para simular alguma coisa a que nunca podemos ter acesso direto” (MACHADO, 2014: 254).

meras oitos palavras é possível adensar aquilo que é organizado na trama bíblica do livro em centenas de páginas ou dos inúmeros filmes com suas centenas de minutos. Para esses pesquisadores, aqui está a *transmissão* do conhecimento narrativo, na capacidade do leitor ou espectador de apreender essas fases por onde a história se desenrola e, depois, as retransmitir para outros *na ordem* em que elas foram originalmente apresentadas. Essa visão, predominante, faz parte de uma escola que Gaudreault nomeia de “narratologia do conteúdo”, que “privilegia o estudo do conteúdo narrativo (a história contada), *de forma inteiramente independente* do meio pelo qual a mesma foi relatada” (2009: 30, tradução nossa). Para esse tipo de pensamento, a cor não faria qualquer diferença nem teria impacto medível ou prático sobre aquilo que se expõe. Nem a cor, nem mesmo o suporte material como um todo, posto que os *meios* (audiovisual, teatral, musical etc.), *a priori*, funcionariam como *condutores banais* que catalisariam o *entendimento* da história. Em suma, seria a compreensão da síntese o objetivo-mor³³ e não a vinculação emocional com as partes (dessa síntese), por exemplo. Ademais, existe uma “noção estabelecida há muito de que a cor, por mais intensa, agradável ou atrativa que seja, não é nem necessária ao funcionamento do mundo, nem essencial à nossa compreensão³⁴. A cor é secundária, uma adição, um suplemento, um cosmético ou possivelmente um sonho” (BATCHELOR, 2014: 23, tradução nossa). Já Roland Barthes pontua que “a cor é um revestimento apostado posteriormente sobre a verdade original do preto-e-branco. A cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres)” (1984: 122).

³³ Em tempos recentes, outra escola tem apresentado suas indagações. Gaudreault a nomeia de “narratologia da expressão”. Ela “se concerne com os meios de expressão (como a palavra escrita na narrativa textual, as imagens em movimento, sons, palavras, documentos oficiais, ou a música usada nas narrativas fílmicas) pelos quais um pedaço da informação é comunicado para o receptor” (Id.).

³⁴ Uma vez que não há qualquer dificuldade em reconhecer os objetos quando os mesmos são apresentados em preto e branco.

Retomando a frase e o pensamento de Kristin Thompson, as regras que viriam a se consolidar no que hoje é chamado de *sistema clássico narrativo*, foram construídas em torno da ideia de deixar as coisas claras, de tornar tudo entendível, de evitar a ambiguidade ao máximo, de manter a “franqueza” tão querida por Fairbanks. Que coisas seriam essas? A história e seu desmembramento em trama. Por essa razão, a narrativa, entendida como transmissão de informações/conceitos sobre uma história, imiscuiu-se do material audiovisual no sistema clássico narrativo, tornando-o veículo do conhecimento em detrimento da ideia de filme como sensação e prazer visual. A cor passa a ser utilizada porque é agradável e padrão, conquanto se mantenha servil à história e/ou, de fato, invisível:

A produção de filmes coloridos começou – em termos práticos – por volta de 1932. Desde então, a cor nem sempre foi empregada com cautelosa previsão quanto ao seu impacto psicológico, exceto do fato dela ser mais deleitável aos olhos do que o preto e branco. No planejamento de *Amor e Ódio na Floresta* (The Trail of the Lonesome Pine, EUA, 1936, dir.: Henry Hathaway), [o produtor] Walter Wanger disse: “O objetivo que estabelecemos no início da produção e do qual nunca nos desviamos era conformar a história e deixar a cor cair seja onde for”. Produções demais, desde então, têm sido feitas quase da mesma maneira. (BARTHOLOMEW, 1950: 45-46, tradução nossa)

No curso do processo espectral não é complicado se desconcentrar da cor posto que ela atua, especialmente nas obras cuja aplicação é “seja onde for”, como uma espécie de “descrição tácita”, implícita, já que o “*effet de réel* é intrínseco ao meio: o filme não pode evitar uma cornucópia de detalhes visuais, alguns dos quais são inevitavelmente ‘irrelevantes’ do ponto de vista *stricto sensu* da trama (*plot*)” (CHATMAN, 1990: 40, tradução nossa). Em outras palavras, as cores passam a ser aplicadas, via de regra, de forma automática como pano de fundo da ação, como elemento que não tem função na história que não seja a de estabelecer a presença num mundo que se assemelhe ao natural. Assim, ela perde seu papel inicial de aspecto extrínseco e sensacional para funcionar como acessório de uma *doutrina do realismo imagético*.

Referências

- ...E O VENTO levou. Produção de David O. Selznick. Direção de Victor Fleming. EUA: Selznick International Pictures, 1939.
- ALLOA, E. Iconic turn: a plea for three turns of the screw. In: *Culture, Theory and Critique*, Abingdon, 1 set. 2015. Disponível em: <goo.gl/MXppfQ>. Acesso em: 20 out. 2015.
- ANDREW, D. Cognitivism: quests and questionings. *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound*, Iowa City, n. 9, p. 1-10, 1989.
- AS DUAS faces da felicidade. Direção de Agnès Varda. França: Cult Classic, 1965.
- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHOLOMEW, R. L. *A survey of the emotional effects of color, and their application in the cinema to enhance dramatic values*. 1950. Dissertação (Mestrado em Audiovisual) – University of Southern California, Los Angeles, 1950.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K.; SMITH, J. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- BROST, L. *Color moves: diacritical, kinetic, and rhetorical cinema color*. 2011. Tese (Doutorado em Audiovisual) – University of California, Los Angeles, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2CFhUEf>. Acesso em: 7 abr. 2015.
- BUSCOMBE, E. Sound and color. *Jump Cut*, Eugene, n. 17, p. 23-25, 1978. Disponível em: <https://bit.ly/2QZ2xJT>. Acesso em: 10 nov. 2013.
- CHATMAN, S. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- EVERETT, W. (Org.). *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang Publishing, 2007.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GAGE, J. *Color and meaning: art, science and symbolism*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- GAUDREAU, A. *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- GIL, R.; LAMPE, R. The adoption of new technologies: understanding Hollywood's (slow) conversion to color, 1940-70. *SSRN*, Amsterdã, 29 abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2J1PdBF>. Acesso em: 7 out. 2016.
- GOMERY, D.; PAFORT-OVERDUIN, C. *Movie history: a survey*. New York: Routledge, 2011.
- GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. In: STRAUVEN, W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- HANSEN, E. *Early discourses on colour and cinema: origins, functions, meanings*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 2006.
- HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: GG Brasil, 2014. Disponível em: <goo.gl/HVApUj>. Acesso em: 15 dez. 2016.

HÉRCULES, L. C. *Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. 2013. Dissertação (Mestrado em Audiovisual) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/31RDLX>>. Acesso em: 7 abr. 2015.

_____. *Sob o domínio da cor: cinema e pintura em Le Bonheur (1965) de Agnès Varda*. *O Mosaico*, Curitiba, n. 6, p. 67-77, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2A5mpoT>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

HERWICK, E. B. How MIT and Technicolor helped create Hollywood. *WGBH*, Boston, 31 jul. 2015. Disponível em: <goo.gl/uXDBZe>. Acesso em: 10 out. 2016.

HIGGINS, S. *Harnessing the technicolor rainbow: color design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press, 2007.

JACKSON, V. Reviving the lost experience of Kinemacolor: David Cleveland and Brian Pritchard. *Journal of British Cinema and Television*, Edimburgo, v. 7, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/olRjs4>>. Acesso em: 20 maio 2015.

KALMUS, N. M. Color consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, [S.l.], v. 25, n. 2, 1935. Disponível em: <goo.gl/Q4r1QP>. Acesso em: 22 mar. 2014.

KEIL, C. Integrated attractions: style and spectatorship in transitional cinema world. In: STRAUVEN, W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KRESS, G.; LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. New York: Routledge, 2006.

LA DANSE du feu. Direção de Georges Méliès. França: Star Films, 1899.

LEV, P. *The fifties: transforming the screen 1950-59*. New York: Charles Scribner's Sons, 2003.

LURIE, P. Faulkner's literary historiography: color, photography, and the accessible past. *Philological Quarterly*, Iowa City, v. 90, n. 2-3, p. 229-253, 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/WckFDa>>. Acesso em: 1º fev. 2015.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 2014. Versão digital.

MISEK, R. *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

MURCH, W. *In the blink of an eye*. Los Angeles: Simon-James Press, 2001.

PEDROSA, I. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Senac, 2012.

RIZZO, M. *The art direction handbook for film*. Oxford: Focal Press, 2005.

SILLY symphony. Direção de Walt Disney. Burbank: Walt Disney Productions, 1929-1939.

SOARES, N. C. Técnicas de colorização de filmes silenciosos, seus usos e o emprego da cor em três filmes silenciosos brasileiros. In: JORNADA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 3., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: PPGMPA, 2012.

TAUSSIG, M. *What color is the sacred?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

THOMPSON, K. The formulation of the classical style, 1909-28. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 2005.

USAI, P. C. The Color of Nitrate. Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. In: ABEL, Richard (Org.). *Silent Film*. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

_____. *Silent Cinema*. London: BFI, 2000.

XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YUMIBE, J. *Moving color*: an aesthetic history of applied color technologies in silent cinema. 2007. Tese (Doutorado em Audiovisual) – Universidade de Chicago, Chicago, 2007.