

Cor e Cinematografia - Carlos Ebert ABC



A Cor no Cinema Colorizados e coloridos

A cor esteve presente no cinema desde suas origens. Os primeiros processos consistiam em colorir à mão - um a um, os fotogramas no positivo preto e branco. Os filmes realizados desta forma são chamados de colorizados, em contraposição aos coloridos, onde as cores são captadas pelo processo fotográfico. Edison experimentou colorizar seus filmes, mas logo abandonou o processo por este utilizar muita mão de obra e render pouco.

Ainda no início do século passado a Pathé francesa colorizava os filmes com a aplicação manual no negativo, quadro a quadro, de stencils coloridos que dotavam as cópias de áreas coloridas. Todos os processos de colorização tinham em comum o fato de serem artesanais, lentos e muito dispendiosos, além de apresentarem cores inteiramente artificiais.

Kinemacolor, Chronochrome, UFAColor, Prizma, Multicolor, Magnicolor, Cinecolor, Sennett Color. Muitos foram os processos de cinematografia a cores patenteados na Europa e nos EUA. As tentativas mais bem sucedidas de registrar a cor natural durante a fotografia do filme foram desenvolvidas a partir de 1915 nos EUA pela Technicolor (1).

Primeiramente registrando apenas o verde e o vermelho em duas películas preto e branco pancromáticas, para depois copia-las num processo de transferência de pigmentos (dye transfer), estes primeiros processos também não conseguiam reproduzir com exatidão as cores naturais. Embora a pele tivesse uma reprodução cromática satisfatória, o céu e o mar eram reproduzidos em tons de cinza ao invés de azul.

O Technicolor Tripack

Quando da introdução nos anos 30 do primeiro processo realmente industrial de cor no cinema, o Technicolor de três películas, já existia um receio declarado por parte dos produtores de que a cor fosse roubar a atenção dos espectadores do enredo e da interpretação dos atores.

Para afastar esta suspeita e demonstrar que a cor poderia ser integrada como um elemento narrativo a mais no filme, a empresa investiu numa consultoria de cores (comandada por Nathalie Kalmus, mulher do inventor do processo Herbert Kalmus), que se encarregava de estabelecer uma paleta de cores para cada roteiro. Os diretores de fotografia eram indicados e cancelados pela Technicolor e a supervisão da cenografia, guarda roupa e maquiagem eram estritos no que dizia respeito as cores.

La Cucaracha. Primeiro filme feito em Technicolor de 3 películas

Num artigo publicado em 1935 na revista da SMPTE intitulado Consciência da Cor Kalmus - que atuou como consultora de cor em mais de 300 filmes, definiu as regras básicas do uso da cor que iriam determinar a estética hollywoodiana pelas próximas três décadas. Em linhas gerais, estes eram os canones da cor segundo a consultoria da Technicolor: As cores foram classificadas segundo seu poder de evocar sentimentos e estabelecer climas. Assim, as cores quentes (vermelhos, alaranjados e amarelos) despertam sensações de excitação,

atividade e calor enquanto do outro lado do espectro, as cores frias (verdes, azuis e roxos) evocavam repouso, tranquilidade e frieza. Até aí, o esquema não apresentava nenhuma novidade com relação a tudo o que se sabia sobre o uso da cor nas artes visuais. Algumas das disputas entre pintores de várias escolas diziam respeito justamente à aceitação ou à ruptura destas regras. Joshua Reynolds no séc XVIII , afirmava que os personagens centrais de uma pintura deveriam estar vestidos com cores quentes para se destacarem do fundo e ficarem mais próximos do observador. Seu contemporâneo Gainsborough pintou o conhecidíssimo Menino Azul justamente para mostrar ao seu rival que a regra era irrelevante e podia ser quebrada.

Reynolds x Gainsborough

A segunda regra prática definida por Kalmus sustentava que o uso excessivo de cores puras e saturadas deveria ser evitado e substituído por uma paleta mais natural e suave: Uma superabundância de cores não é natural e tem um efeito desagradável não apenas para os olhos, mas também sobre a mente.

Recomendava Um uso judicioso dos tons neutros como fundo para emprestar força e interesse aos toques de cor na cena.

O que talvez não tenha sido considerado neste julgamento, é que pelo fato do Technicolor de então ser balanceado para a luz do dia e ter baixa sensibilidade (8 asa), era usada muita luz, quase toda ela vinda de arcos voltaicos providos de lentes fresnel, o que resultava em imagens bem contrastadas. Esse contraste de valores de luminância acentuava o contraste cromático, fazendo com que as cores apresentassem mais saturação, principalmente os tons puros das primárias e secundárias.

A terceira regra dizia que o emprego das cores vivas e quentes deveria se dar exclusivamente para enfatizar elementos importantes para a narrativa, devendo o fundo permanecer em tons neutros (castanhos, cinzas etc.) As cores mais saturadas e os contrastes cromáticos mais acentuados deveriam estar sempre associados aos personagens principais da trama enquanto os secundários e a figuração deveriam misturar-se mais às cores neutras do cenário.

A última regra dizia respeito a justaposição de elementos coloridos que pudesse ocorrer em função da movimentação da camera e dos atores. Aí deveriam ser evitadas justaposições que gerassem contraste cromáticos acentuados, que pudessem distrair a atenção do espectador.

Fica evidente que a consultoria de cores feita na época pela Technicolor, era mais no sentido de restringir o uso da cor, submetendo-as à normas e regras, do que incentivar a pesquisa ou a criatividade em seu uso. Alguns cineastas conseguiram subverter ao menos parcialmente essas regras. Os musicais de Minelli fotografados por George Folsey e Charles Rosher e as aventuras de John Huston fotografadas por Oswald Morris , são exemplos de ruptura dos limites impostos pela consultoria de cor, e que apresentaram resultados surpreendentes e inovadores.

Entretanto foi apenas a partir do início dos anos 40 com o Agfacolor e depois em 1952 com o Eastmancolor, que o processo monopack -onde as três emulsões sensíveis às cores primárias estão juntas num mesmo suporte, que o

uso da cor ganhou em liberdade e expressividade.

O Uso Expressivo da Cor no Cinema

O uso da cor no cinema nunca foi uma unanimidade. Importantes cineastas se posicionaram contra a cor e a favor do monocromático (preto e branco). Em entrevista concedida em 1966, Andrei Tarkovsky declarava: No momento eu creio que o filme colorido não é nada mais do que um truque comercial. Não conheço nenhum filme que tenha usado bem a cor. Em qualquer filme colorido, a sensação da cor se sobrepõe à percepção dos eventos. Na vida real nos raramente prestamos atenção à cor. Quando observamos alguma coisa acontecendo não nos damos conta da cor. O filme branco e preto cria imediatamente a impressão que a sua atenção está concentrada no que é mais importante. Na tela a cor se impõe por si mesma ao espectador enquanto na vida real isso acontece apenas em alguns momentos especiais logo não está certo que o público fique o tempo inteiro consciente das cores. Mais tarde, Tarkovsky acabou por aderir a cor, mas sempre fazendo uso com extremo rigor de paletas cuidadosamente estudadas.

O Sacrifício: Preto e Branco à cores

À margem da ditadura hollywoodiana do Technicolor, os cineastas europeus começaram na década de 60 a experimentar com a cor. Antonioni em 1964 com o Deserto Vermelho e Fellini com Julieta dos Espíritos em 1965, dão as primeiras indicações de como a cor poderia ser utilizada como elemento narrativo, com a mesma importância que o contraste fotográfico, a direção de arte, a trilha sonora etc.

O Deserto Vermelho: Pintando a paisagem

O Deserto Vermelho realiza uma intervenção nas cores naturais presentes na paisagem num grau nunca antes experimentado. As áreas inteiras em exterior, inclusive a vegetação, foram pintadas para que a fotografia de Carlo Di Palma pudesse mostrar um ambiente industrial desolado, uma natureza morta de onde as cores naturais foram expulsas.

Mesmo a feerie colorida dos musicais hollywoodianos, teve uma interessante releitura feita por Jacques Demy em Os Guarda-chuvas do Amor (Les Parapluies de Cherbourg) de 1964. Embora tivesse a mesma explosão de cores dos filmes de Minelli, Demy trabalhava com contrastes cromáticos muito ousados e também em algumas seqüências, com a ausência deles. Notam-se no filme justaposições de cores inusitadas no guarda roupa e nos cenários, decorrentes do fato da criação não estar sujeita à orientação de um manual de uso das cores. Numa preocupação inédita com a conservação das cores do filme no futuro, o próprio Demy mandou fazer na época do lançamento, uma separação de cores em matrizes preto e branco, que permitiu uma restauração perfeita do filme (iniciada pouco antes de sua morte em 1990, e concluída em 94 por sua viúva, a também cineasta Agnes Varda.) Demy deu seqüência a seus estudos cromáticos em Les Demoiselles de Rochefort, 1967 e Varda fez uma interessante incursão no uso expressivo das cores em Le Bonheur, 1965.



As Receitas Coloridas

Quando o assunto é o uso expressivo da cor no cinema, nos deparamos via de regra com formulas e regras, que nada mais são do que tentativas de simplificar o potencial expressivo da cor, catalogando-as de acordo com formulas simplistas que associam cada cor a sentimentos e sensações (azul = tranquilidade, vermelho = tensão e violência etc.)

Numa entrevista a revista Camera Guild, o diretor de fotografia Caleb Deschanel, ASC observa: Existe um número infinito de tons de verde, vermelho e amarelo, e cada um deles tem provavelmente um significado diferente para pessoas diferentes. Diferentes artistas definem o que cada cor significa a cada momento. Veja as pinturas de Van Gogh e você quase sente a insanidade luzindo nos amarelos e verdes que ele emprega. Isso pode não ser verdade no uso que um expressionista abstrato faça destas mesmas cores. Cada artista define as cores pelo uso que delas faz. Não acredito que existam cores arquetípicas como o verde inveja (2).

Entretanto, como Edward Branigan assinalou, Dizer que as cores não tem um significado intrínseco, não quer dizer que elas não tenham um significado(3). Eiseinstein num artigo intitulado Cor e Significado já criticava a tentativa de se atribuir significados psicológicos genéricos às cores. Em arte não são as relações absolutas que são as decisivas, mas sim aquelas arbitrarias estabelecidas por uma obra em particular (4).

Por outro lado, quanto mais compreendemos os mecanismos da percepção visual, menos as combinações e associações cromáticas encontradas na natureza, parecem furtivas ou decorrentes do acaso. O contraste verde/vermelho ou amarelo que destaca os frutos da folhagem muito provavelmente condicionou o desenvolvimento da visão nos mamíferos superiores. Se possuímos muito menos cones sensíveis ao azul é porque enxergar bem nesta região do espectro teria ajudado pouco a sobrevivência da nossa espécie. Assim, embora não devamos nos deixar seduzir pelas associações mecânicas ou fáceis entre as cores e as sensações e sentimentos, algumas delas foram fixadas em níveis profundos no nosso cérebro.



Novas ferramentas para a manipulação da cor no cinema

Na última década, a introdução de técnicas digitais vêm abrindo novos horizontes para o uso criativo da cor no cinema. Sejam captadas diretamente em suporte digital (em alta definição ou em definição standard), ou em filme fotográfico para posterior digitalização (telecine e scanners), as imagens cinematográficas digitalizadas são passíveis de manipulações quase ilimitadas. Alguns filmes recentes como Amélie Poulain e O Brother, Where Art Thou? apresentaram imagens nunca antes vistas numa sala de cinema. As vezes tratam-se de detalhes que dificilmente são conscientizados pelo espectador, mas que fazem grande diferença na percepção das imagens.

No filme dos irmãos Coen um dos tratamentos digitais a que a imagem foi submetida permitiu retirar da pele dos atores o verde residual resultante da reflexão da luz solar na vegetação. O resultado é um contraste cromático impressionante entre os atores e o entorno, que faz com que estes tenham um destaque incrível do fundo.

Em Amélie Poulain uma complexa paleta de cores foi criada à partir de cores existentes nos cenários via manipulação digital. Saturações aumentadas e tonalidades derivadas criam climas insólitos na fronteira entre o realismo e a fantasia.

O Futuro

À medida que a computação gráfica evolui e novos hardwares e softwares são lançados, a manipulação da cor tem seus limites ampliados, e sua integração à narrativa cinematográfica torna-se mais complexa e sutil. Cabe aos diretores de arte e de fotografia um entendimento correto e uma apropriação criativa dos novos recursos, para que eles resultem numa ampliação das possibilidades criativas da linguagem audiovisual e não apenas numa coleção de truques e gadgets fáceis.

Notas do autor:

1- O nome Technicolor era uma homenagem dos fundadores da empresa; Herbert Kalmus, Daniel Comstock e Burton Wescott ao MIT, Massachusetts Institute of Technology, onde tinham se formado.

2- Entrevista em

http://www.cameraguild.com/index.html?magazine/stoo299.htm~top.main_hp

3- Branigan, The Articulation of Color in a Filmic System, 21.

4- Sergei Eisenstein, The Film Sense (London: Faber and Faber, 1968), 92-122.

Sites consultados:

A história do desenvolvimento do Technicolor pode ser vista em

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor1.htm>

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/hoch1.htm>

http://www.cameraguild.com/interviews/chat_alsobrook/alsobrook_machines2.htm

Les Parapluis de Cherbourg por James Berardinelli

<http://movie-reviews.colossus.net/movies/u/umbrellas.html>

Tarkovsky e a cor

http://www.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Color.html

PHOTOS-

1 - La Cucaracha. Primeiro filme feito em Technicolor de 3 películas

2 - Reynolds x Gainsborough

3 - O Sacrifício: Preto e Branco a cores.