



«II Deserto Rosso» (1965), de Michelangelo Antonioni: Carlo de Pra, Richard Harris & Monica Vitti.

Compreensão da Côr

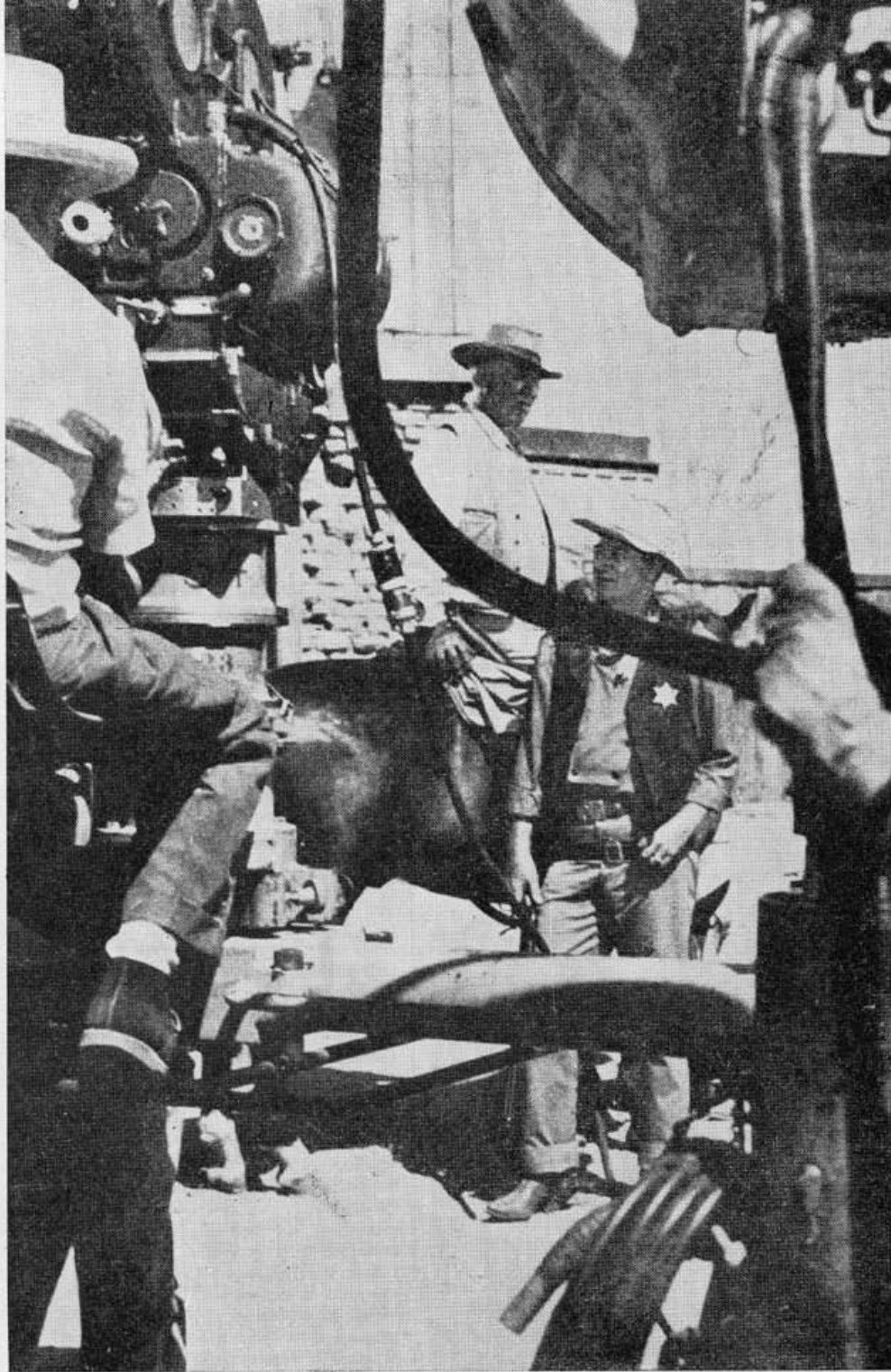
William Johnson

O papel da côr no cinema tem sido causador de intensas demarches desde que os modernos alquimistas descobriram como alterar o comprimento das ondas luminosas numa imagem de filme composta de tintas equivalentes. Até princípios da década de 50, a principal desavença se fazia entre o público — que em geral manifestava preferência pelos filmes coloridos — e os críticos — que freqüentemente os repeliam como se fôssem extravagantes, «água

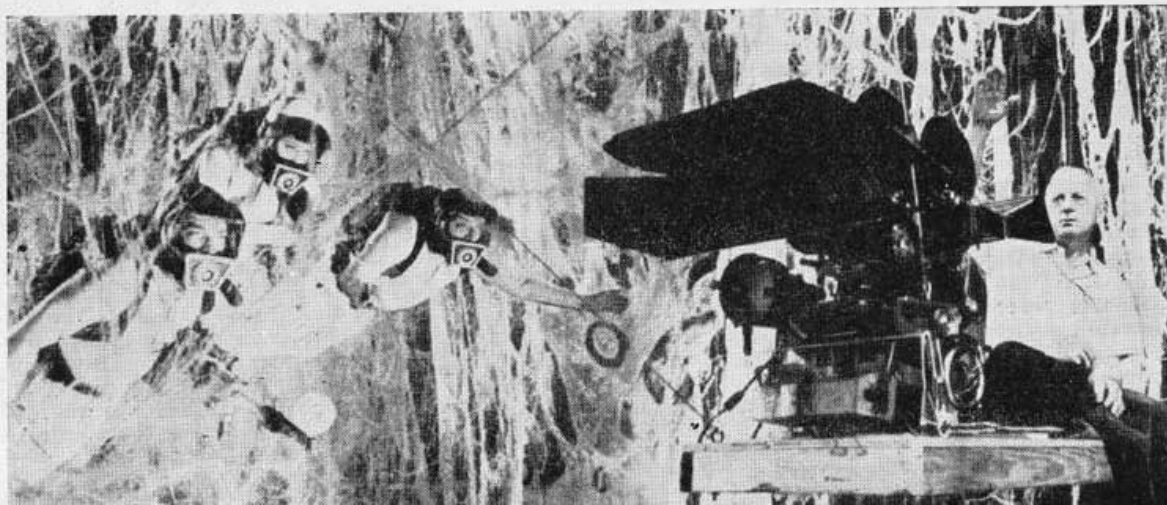
com açúcar», ou de alguma forma anti-artísticos. Durante aquele período, não resta dúvida, sômente uns poucos cineastas respeitados pela crítica — Ford, Hitchcock, Olivier, entre outros — realizaram filmes em côr (1).

Porém mais ou menos nos últimos dez anos modificaram-se os filmes. Não apenas aumentou a proporção de fitas coloridas — na América, até assustadoramente demais —, mas também o número de realizadores prestigiados pelos

críticos que trabalham ou estão trabalhando com o colorido veio a formar a maioria. A relação inclui: Antonioni, Bergman, Lluñuel, Chabrol, Chaplin, Demmy, Fellini, Godard, Huston, Ichikawa, Kazan, Kozintsev, Kubrick, Kurosawa, Lean, Losey, Malle, Renoir, Resnais, Richardson, Rosi, Truffaut, Varda, Visconti, Wajda, Welles e Zinnemann, assim como o falecido Max Ophuls e Ozu. Nenhum crítico pode recusar todo o grupo tomando partido de uma ironia



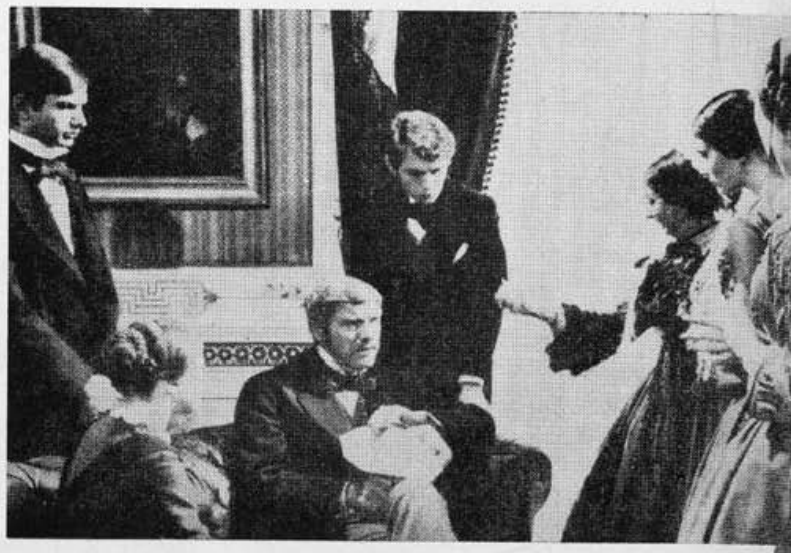
Ward Bond, John Wayne, filmagem de «Rio Bravo» (Onde Começa o Inferno/1958), de Howard Hawks WarnerColor.



O diretor de fotografia Ernest Laszlo capta a jornada dos cientistas, minimizados, através do cérebro humano. Aspecto de «Fantastic Voyage», de Richard Fleisher (1966).



O cinema japonês detém o «segrêdo» da nuance cromática: «Kaji» (Alucinação Sensual/1959), de Ichikawa.



«Il Gattopardo» (O Leopardo/1963) — Burt Lancaster, Rina Morelli e a família aristocrata de Salina.

crítica típica dos anos 40 («Glorioso Technicolor!») ou afirmar que tais nomes constituam exceções que provam a regra.

Assim, as discussões atuais acêrca da cor no cinema surgem entre os críticos sobretudo quando tentam julgar os filmes coloridos dêsse grupo de diretores. (O público, por certo, deixou de preferir a cor como fazia no passado; hoje, apenas é mais desinteressado com relação ao preto-e-branco). O debate deriva, em parte, da perplexidade. Alguns filmes recentes enfraqueceram certos «fatos» aceitos sôbre a questão: que a cor é mais realista que o preto-e-branco (Giulietta Degli Spiriti parece mais real que Otto e Mezzo?), mais lógico (Muriel é mais racional do que L'Année Dernière à Marienbad?) e mais lento (será Help! menos rápido que A Hard Day's Night?). E não é fácil identificar pontos equivalentes sôbre a cor nos filmes recentes. Que denominador comum apresenta a cor em Muriel, Les Parapluies de Cherbourg, Il Deserto Rosso e Giulietta Degli Spiriti? Não causa espécie que os críticos, apreciando o uso da cor nesses novos filmes, tendam a refugirse em generalidades, aceitando ou rejeitando a cor em conjunto.

Um obstáculo para qualquer estudo aprofundado do assunto é o absoluto caráter ilusório da cor cinematográfica. Não há uma captação duradoura das imagens em cores a não ser a impressão na película propriamente dita. Enquanto o preto-e-branco tem condições de registrar com exatidão suficiente as imagens na tela, a cor ainda é obrigada a distorcer as tonalidades originais, e não apenas por causa da diferença física entre a imagem projetada e as tintas impressas. A memória pode não merecer sempre crédito: eu claramente me «lembra» de cores que a revisão do filme mostrou serem inexistentes. Porisso, limito os exemplos àqueles que anotei ao rever o filme, e na maioria dos casos

confirmei minhas anotações numa visão posterior.

A dificuldade de se atacar ou aplaudir o emprêgo das cores no cinema é o segundo obstáculo ao estudo crítico. Se um diretor pinta a grama, por exemplo, os críticos sabem o que dizer: mas, se isso não acontece, deve-se aplaudir a atmosfera local, os técnicos do laboratório fotográfico — elogiar quem? ou o quê? Dúvida semelhante existe nos efeitos dos filmes em preto-e-branco, contudo surge mais aguda quando diz respeito ao fenômeno frágil e enganoso da cor.

Provavelmente o pior problema encontrado pelo exame crítico da cor em cinema repousa no fato de a história da fotografia ter evoluído errôneamente. Se Niépce, Talbot, Daguerre e outros pioneiros da fotografia houvessem descoberto um produto químico capaz de fazer distinção entre os diversos comprimentos de ondas luminosas, sem dúvida não iriam optar pelos sais de prata que unicamente distinguem o claro e o escuro. E nesse caso o preto-e-branco teria sofrido um desenvolvimento mais demorado e sofisticado — tanto na fotografia fixa quanto na fotografia animada — como ocorre nas demais artes visuais. Mas por ter vindo mais tarde, a cor foi considerada por muitos um complemento do preto-e-branco ao invés de uma atmosfera com perspectivas próprias. Os que eram a favor da cor no cinema receberam-na atraídos pelo seu valor decorativo; os que se opunham condenaram-na por falsificar a realidade.

Tais pontos de vista foram sustentados durante as primeiras tentativas de se introduzir colorido nos filmes. Antes do fim do século XIX, os filmes coloridos eram produzidos por dois processos, ambos consistindo em adicionar cor ao preto-e-branco. Certos realizadores quase que literalmente «pintavam a natureza», colorindo seus filmes a mão, de

ponta a ponta. Método mais usado e lento era tingir seqüências inteiras de uma só cor. Em geral, a tintura era um pouco mais que funcional: amarela para o sol, azul para o luar. Às vezes, servia a efeitos dramáticos e expressionistas, como o plano avermelhado de brilhantes espadas exprimindo o ciúme violento do marido, na fita de Arthur Robinson Warning Shadows. Outras vezes, o funcional e o dramático se combinavam, como na impressionante cena noturna do ataque a Babilônia, tinta de escarlate, em Intolerance (1916), de Griffith. Embora a tintura fosse mais estética — e certamente mais prática — que o colorido a mão, sua expressividade tinha limitações óbvias: tudo em cena era forçosamente de uma só cor.

Tentativas de se chegar à cor «natural» datam de pouco mais de meio século. Porém, o primeiro bem sucedido processo em cor foi o Technicolor tricromático (2), utilizado inicialmente em 1935 (Becky Sharp, de Mamoulian). Este sistema dominou a cor cinematográfica até princípios dos anos 50 (3).

Naturalmente, para efeito de se definir o êxito nas pesquisas dos filmes coloridos, media-se a habilidade de reproduzir as cores com maior exatidão possível. Nisso há certa analogia com a pintura, seja visto que, antes de alcançar independência, os estudantes devem habitualmente aprender a imitar a natureza. Contudo, alongaram-se os anos de aprendizado da cor, ocupando, na pequena História do Cinema, um período mais vasto do que o tempo consumido pelo som e pela tela larga para se consolidarem.

Uma razão era técnica. Não sendo um suplemento (como o som) ou uma simples modificação (como a projeção anamórfica), teria de ser clara e legível a cor das imagens, sob pena de todo o filme entrar em colapso. O Technicolor mostrou-se um sistema menos flexível do que os filmes em preto-e-branco



«Les Parapluies de Cherbourg» (Os Guarda-Chuvas do Amor/1964), de Jacques Demy — Marc Michel, Catherine Deneuve



«Major Dundee» (Juramento de Vingança/1965), de Sam Peckinpah, trouxe de volta à geografia luminosa do Oeste, em Panavision & Technicolor, a classe de William Clothier

com os quais os cineastas se habituaram: mais lento (necessitando assim maior iluminação) e de latitude mais estreita (exigindo maior exposição das áreas de sombras à escuridão e das zonas iluminadas à claridade). Além disso, a côr era relativamente menos econômica do que seria mais tarde. Os diretores, assim, não se encorajavam a experiências.

Na realidade, eram vivamente desencorajados. A Technicolor Corporation exercia duro contrôle sôbre a forma como deveriam ser empregados os seus filmes. Culpou os diretores pela seleção de côres quando o antigo **two-strip film** foi objeto de críticas e taxado de imaturo e exibicionista. Agora, a Corporation insiste em alugar (vender não) as câmeras especiais necessárias, fazer a revelação e — mais importante de tudo — supervisionar côres dos sets, costumes, etc. O Technicolor queria dominar o mercado e obter a padronização do sistema. Mas ao fazê-lo caiu em outra armadilha: muitos dos primeiros filmes continham cena após cena de uma harmonia sutilmente modulada, de extremo bom gosto. Exemplo típico é **Words and Music** (Minha Vida é uma Canção), 1948, de Norman Taurog, cujos interiores são distintos contrastes de bejes, castanhos, azeitonas, lavandas e outras côres suaves. Não com surpresa, encontramos alguns dos mais excitantes efeitos de Technicolor na fita de John Huston, **Moulin Rouge** (1953), que infringiu, usando filtros, a proibição da Corporation.

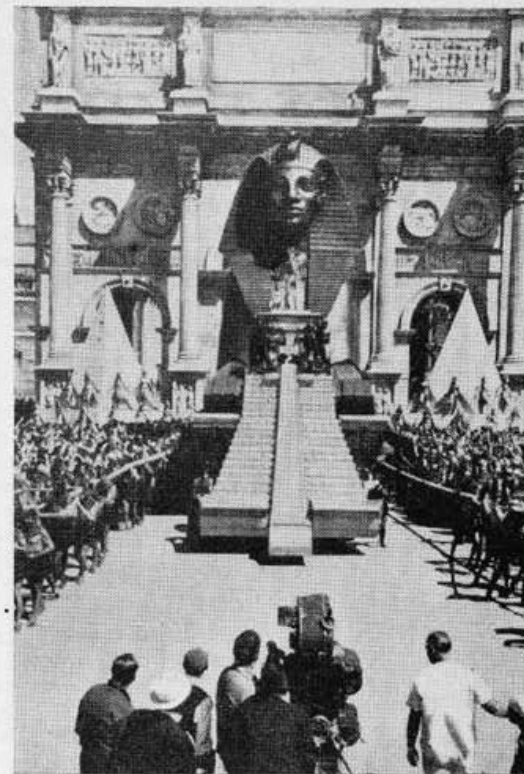
A época em que foi produzido **Moulin Rouge**, todavia, a proeminência do Technicolor no mundo ocidental já estava sendo desafiada por novos processos, dos quais o mais importante era — e é — o Eastmancolor. (4). Diferindo do Technicolor, o Eastmancolor podia ser utilizado numa câmara convencional e a Eastman Kodak não impôs contrôle nem ao seu emprego nem

à sua revelação (5). Em breve o Technicolor seria destronado.

Os filmes Eastmancolor, a princípio, foram em geral inferiores qualitativamente aos Technicolor. **To Catch a Thief** (Ladrão de Casaca), de Hitchcock, que foi rodado em Eastmancolor em 1954 — e conquistou um Oscar pela cinegrafia em côres — contém cenas da Riviera que parecem grosseiras e desagradáveis em comparação com as delicadas nuances das cenas da Riviera de **The Red Shoes** (Os Sapatinhos Vermelhos), de Pressburger, feito com Technicolor em 1948. Claro, o Eastmancolor era produto nôvo, partindo do rascunho, e a ausência de qualquer contrôle sôbre os trabalhos de laboratório significava o não aproveitamento de tôdas as possibilidades do filme. Estas levaram anos sendo aperfeiçoadas pela própria Eastmancolor e pela corrida geral do cinema colorido, até os anos 40, para elevar a qualidade de revelação.

Explica isso, em parte, o fato de poucos realizadores na década de 50 terem aproveitado com imaginação a liberdade que lhes proporcionou a Eastmancolor. A primeira e quase a única exceção foi **Jigoku-Mon** (A Porta do Inferno/1953), de Kinugasa (6). Em geral, o antigo costume da côr decorativa permaneceu, e ainda persiste em muitos realizadores de hoje. Combinações cromáticas espetacularmente idealizadas, «saborosas» a ponto de causar náusea, são esbanjadas mesmo em filmes coloridos e sonoros como **The Pleasure Seekers** e **How to Murder Your Wife**. (Como Mator Sua Espôsa/1965).

A difusão da filmagem *in location* foi um estímulo ao uso mais livre do colorido. Até mesmo as mais sofisticadas produções de Hollywood, da mesma forma que um modelo da moda a revelar um defeito humano, admite cenas sombrias, silhuetas, crespúculo, névoa e outras condições «imperfeitas» de iluminação. Teoricamente, claro está, tais condições



Leon Shamroy dramatizou as possibilidades do Todd-AO no super-exaustivo «Cleopatra»: filmagem da seqüência da entrada de Cleopatra em Roma, realizada sem prévia planificação

provocam um mais amplo naturalismo; mas, na verdade, elas apresentaram às platéias algo desconhecido, algo como se fossem efeitos de distorção de côres (como explicarei depois). O irrealismo desse «naturalismo» se mostra evidente em *Les Parapluies de Cherbourg* (Os Guarda-Chuvas do Amor/1964) e *Le Mépris*, de Godard, no qual a luz do dia é misturada na mesma cena com a luz artificial, surgindo daí um azul irreal (7).

Enquanto isso, a despesa extra no emprêgo da côr em lugar do preto-e-branco não era suficientemente pesada que ficasse fora do alcance dos diretores habituados a lidar com orçamento modesto e público limitado. Não era importante o uso correto da côr por êsses cineastas (e muitos não a usaram: *La Poupée*, de Baratier, bastante confuso, *Zazie dans le Métro*, de Malle, incoerente, e *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor*, de Bergman, insípido, entre outros) — mas significativo, sim, era o emprêgo da côr basicamente por questões estéticas, e não porque o preto-e-branco fosse contraindicado para efeitos de bilheteria.

Desde o primeiro filme em Technicolor, alguns diretores tentaram aplicar a côr além dos limites do simples deleite para os olhos (8). Porém, somente nos anos 60 êsses «alguns» se tornaram «muitos».

O que estão tentando obter, exatamente, êsses cineastas? Para responder à pergunta com certa clareza, devo me referir (o mais brevemente possível) a três outras questões básicas:

1. Como as côres nos afetam na vida real?
2. Como as côres nos afetam esteticamente?
3. Como as côres nos afetam na tela, na qual se combinam a experiência estética e a representação da vida real?

A caça do rinoceronte em «Hatari!», de Hawks - duas câmeras (Arriflex e Mitchell) conduzidas a alta velocidade por Russell Harlan, proeza em côr e movimento, reproduzindo as emoções do safari.

1. Ao contrário da imagem ou da massa, ou mesmo do som, a côr não é atributo do objeto (9), mas uma experiência subjetiva. A côr é a reação da mente a determinado comprimento de onda luminosa, emitida, refletida ou refratada pelo objeto.

Por razões físicas e psicológicas, as côres formam complementos, contrastes, harmonias e conflitos. Tanto assim que elas atuam umas sobre as outras a fim de realçar ou abrandar uma realidade, com resultados que impressionam de modo favorável ou não aquele que vê.

As côres estimulam várias reações psicológicas. Tentativas têm sido operadas para codificar essas reações, e as máximas dos engenheiros e teóricos da côr exercem hoje em dia considerável influência nas perspectivas abertas para êsse fim. Recente estudo da côr (10), no entanto, demonstra o pouco que foi possível conseguir na investigação científica da reação da mente à côr. Há dúvidas mesmo nas reações mais simples. Por exemplo, o vermelho é geralmente considerada uma côr «avançada», e o azul uma côr «atrasada», estando a razão física disso em que êsses comprimentos de ondas luminosas refratam diferentemente na retina dos olhos e não emitem focos no mesmo instante. Mas certos cientistas supõem que uma côr brilhante «avança» mais do que uma côr fôsa, independente de seu matiz (11).

Provaram algumas séries de testes científicos que adultos tendem a gostar mais da côr azul, e a gostar menos do amarelo. Todavia, a preferência manifestada por amostras de côres simples exibidas contra um fundo neutro é pe-

«A Countess From Hong Kong» assinala o retorno de Chaplin (em silêncio desde «A King in New York») e é a primeira experiência do artista com a côr. Sophia Loren, Saul Chaplin, Marlon Brando, Michael Medwin



quena no rol de influência das côres na vida real — ou não existiriam muitas mulheres usando sempre vestidos amarelos.

Na vida real, as reações emocionais a determinadas côres dependem provavelmente de associações. Assim, o vermelho é sentido como uma côr quente e o azul como uma côr fria por causa da associação com o fogo e o sangue, no caso do vermelho, e com a água e o gelo, no caso do azul. Não é necessariamente que tais reações lidam com abstrações, e é possível até que elas não o façam se as côres já estão ligadas aos objetos em associação própria. O verde pode ser repoussante enquanto fôr associado na imaginação à folhagem do verão, contudo não o será caso sugira pão mofado ou o leão de Ben Johnson!

2. Tôdas as artes visuais que envolvem a côr fazem uso das relações e associações descritas acima. A despeito da arquitetura e da escultura não manipularem usualmente tal variedade de côres, como o fazem as artes encenadas e, sobretudo, a pintura, em cada um desses meios o artista goza extrema autonomia na escolha das côres e nos modos de aplicá-las. Mesmo numa pintura estritamente figurativa pode o artista modificar o colorido de todo e qualquer objeto dentro de largos limites.

O contrôle que o pintor exerce sobre os efeitos de sua paleta pode ser, realmente, bastante preciso. Pode selecionar côres tendo em vista a sua harmonia apenas, ou somente pelo seu valor impressionista, ou variando combinações das duas opções. Ao mesmo tempo, pode determinar a força de qualquer associação de côr pelo índice de realismo da sua pintura. Dêsse modo, é cabível que determinadas côres na pintura Op-Art não evoquem virtualmente quaisquer associações; as mesmas côres numa pintura expressionista abstrata, cujas formas se acham no limiar da identificação, podem trazer à imaginação uma reação emocional através da associação da côr com a forma; enquanto as mesmas côres, na pintura Pop-Art, podem evocar reação emocional totalmente diversa, visto não se associarem, comumente, a formas bem reconhecíveis.

3. O cineasta está em equívoca posição. Por um lado, êle exerce vigilância maior do que se imagina sobre as côres de seus filmes. No que diz respeito aos interiores, o colorido virtual de tudo que surge defronte da câmera — sets, costumes, make-up — é modificado ou escolhido à vontade. Reconhecemos isso prontamente nos musicais de Hollywood, especialmente no sets coloridos com uma paleta surrealista — a seqüência do sonho em *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva/1952), na qual a longa estola de gaze branca de Cyd Charisse flutua no vácuo côr de lavanda, e na cena de *Band Wagon* (A Roda da Fortuna/1953), de Minnelli, onde uma estação de subway de Nova York é metamorfoseada num verde clínico pálido, um bar envolto em nebuloso rosa e azul salpicado, etc.

Mas é um êrro presumir que a côr cinematográfica deve começar e termi-



Tomada de cena exterior de «How the West Was Won» (A Conquista do Oeste/1962), episódio de Hathaway. William Daniels incumbiu-se de dirigir a fotografia do primeiro filme de ficção em Cinerama, ao lado de outros veteranos, Charles Lang Jr. e Joseph LaShelle

nar com a fantasia. Em exteriores naturais, pode ainda o cineasta escolher os sets — e por conseguinte as côres que quiser. Soubesse disso ou não Terence Young, o fato é que as filmagens submarinas de *Thunderball* (007 Contra a Chantagem Atômica/1965) tinham tons verde-azulados idênticos aos da seqüência do pesadêlo de *The Premature Burial* (Obsessão Macabra/1961), que foram utilizados deliberadamente por Roger Corman.

O contrôlo da côr de uma cena exterior que dependa da estação do ano, da hora do dia ou da condição do tempo para a filmagem também é acessível ao diretor. Tanto para os exteriores quanto para os interiores, êle intensifica seu contrôlo por intermédio da iluminação, exposição, filtros e adaptações na revelação da fita.

Talvez o mais importante — e o mais facilmente esquecido — dentre os instrumentos de que dispõe o realizador, nessa operação, venha a ser a própria câmera. Modificando o ângulo da to-

mada, é fácil integrar ou excluir do décor uma certa côr. Movendo a câmera até um *long-shot* ou um *close-up*, estará minimizando ou enfatizando qualquer côr no quadro cênico — assim faz Hitchcock ao destacar misteriosos spots de luz vermelha que perturbam Marnie até o delírio, quando então a câmera avança para grande *close* de sangue.

Devem os cineastas manter considerável domínio sôbre a côr; mas, por outro lado, torna-se impraticável determinar todo o colorido de uma cena independentemente de outra, o que só o pintor consegue. Ao oposto da pintura, a imagem da tela não é completamente autônoma, depende estreitamente dos objetos filmados. Exceção feita ao caso extremo do *trompe-l'oeil*, a pintura é vista e aceita como uma imagem bidimensional, distinta da realidade; o filme, outrossim, é apreciado em parte (ou talvez sobretudo) como uma janela aberta para uma realidade de três dimensões «atrás da tela». Assim, pode ser mistificador um leão verde numa pintura figurativa, porém o espectador não

procura explicação física para esse verde. Já na tela ninguém aceita um leão verde colocado em set realístico, pois o espectador imagina consciente ou inconscientemente como e porque o leão tornou-se verde. Espera-se que as côres da tela obedeçam às mesmas regras de causa e efeito da vida real.

Ainda apesar disso, as côres do cinema são sempre diferentes das côres da realidade. Por um motivo: a natureza dos processos de filmagem (13). Mais importante é a natureza ambígua da imagem cinematográfica: embora o espectador a veja preliminarmente como representação de objetos reais, ela é também um objeto próprio — um objeto unificado pelo seu isolamento na escuridão e pela dependência a uma simples fonte luminosa, o projetor.

Na vida real, o mecanismo de percepção de cada pessoa toma tôda sorte de liberdade com referência às côres. Comumente êle se abstém: ninguém presta normalmente atenção a côres, salvo se forem estranhas ou inesperadas. Inclui-se aquelas que precisam ser notadas

— cores funcionais como as do trânsito — são vistas genericamente: não se percebe se o vermelho tende para o laranja, ou o verde para o limão ou turquesa, apenas registramos vermelho e verde. Às vezes o cérebro altera a cor captada pelos olhos, até forja cores que não foram vistas. Por exemplo, um objeto assume coloração diferente ao ser submetido à luz do dia ou artificial, à luz solar entrevistada em folhagens, etc., mas o cérebro o vê em sua cor «normal» o tempo quase todo. Além disso, o cérebro capta uma imagem preto-e-branca de um objeto familiar como se fosse colorida; assim, mesmo com muita força de vontade é difícil ver um retrato preto-e-branco tal qual a gravação fiel de uma face pálida! Na vida real se vê quase sempre a cor que se espera ver.

Mas os filmes coloridos não oferecem perspectiva a essa visão subjetiva. O brilho e o isolamento da imagem na tela atraem a atenção; e, por ser um único objeto, a imagem exige a observação de todas as cores nas mesmas condições. Em suma, o espectador é dado a ver as cores específicas com as quais ele não está acostumado.

Tornando objetiva a profundamente subjetiva experiência da visão da cor, os filmes coloridos vêm trabalhando a favor (ou contra) os realizadores em três vastos terrenos:

A cor aguça a percepção da imagem na tela — ou, simplificando, ela destaca os pormenores.

Explicando como fez *Neighbours*, disse Norman McLaren (14): «Selecionamos a cor: haveria ação rápida e momentos de cortes ligeiríssimos e achei que a imagem seria mais rapidamente captada em cor, sobretudo se ela fosse complexa e o movimento rápido».

É óbvio que pode haver maior variedade de contrastes visuais entre cores do que entre variações de preto e de branco. Trata-se de um efeito funcional — pode ainda realçar algum conteúdo dramático ou emocional do filme. Em *Piatka Z Ulicy Barskiej* (1954), de Aleksander Ford, por exemplo, há long-shots da heroína brincando de esconde-esconde com o namorado, no crepúsculo, entre as ruínas de Varsóvia, e seus brilhantes cabelos louros surgem fulgurantemente mesmo à distância, contra os dominantes arredores azulados. O contraste visual, mais intenso do que o possível em preto-e-branco, ativa o contraste emocional entre o amor e a destruição.

A cor, todavia, não é um maravilhoso detergente, capaz de tornar qualquer situação do script mais clara do que com Brand X. No filme de Ford citado, o cabelo da jovem é um ponto luminoso contra o fundo de tons quase suplementares. Em *Neighbours*, o décor — grama e arbustos — compõe um fundo verde que contrasta bem com as cores «quentes» dos vizinhos e com o branco de suas casas. Se um cineasta deixa a êmo o colorido, o acúmulo de detalhes pode levar, não à clareza, mas à confusão. Há notável exemplo em *Meet Me in Saint Louis* (Agora Seremos Felizes/1944), de Minnelli — notável devido

à cor, que nesse filme é tratada com cuidado e inventividade, mas decai literalmente na cena do salão de baile, próxima do epílogo, onde os vestidos muito enfeitados das dançarinas e o décor de Natal formam não contida balbúrdia.

Outra desvantagem trazida pela habilidade da cor em destacar pormenores é a de que, mais do que no caso do preto-e-branco, o espectador percebe disfarces e falhas com facilidade. Décor pintados e maquetes não têm a minúcia de detalhes que o filme colorido pode revelar com objetos de grande escala; na *back-projection* e nos efeitos especiais, as cores em uma faixa da imagem podem diferir das tonalidades de outra faixa.

A maioria dos primeiros filmes coloridos não ostentavam falhas desse tipo, tratando-se de filmes de aventuras rodados em exteriores e musicais artificiosos. Contudo, os diretores que experimentaram o colorido depois de se dedicarem anos ao preto-e-branco não levaram em conta essa diferença — em consequência, o deslumbramento fabricado dos filmes coloridos de Hitchcock, a pobreza das tomadas de *Ben-Hur*, de Wyler, e o mau jeito com que De Mille divide o Mar Vermelho em *The Ten Commandments* (Os Dez Mandamentos/1956) e põe por terra o templo de *Samsón and Delilah* (Sansão e Dalila/1949).

Assistindo a um filme colorido, o espectador tem aperfeiçoada não apenas a sua compreensão dos detalhes, mas a compreensão da cor de modo geral.

Isso se deve, provavelmente, ao fato de muitos considerarem os primeiros filmes em *Technicolor* berrantes. (Alguns filmes atuais são assim, é claro, mas a maioria apresenta cores suaves). Os espectadores simplesmente não estavam acostumados a ver as cores da maneira como a imagem da tela lhes mostrava. Agora que as platéias estão se habituado a acusação de exibicionismo é rara — tendo em vista que fitas recentes como *Les Parapluies de Cherbourg* e *Giulietta Degli Spiriti* manejam cores brilhantes mais livremente que a maior parte dos filmes da era *Technicolor*.

Ao invés de negar essa conscientização no uso da cor, muitos espectadores delectam-se com ela deliberadamente. E se devemos dar crédito aos proprietários das salas exibidoras (15), a maioria dos frequentadores de cinema da América vêm hoje a cor como elemento decorativo que torna agradável qualquer filme.

Sem dúvida, um cineasta que não deseje colorido meramente decorativo pode suavizá-lo. Exemplo dos mais rigorosos de cor pastel é *Il Deserto Rosso*: na maior parte das cenas, Antonioni escolhe decorados e iluminação capacitados a levar todas as cores para a tonalidade cinza. Outro caso, este menos estridente, é *La Bibbia*, onde Huston evita a mínima equivalência cromática com outros filmes baseados no mesmo livro.

Seria porém um risco eliminar todas as cores sensíveis — nem Antonioni tentou isso. Também despropositado a um filme musical seria não carregar de

sensibilidade algumas de suas cores como na referida seqüência de *Band Wagon*, toda em cintilante rosa. E recentemente observou-se tentativas no sentido de se empregar a cor sensível como base dramática do filme inteiro. Falarei mais sobre isso, adiante, ao discutir *Les Parapluies de Cherbourg* e *Le Bonheur*.

O espectador reage com maior intensidade às cores específicas da tela do que na vida real.

Vejamos de perto o caso do «repoussante verde». Na vida real, as pessoas estão bem a par, é claro, da diferença entre o oliva sujo e o *chartreuse* brilhante, e ninguém diria que ambos são repoussantes: mas entre esses extremos não se costuma notar as gradações particulares do verde (ou outro matiz qualquer), o que deveria se fazer conforme as circunstâncias (c.f., estando num quarto todo decorado dentro daquela gradação). Normalmente é possível desviar os olhos. Mas a imagem hipnótica da tela, abastecida por cores objetivas e incomuns, constrange o espectador a perceber as variações específicas do verde, suas relações com as demais tonalidades em torno e sua proeminência, se a tiver, no contexto dramático.

Em condições tais, um verde pode ser repoussante, como no *Muriel*, de Resnais: a folhagem vista através da janela quando Hélène visita seus tranqüilos amigos, Antoine e Angèle, e se integra nesse céu de felicidade. Todavia, o verde pode ser ainda:

Opressivo — *Dial M for Murder* (Disque M Para Matar/1954), de Hitchcock: a cortina verde-escuro da janela onde o assassino se esconde.

Nauseante — *Il Deserto Rosso*: a parede manchada que surge depois que Giuliana aceita relutantemente o abraço do marido.

Nostálgico — *Il Momento Della Verità*, de Rosi: o verde-acre das oliveiras e campos quando Miguelin retorna à cidade-natal.

Estimulante — *Singin' in the Rain*: o luminoso vestido de verde-limão que Cyd Charisse usa em seu primeiro número de *ballet*.

Tenso — *Rancho Notorious* (O Diabo Feito Mulher/1951), de Fritz Lang: o abajur verde-ervilha do escritório do *sheriff* quando Arthur Kennedy e Mel Ferrer fogem da cadeia — um verde de perigo!

Que eu saiba nenhum desses efeitos foi intencional. De qualquer modo, não pretendo afirmar que cada variação do verde denote o estado mental correspondente. Trabalhando com as relações e associações supracitadas, a cor atua primeiramente como uma espécie de amplificador, densificando uma atmosfera que já existiria sem a cor. O «verde de perigo» de *Rancho Notorious*, por exemplo, decorre em parte do fato de ser o verde uma cor que atrai atenção (quanto mais sendo a mais brilhante e pura das cores em cena), e em parte pela impressão que os espectadores têm de que a luz denunciará os fugitivos. Se fosse em preto-e-branco essa cena, só a luminosidade da lâmpada diluiria a tensão. Assim como a variação da cor

elucida mais os detalhes que o preto-e-branco, tem ela a qualidade de aguçar a atmosfera e as reações emocionais.

Só que a cor não é apenas um aperfeiçoamento do preto-e-branco, como alguns exemplos não de mostrar. Em *Les Parapluies de Cherbourg*, enriquece diretamente o clima dramático na cena em que Guy decide pedir em casamento a doce Madeleine. O *décor* é um café pintado com uma cor alaranjada clara — um colorido vibrante, êle só capaz de gerar energia e radiossidade.

Nas cenas de colação de grau em *Peyton Place* (A Caldeira do Diabo/1957), de Robson, a cor reforça a atmosfera pelo contraste. Em meio ao otimismo e excitação geral, Hope Lange está acabrunhada com seus pensamentos pessimistas. As alegres capas e vestidos avermelhados que enchem a tela constituem contraste destoante com a sua fisionomia depressiva.

Exemplo mais sutil desse tipo de contraste encontramos no filme de Peckinpah, *Ride the High Country* (ou *Guns in the Afternoon*/Pistoleiros do Entardecer/1962), onde a coloração da face dos intérpretes se faz tão importante quanto a tonalidade do *décor*. Durante a cerimônia de casamento numa cantina, o rosto manchado de Elsa e seus cabelos dourados destacam-se do *décor* sombrio e viscoso. O preto-e-branco poderia facilmente proporcionar o contraste visual entre a luz e a escuridão, mas não entre o frescor da inocência e a rudeza da referida cena.

O choque entre cores é, por sí, uma modalidade de contraste que não tem paralelo no preto-e-branco. Normalmente, tenta-se evitar esse efeito, é claro, pois os cineastas o vêm como uma das possibilidades a mais de êrro dentre as que terão de arriscar ao distender a expressividade do colorido. Contudo, isso também pode ser uma virtude. No episódio intermediário de *The yellow Rolls-Royce* (O Rolls-Royce Amarelo/1964), de Asquith (um filme que, aliás, não se distingue pelo uso da cor) a incontinência da namorada do gangster (Shirley Mac Laine) é sugerida nitidamente pela justaposição de seu vestido rosa-shocking e o próprio Rolls amarelo.

E em *The Battle of the Villa Fiorita* (Vila Fiorita/1965), Delmer Daves toma partido do choque de cores para grifar a decisão de Moira de deixar seu marido e ir viver com Lorenzo: para filmar os dois descansando inocentemente na vila, Daves adapta o *décor* e a iluminação a fim de produzir um tom nada sereno de verdes e azuis.

O tipo de contraste de longe o mais comum é o que se verifica em *long-shots* exteriores — entre o azul do céu e as cores geralmente mais quentes da paisagem ou dos prédios. Tanto por causa do próprio contraste isolado, quanto porque o azul regride e as cores quentes avançam, essas tomadas exteriores oferecem uma impressão de amplitude mais acentuada que com o preto-e-branco. O cineasta é livre para alterar tal sensação de espaço filmando sob condições atmosféricas variadas. Um exemplo (que pode ser intencional ou não) ocorre nas cenas iniciais de *Nevada*

Smith, de Hathaway, quando o inexperienced e jovem herói vai no enalço dos assassinos de seu pai: o céu aqui é particularmente límpido, a distância é azul, e essa idéia extra de vastidão indica a longa jornada que Nevada tem pela frente.

A melhor utilização desse contraste em exteriores que já vi continua sendo uma das mais antigas. No *Jesse James* (Jesse James, Lenda de uma Era sem Lei/1939), de Henry King, a turma de James assalta um trem ao anoitecer. Jesse pula no teto do trem em alta velocidade: sua silhueta aparece contra o profundo azul do céu enquanto as janelas do vagão iluminam-se com lâmpadas alaranjadas. Devido ao predomínio das silhuetas, que elimina virtualmente todas as cores exceto as do céu e das janelas, a cena expressa admirável e econômico contraste entre o mundo frio e perigoso dos *out-laws* e o cáldo e confortável dos cidadãos de bem.

Os exemplos que citei, sem exceção, são superficiais, pôsto que não envolvem um dos atributos preponderantes do cinema — o ritmo.

Um bom filme colorido contém mais do que seqüências individualmente vistosas. O insucesso de se combinar a cor ao ritmo se mostra parcialmente no frustrado *Kanchenjunga*, primeiro filme de Satyajit Ray em cores. Ainda que muitas imagens isoladas revelem racional emprêgo da cor, o efeito é com freqüência anulado pelo movimento dentro da cena ou pela transição entre uma cena e a seguinte. Essas contínuas alterações na cor são especialmente infelizes porque a ação da fita salta de um lado para outro, entre os seis ou sete membros da família: ao invés de dar a coerência entre os quadros, a cor acaba somente agravando a disparidade entre êles.

Assim, todo um conjunto de possibilidades — por bem ou por mal — se abre pelo fato de que **todos os efeitos da cor cinematográfica trabalham tanto com o tempo como com o espaço, e inclinam-se a se produzir mais poderosamente no tempo que no espaço.**

Semelhanças óbvias se estabelecem entre cinema e teatro. Nas peças, especialmente nos seus figurinos, as cores são escolhidas pelo que podemos chamar de seus objetivos simbólicos: os caracteres se identificam facilmente ao se mistura rem entre sí. O vestuário de *Henry V*, (Henrique V/1945), de Olivier, é figurativo da seguinte forma: vermelhos quentes e dourados para os inglesês, azuis frios e prateados para os francêsês. Por ter sido adaptado de texto teatral não significa que o filme se valha de efeitos de cor não cinematográficos. Tais efeitos cabem inclusive bem em fitas que nada têm a ver com teatro, como *Horror of Dracula* (O Vampiro da Noite/1958), de Terence Fisher, onde o castelo de Drácula e todos os vampiros aparecem em tonalidades azuladas, ao passo que os seres humanos em cores quentes. Não obstante, a flexibilidade dos recursos do cinema — seu poder de mostrar juntos o supérfluo e o essencial, o de controlar as transições entre as cenas — o permite

ir além do uso puro e simples da cor, no que o teatro suporta fundas limitações. Na realidade, como dissemos antes ao discutir as reações a cores específicas, essa flexibilidade até mesmo possibilita aos filmes subverter ou inverter as associações simbólicas. Azul e prateado podem figurar indiferença e falta de fibra em *Henry V*: mas no contexto de *Le Bonheur* (As Duas Faces da Felicidade/1965), de Varda, uma estátua prateada num *back-ground* nublado pode parecer viva; e, por serem pardas tôdas as demais cores de *Ben-Hur*, a manta azul que Charlton Heston usa na corrida de bigas pode ser vibrante e excitante.

Outro recurso do teatro destinado a dispôr as cores no tempo é modificar a iluminação. Nesse caso o cinema volta a ser mais maleável, uma vez que pode mover-se à vontade do dia para a noite, do sol para a neblina e para qualquer tipo de luz artificial. Embora naturais essas condições, existem meios de controlar os efeitos de cor assim como os próprios efeitos naturais. Mas a luz artificial no palco é por vês simbólica no matiz, recurso que quase nenhum filme adotou.

Quando a situação é tão artificial quanto a iluminação — como na seqüência de *ballet* de *An American in Paris* (Sinfonia de Paris/1951) — o expediente pode ser bem sucedido na tela. Porém, as tentativas de envolver cenas de natureza com colorido climático — como a seqüência rosa entre o cavaleiro normando e a camponês de *The War Lord* (O Senhor da Guerra/1965), de Schaffner, ou a variação de tonalidades pastéis em *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor*, de Bergman — afiguram-se insatisfatórias. A mistura de naturalismo e artifício em um elemento de tal modo fundamental para a imagem como é a iluminação se mostra prejudicial; e como no caso do nosso amigo, o leão verde, o espectador se distrai imaginando o como e o porquê da cor (16).

Se, no palco, as cores variam à vontade no tempo, mas oferecem pouca flexibilidade, as cores da pintura têm grande maleabilidade mas são atemporais. Como escreve Egbert Jackson em seu livro *«Basic Color»*: «Embora as variações sejam freqüentes na música, não são comuns na pintura, na qual não existe o elemento tempo para permití-las; a justaposição de cores na tela, uma vez fixada, permanece». No lugar de «música» leia-se «cinema».

Argumentam alguns pintores que o elemento tempo existe na pintura, pois o observador raramente olha um quadro inteiro de relance, mas deixa que seus olhos deslizem sobre êle. Só que a pintura não é, como o filme, *organizada* no tempo. Séries de pinturas — como os estudos de Monet da Catedral de Rouen — podem ser bem livremente arrumadas no tempo se as colocamos umas ao lado das outras; mas unicamente quando a pintura se torna assunto de um filme tem condições de ser temporalizada plenamente. O realizador então coloca o espaço dentro do tempo através de *close-ups*, *long-shots*, movimentos, etc., — ou, em raro exemplo como

o de **Le Mystère Picasso**, de Clouzot, captando a criação em seu exato instante de processamento.

As tentativas feitas no sentido de conferir às côres isoladas dos filmes o equilibrado toque dos pintores só obtêm êxito no que tange à obediência ao elemento tempo — isto é, enquanto se adequam à sucessão das cenas. Em **Meet Me in Saint Louis**, as duas irmãs mais velhas surgem cantando ao piano, em seqüência que lembra, na sua composição de tons suaves, a pintura de Renoir «Jeunes Filles au Piano». A comparação se justifica, pois a cena se adapta visual e dramaticamente às que a precedem e a prolongam; de outra maneira, teria funcionado apenas como artifício. Irônicamente, Jean Renoir se abraça com o fator tempo em **French Can-Can**, no qual ele procura introduzir a sensibilidade dos quadros de seu pai pela aplicação sistemática de tênues tonalidades pastel, repetido cena após cena, o dispositivo cansa. Minnelli evita essa armadilha (senão outras) em **Lust For Life** (Sêde de Viver/1955). Aqui, as côres — predominando amarelo-alaranjado-vermelho-marron-prêto — são reminiscências da paleta sombria e ensolarada de Van Gogh; mas, no lugar de reproduzi-la seguidamente, Minnelli as estende através do tempo. Assim que Van Gogh está à morte, por exemplo, as côres vão sendo progressivamente excluídas até que nada virtualmente reste a não ser o prêto dos corvos e o amarelo-palha do campo de trigo onde ele expira.

O princípio segundo o qual os efeitos temporais da cor são mais significantes na tela de cinema do que os efeitos estáticos se aplica bem quando não subsiste qualquer referência à pintura. No filme de Corman, **The Masque of the Red Death** (Orgia da Morte/1964), as cenas demoníacas no santuário do príncipe Prospero — iluminado em sua extensão pelo brilho da janela vermelha — são muito menos notáveis do que a seqüência onde as vítimas da morte vermelha pululam em tórno do príncipe, cobrindo cada vez mais a tela de escarlate. A relativa eficácia de ambas as cenas de modo algum é modificada pelo fato de ser o set do santuário desenhado meticulosamente, enquanto a atmosférica morte vermelha procede, diretamente, é óbvio, da caixa de **make-up**.

Todos os efeitos de cor descritos anteriormente podem ser desenvolvidos no tempo como no espaço. Por conveniência, irei debater as formas de seu desenvolvimento sob três classificações:

1. Movimento da cor dentro da cena. Objetos móveis chamam mais atenção do que objetos estáticos; mover objetos coloridos, ou mover a câmera entre êsses objetos coloridos estáticos, pode armar a base de extraordinários efeitos de cor.

Em **Funny Face** (Cinderela em Paris/1958), de Donen, quando o pessoal de uma revista de modas deixa a sombria livraria, que havia invadido para bater fotografias, a jovem vendedora encontra um chapéu que êles esqueceram. Ela começa a cantar «How Long Has

This Been Going On?» E ao mesmo tempo começa a esvoaçar o véu de gaze do chapéu, o qual gradativamente ilumina a cena com seu colorido romântico — um equivalente visual ao romântico despertar da própria jovem.

Em **Le Bonheur**, François e sua mulher fazem piquenique em um campo de trigo quando êle confessa ter uma amante, assegurando-lhe que isso não diminui, mas intensifica, o amor conjugal. Quando a mulher, submissa, diz que ela também agora o ama mais do que antes, François se levanta e a puxa pelos pés. Ao seguí-los, a câmera registra um **background** que vai mudando da cor amarela pálida do trigo para um luminoso verde das árvores distantes. A mudança da cor é ambígua: apreende a visão que François tem da reação (alegre?) da espôsa e prenuncia a paisagem verde na qual ela se afoga.

2. Movimento da cor de cena para cena. O climax de **The Masque of the Red Death**, descrito acima, é um exemplo simples e dramático. Exemplo de atmosfera ocorre nas seqüências da **Semana Santa em Sevilha**, que preludiam **Il Momento Della Verità**: silhuetas azul escuro contra o céu pálido; depois, o amarelo de velas acesas; e finalmente a luminosa coloração do altar em precisão.

O **Bracelete Grená**, de Abram Room, faz uso mais sutil do movimento de cor. A ação da fita decorre na Rússia czarista: a princesa Vera é amada a distância por um membro do governo que lhe envia cartas e um bracelete sem esperar nada em troca. Numa cena, Vera entrega-se a seus pensamentos em um aposento ricamente mobiliado de vermelho mogno. Na cena seguinte, o admirador entra numa adega de paredes verde pálido. A extrema mudança — entre cores complementares — sugere evidentemente o abismo que separa a

princesa de seu admirador. Room adiciona outros tons ao contraste através da trilha sonora, que passa do silencioso quarto para a vigorosa **saltarella** executada pelo violinista do café. Dessa forma, o **décor** verde cria uma impressão não somente de pobreza após o luxo, mas ainda de vida após a melancolia.

Les Parapluies de Cherbourg estabelece movimento mais complexo ainda. Na cena em que Guy ama Geneviève pela primeira e última vez, Demy os mostra juntos no quarto e depois insere quatro cenas de transição montadas ritmicamente numa cadência musical que traduz a rotina da vida de Geneviève. As cenas conseguem mais do que isso. Cada qual possui diferentes tonalidades — e êsses rápidos contrastes assinalam o momento de Guy; o cartaz vermelho, rosa e amarelo do outro lado da rua; o azul cintilante que banha essa rua; o verde e rosa pálidos do papel listrado que cobre a parede do living de Geneviève — e esses rápidos contrastes assinalam a jornada íntima da heroína através de emoções tumultuosas, até o fim da quarta cena, Geneviève descansando a cabeça no colo de sua mãe (17).

Esse tipo de transição é ainda mais abstrato em **Le Bonheur**, de Agnès Varda (mulher de Demy). Separadas do contexto, as rápidas seqüências de fachadas coloridas, por-de-sol, **fade-outs** desbotados, parecem coisa de pouca importância. Discutirei êsse contexto depois; menciono-o aqui para lembrar que um bom filme colorido não apresenta apenas uma série de efeitos de cor, mas uma intrincada meada, e mesmo uma seqüência inteira pode não fazer sentido se o restante do filme é ignorado. Eis porque a terceira forma básica de desenvolvimento da cor no tempo é explicada assim:

3. A combinação de movimentos de



Em «**West Side Story**» (Amor, Sublime Amor/1961), de Robert Wise e Jerome Robbins, o «cameraman» Daniel L. Fapp sofisticou as perspectivas da composição visual mediante lentes semi-telefotográficas, mesclando à coreográfica «mise-en-scène» côres tão bizarras quanto impressionistas

côr dentro da cena e de uma cena para outra. Há um interminável número de variações possíveis e seria absurdo tentar dar exemplos representativos. Basta um para mostrar como as côres da tela podem valorizar um filme ramificando-o e entrelaçando-o no tempo.

No primeiro episódio do filme de Kobayashi, *Kwaidan*, o samurai ambicioso deixa a humilde esposa fiandeira e casa com outra mulher, rica, porém egoísta. Os recém-casados vagam pelas ruas do mercado, onde a mulher vê um tecido azul violeta que lhe agrada. Segura-o como se o abraçasse, e, vendo isso, o samurai se lembra de sua primeira mulher em seu tear. O tempo passa e o casamento se desfaz. Uma tarde, quando o samurai dorme, sua mulher entra no quarto com um vestido azul violeta que, na semi-obscuridade do aposento, parece mais sombrio. Irritada com o sono do marido, ela o esbofeteia com o leque e os dois acabam brigando. Quando ela se volta, há um ligeiro brilho branco em sua anágua, sob o vestido. Aqui, a mudança da côr do vestido entre as duas cenas reflete a mudança na situação conjugal; o ponto branco bilhante no meio de tons mais escuros cria uma sensação visual de amargura.

Nas tentativas que fiz para descrever o complexo uso das côres o mais sucintamente possível, pode parecer que afirmo que determinada côr só pode possuir um significado absolutamente específico. Permitam-me repetir que o contexto assume a maior importância. Como afirma Eisenstein em *«The Film Sense»*: «Em geral a interpretação psicológica da côr é uma coisa muito complexa. (...) Na arte não são as relações (associações) absolutas que são decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte em particular».

Considerando essas obras de arte do cinema no seu conjunto, o mais fácil é começar pelas modalidades de processos da côr mais elementares — a inserção de uma ligeira passagem colorida num filme preto-e-branco. O *Phantom of the Opera* de 1925, e *The Picture of Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray/1945), de Lewin, reservam a côr para os climaxes dramáticos: no primeiro, o desmascaramento do fantasma; no segundo, o retrato e o cadáver carcomido de Dorian Gray (18). As «relações arbitrárias», nesse caso, se produzem entre o preto-e-branco de um lado e a totalidade das côres de outro — forte contraste no qual as côres individuais desempenham papel sem importância.

Tais exemplos são rudimentares, mas bem sucedidos. O recurso que consiste em interpolar côr no preto-e-branco, originário de uma época em que os próprios sistemas cinematográficos utilizados eram rudimentares, desde então tem se aperfeiçoado. Hoje ainda, quando aqueles sistemas já transfiguram as Eliza Doolittles em *My Fair Ladies*, a côr e o preto-e-branco continuam sendo reunidos de tempos em tempos.

Irônicamente, o contraste que valorizou a côr rudimentar dos anos vinte



«*Accident*» último filme de Joseph Losey, as possibilidades de expressão realista da côr



As mais remotas «vidas de Cristo» do cinema eram, invariavelmente, coloridas a mão. Cena de «*From the Manger to the Cross*» (1911), produção Sidney Olcott.



Max Hendschiogl, antes da era Technicolor, induziu De Mille a colorir «*Joan the Woman*», em 1917, por um processo que patenteara

pode facilmente degenerar a côr sutil de hoje. Isso depende de qual a dominante no filme, a côr ou o prêto-e-branco. Em todos os exemplos que posso citar entre os que se seguiram à experiência de *The Phantom of the Opera* a intromissão do colorido é um artifício melodramático e estridente. Até num documentário como *A Valparaíso*, de Joris Ivens, que lança a côr para retratar a violência dos habitantes do lugar. O colorido, embora a seqüência tencione conter obviamente algum melodrama, só faz por agravá-lo — como se o violão de Segovia se tornasse elétrico no meio da performance.

Por outro lado, nada há de intrinsecamente melodramático na injeção de cenas em prêto-e-branco num filme colorido. Os exemplos que posso lembrar são sutis e efeitos (19). Alguns deles mostram como a côr e o prêto-e-branco podem compensar-se mutuamente com vantagens visuais e dramáticas.

O papel do prêto-e-branco em *Meet Me in Saint Louis* é breve, porém típico. O filme é dividido em partes referentes às estações do ano, cada uma vem precedida por fotografias fixas em prêto-e-branco da residência dos Smith na correspondente estação. A fotografia estática, então, ganha vida em côr. Esses toques de prêto-e-branco acrescentam angústia à delicada nostalgia do filme, lembrando ao espectador que a ação se passa no passado, que foi registrado há muito na fotografia já desbotada. Fica-se mais encantado quando, num casual milagre cinematográfico, a côr e o movimento voltam e o passado revive.

O prêto-e-branco pode conferir amargura até a um filme tão rude como *Peeping Tom* (A Tortura do Médico/1959) — a história de um fotógrafo que assassina mulheres com o tripé laminado de sua câmara, porque êle era utilizado por seu pai psicólogo como cobaia para o estudo do medo. Se Michael Powell tivesse seguido a experiência de *The Phantom of the Opera* neste filme, recorrendo às côres para os crimes e o prêto-e-branco para o restante, o resultado seria provavelmente tão melodramático como a breve descrição da trama faz crer. Ao invés disso, tudo é colorido, salvo os filmes projetados por Mark Lewis: filmes tirados de Mark menino por seu pai, e filmes tomados pelo próprio Mark no ato de matar. Os primeiros são angustiantes porque justapõem a condenada inocência do passado à terrível experiência do presente. Noutro ponto, por exemplo, o filme-dentro-do-filme mostra o pai dando a Mark sua primeira câmara; a cena é interrompida por breve *shot* colorido, no presente da fita, da mesma câmara colocada numa prateleira acima do projetor. Como uma centelha pulando entre eletrodos, esta alternância de prêto-e-branco e côr ilumina a passagem da maravilhosa novidade à obsessão mortal em que se converteu. Quando Mark exhibe seus próprios filmes, a tela fortemente delimitada da projeção em prêto-e-branco dentro da moldura colorida atrai a atenção da platéia e de Mark, e o especta-

dor partilha do desapontamento de Mark pelo fato da imagem (prêto-e-branco) de cada vítima ser inferior à «atualidade» (côr). Aqui o prêto-e-branco representa o passado — mesmo que um passado mais recente — e sublinha o fato de Mark se encontrar por demasiado preso ao passado para viver o presente. De tôdas as maneiras, o uso do prêto-e-branco contribui para que o espectador simpatize com Mark, e também para



A primeira versão de «The Ten Commandments» (Os Dez Mandamentos), de De Mille, trazia seqüência em côres, em 1923. No papel de Moisés, Theodore Roberts

e elevar o filme do *grand-guignol* a algo próximo da tragédia.

Provavelmente o tratamento mais simples e poderoso dado a êsse tipo de contraste se ache em *Nuit et Brouillard*, documentário de Resnais sobre um campo de concentração nazista. É o reverso completo da experiência de *The Phantom of the Opera*. O prêto-e-branco é empregado nos *flash-backs* dos horrores do campo durante a guerra e na libertação (20), enquanto a côr entra nas visões posteriores do campo, agora em ruínas e parecendo sereno à luz do dia. O contraste fortalece o filme de várias maneiras. Serve ao propósito de distinguir o passado do presente. (Um dos erros do documentário prêto-e-branco de Frédéric Rossif sobre a Guerra Civil espanhola, *Mourir à Madrid*, é que não se pode ficar certo de quando as cenas de arquivo terminam e as cenas especialmente filmadas começam — dúvida que tende a comprometer todo o filme). Em segundo lugar, as transições entre a côr e o prêto-e-branco destacam os horrores concentracionários. Mais importante ainda é que elas enfatizam o caráter remoto desses horrores, invadidos que são pelos detalhes coloridos das cenas de após-guerra. O referido contraste demonstra como o tempo rapidamente enterra todos os acontecimentos, não importa quão terríveis sejam ou se devam ser rememorados.

Os exemplos citados provam com clareza que só existe uma diferença fundamental entre a côr e o prêto-e-branco quando colocados lado a lado. Nenhum é necessariamente mais realista, mais dramático ou sensível. Mas a côr, sendo mais específica, tem mais imediatismo que o prêto-e-branco — as cenas coloridas estão mais próximas no tempo e no espaço. Não queremos dizer que o prêto-e-branco deva sempre representar o passado. Em *Un Homme et une*

Femme, Lelouch o emprega nas cenas do «presente», onde Jean-Louis Duroc conhece Anne Gauthier e a leva para casa. Então, quando Anne fala sobre o marido morto, há uma breve inserção de côr na sua lembrança da vida conjugal. A questão é que Anne acha difícil aceitar o amor de Jean-Louis porque seu marido ainda está vivo dentro de si, tão próximo dela quanto a realidade de sua morte.

Sözinho, é claro, o prêto-e-branco não mais carece de imediatismo. Na verdade, pode adotar tôdas as qualidades da côr. Essa adaptabilidade é um dos motivos pelo qual o prêto-e-branco pode surgir num filme colorido sem o risco de ser um artifício destoante. Há, todavia, maior perigo quando uma tinteura ou filtragem monocromática (21) entra num filme totalmente colorido. Quanto mais forte e afirmativo o monocromo, tanto mais agradável será o seu choque com as cenas multicoloridas que o ladeiam — não interessa o quanto a tinteura ou a filtragem possam ser «realistas». Exemplificando, o vermelho e o azul no filme de Bert Stern, *Jazz on a Summer's Day*, pretendendo representar o crepúsculo e o nascer do sol, são exatamente tão chocantes quanto os simbólicos verde e azul no início de *Le Mépris*, de Godard. Por outro lado, um colorido pálido ou neutro pode alcançar o alvo mesmo sendo «irrealista», como o pesadelo verde azulado de *The Premature Burial*. As cenas amarelo-laranja de *Une Homme et une Femme* em que Jean-Louis procura amar Anne e ela fica recordando o marido (em côres), embora não tão berrantes a ponto de prejudicar as transições, são suficientemente fortes para se tornarem visualmente irritantes.

Emprêgo sutil de tinteura neutra se registra em *Lotna* (1959), de Andrzej Wajda, a côr reservada para as cenas diurnas, e o sépia para as noturnas. A primeira vista a distinção parece puramente prática: o monocromo exige menos iluminação que a côr, e capta a neutralização das côres à noite, como ocorre na vida real, de uma forma impraticável ao filme multicolorido. Não é assim o uso do sépia em *Lotna*. O filme diz respeito às experiências da cavalaria polonesa durante a invasão nazista de 1939, e o contraste entre a côr e o sépia reflete o contraste entre as tra-



«The Glorious Adventure» (1924), rodado na Inglaterra pelo processo «Prizma». Diana Manners e Victor McLaglen, num de seus primeiros desempenhos, como o rei Charles II

dições românticas da cavalaria e a sombria realidade da guerra mecanizada. O filme termina à noite com a morte de Lotna, os sobreviventes se dispersando pela desolada paisagem que parece mais lúgubre por ser tingida de sépia.

Quando os filmes são coloridos in totum, a chance do que Eisenstein chama «relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens» se multiplica tremendamente. Nos últimos anos, maior número de cineastas que lidaram com a cor ultrapassaram a simples decoração ou os efeitos desconexos e tentaram, bem ou mal, criar um sistema coerente de cor para o conjunto do filme.

Esses ensaios só exploram até o momento uma pequena fração de todos os mundos de cor possíveis, seria irrisório classificá-los de maneira rígida. Apenas por conveniência eu os divido em quatro grupos principais rigorosamente arrumados pela ordem de complexidade crescente. Mas os grupos se superpõem e as diferenças entre os filmes de um mesmo grupo são freqüentemente maiores que as diferenças entre filmes de grupos diversos. Estes são de fato mundos de cor, pertencendo a um universo que ainda precisa ser cosmografado.

1. O esquema mais simples de cor é aquele onde um só matiz ou paleta domina todo o filme. No mínimo, tal esquema contribui para a unidade do filme e o exime de uma sucessão de harmonias «saborosas». Geralmente, a cor dominante é determinada pela escolha de um décor natural. Por exemplo, o Ártico de *The Savage Innocents* (Sangue Sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray, fixa um incomum leit-motiv de branco: ainda que o uso de outras cores seja mediocre, a fita contém méritos visuais. Igualmente o décor da Antártida onde *Quick Before It Melts!* se desenvolve em grande parte, favorece essa comédia vulgar. Lean aplica o branco azulado da neve e do gelo como o leit-motiv de *Doctor Zhivago* (Doutor Jivago/1966), como já usara os amarelos alaranjados do deserto de *Lawrence of Arabia* (Laurence da Arábia/1963) e os amarelos esverdeados da floresta em *The Bridge on the River Kwai* (A Ponte do Rio Kwai/1957) — o que em parte explica porque os espetáculos de Lean são mais atraentes do que a maioria.

Em *The Trouble With Harry* (O Terceiro Tiro/1957), Hitchcock acrescenta amargura a esse tipo de leit-motiv escolhendo paisagem — Vermont no outono — cujo caráter pitoresco contrasta de modo agudo com a macabra comédia. Clément vale-se de contraste parecido em *Plein Soleil* (O Sol Por Testemunha/1959), onde um crime quase perfeito é situado no deslumbrante set do Mediterrâneo — décor branco, aguamarinho e laranja, cores cuidadosamente refletidas também nos sets interiores.

Poucos são os filmes em que o décor determina a cor dominante na atmosfera geral: em outros termos, o cineasta toma partido de um leit-motiv artificial. O primeiro que vi a experimentar isso foi *Mon Oncle* (Meu Tio/1958), onde Tati faz uso de tons pastéis suaves no am-



«Ben-Hur», 1926, primeira versão, realizada por Fred Niblo parcialmente em Technicolor bi-cromático. A célebre seqüência da corrida de quadrigas — Francis Bushman, Ramon Novarro. W. Howard Greene foi o operador das cenas coloridas

biente do tio e brancos ascéticos na casa moderna. Mediante exigua série de cores pálidas, Tati cria uma espécie de realidade despojada que se ajusta à sua fábula. Infelizmente, as cores in loco falham ao captar esse esquema de cor, da mesma maneira que a comédia, em si mesma, freqüentemente passa da tranquila sutileza para a franca monotonia. Melhor exemplo de leit-motiv artificial da cor figura em *La Decima Vittima* (1965), história de uma sociedade futura onde as pessoas têm o direito de se matarem umas às outras. Aqui os sets são predominantemente neutros ou azulados, e as cenas em locação foram escolhidas e filmadas nas condições exatas para se combinarem. Toques de cores mais quentes, sobretudo marrons dourados, irrompem em lugares inesperados e às vezes com combinações surpreendentes, como quando a «caçadora» americana veste um traje rosa-shocking num décor dourado. A mistura do desumanizado e do casualmente bizarro instala convincente im-

«The Adventures of Robin Hood», filmagem (1938): à esquerda, o «cameraman» Sol Polito e o diretor Michael Curtiz; em cena, Olivia de Havilland, Errol Flynn; à direita, uma câmera Technicolor, que foi operada pelo especialista W. Howard Greene

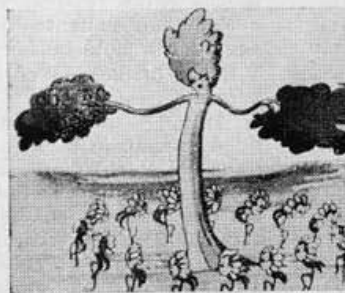


pressão de como o mundo poderá ser no futuro.

2. Talvez o tipo mais comum de dispositivo de cor seja o que pode ser chamado de realismo organizado: o colorido em cada cena parece natural, mas as seqüências são arrumadas de forma a contrastarem umas com as outras e criarem uma progressão dramática.

Simple mas efetivo exemplo: *Loss of Innocence*, de Gilbert, melodrama romântico sobre as colegiais inglesas numa estalagem de campo na França. Os exteriores são arejados pela luz do sol, a claridade do céu azul e a luminosa folhagem verde; os interiores são constituídos por cores quentes — ricos caixilhos de madeira, filis de garrafas de vinho e close-ups dos cabelos dourados de Susanna York e dos cabelos vermelhos de Jane Asher. Como o filme se alterna dos exteriores para os interiores, essas duas paletas complementares continuamente estão se realçando uma a outra. Assim, as cores assumem um brilho aparente que reflete a visão amo-

De Walt Disney «Flowers and Tress» (1931) — foi o primeiro filme em Technicolor pelo sistema de três cores.



rosa que as colegiais têm de tudo que as cerca.

Hitchcock emprega contraste básico semelhante em *Vertigo* (Um Corpo Que Cai/1958) criando porém extraordinárias variantes. Exteriores em dominadores verdes e azuis, interiores — como o apartamento de Scottie e Midge — sublinhados por suaves tons marrons, laranjas e amarelos. Nos pontos altos do filme, Hitch intensifica o contraste modulando cores brilhantes. Nos interiores, por exemplo, há as brilhantes paredes vermelhas do restaurante de Ernie, onde Scottie vê Madeleine pela primeira vez, e o laranja cor de fogo do apartamento do herói quando ele a traz de volta após sua tentativa de «suicídio» por afogamento. Nos exteriores, há o verde brilhante da relva em frente ao museu de arte onde Madeleine vai olhar o retrato de Carlota Valdés, sua «primeira encarnação», e os pomposos azuis e verdes luminosos na floresta de madeira vermelha onde Madeleine envolve Scottie com sua mistificação romântica. No clímax do filme, no quarto de hotel de «Judy», quando Scottie afinal a converteu em «Madeleine», Hitchcock reverte seu mundo de cor — ilumina o abraço com o sombrio verde do gás neon que vem da janela. A cor ajuda a elevar o que poderia ter sido apenas um melodrama de truques e a transfigurá-lo em assombroso estudo de obsessão e ilusão.

É difícil afirmar se *Il Deserto Rosso*, de Antonioni, é favorecido ou prejudicado por sua cor. A evidência da grama pintada, da parede que muda de cor de

cena para cena, o zelo prodigalizado às cópias etc., tendem a desviar a atenção do conjunto do filme para a «côr pela côr». Sem dúvida, êste colorido é o mais meticulosamente planejado dos filmes até aqui discutidos. Mas apesar de todo o artifício, a côr é articulada quase integralmente nos limites do naturalismo; mais importante ainda, ela sugere o significado da cena direta e discretamente. (O que marca uma vantagem sôbre os filmes em preto-e-branco de Antonioni, nos quais os signos visuais parecem pesados ou obscuros). Quando Corrado leva Giuliana para Ferrara, os raios amarelos e verdes-limão do sol que invadem a cena, exprimem imediatamente que Giuliana corresponde ao interesse de Corrado. Mais tarde, ao se encontrarem na tôrre de atracação no mar, os toques de vermelho fazem-nos sentir novamente que o mêdo neurótico de Giuliana está se abrandando em suas relações com Corrado. Em ambos os casos, os signos funcionam porque não são ambíguos — sendo virtualmente as únicas côres festivas que aparecem — e nem tão salientes que forcem o espectador a notá-los.

Esses brilhos da côr são reflexos em pequena escala do esquema geral do filme — um contraste entre os pálidos e sombrios tons que circundam Giuliana e a claridade de sua ilha de sonho. Quando ela diz «Tenho mêdo de tudo», um dos itens de sua relação é a côr; e através do filme Antonioni engenhosamente utiliza colorações para externar o fluxo e o refluxo de seus temores. Assim, os ocres cintilantes e os amarelos-creme dos rochedos de sua ilha de sonho reportam-se aos amarelos de Ferrara, quando ela começou a confiar em Corrado; mas depois que êle trai essa confiança, tudo que Giuliana pode ver é o venenoso amarelo da fumaça da fábrica, que «os pássaros aprenderam a não atravessar».

Antonioni, lastimavelmente, desperdiça todo esse zelo em um assunto maçante. Como base da história, Giuliana é ao mesmo tempo uma personagem muito trivial e extremada para despertar interesse profundo, e interpretada (mal) por Monica Vitti, falta-lhe certa universalidade. Enfim, a côr é divorciada do filme como conjunto, não por ser inadequada ou decorativa, mas porque ela exprime inteligentemente coisas que não convém expressar.

3. Os filmes nos dois primeiros grupos são seletivos no uso da côr, eliminando ou destacando muitas partes das côres reais. No terceiro grupo vêm o que podemos chamar de filmes caleidoscôpicos, que possuem poder de variação e versatilidade. Para conseguir isso, a maioria confia demasiado nas côres postigas, como as do vestuário de *Giulietta Degli Spiriti* e o papel de parede de *Les Parapluies de Cherbourg*.

Nos melhores filmes caleidoscôpicos, o colorido intenso e disperso fazia parte de um conjunto orgânico. Não é fácil conseguir isso. «Caleidoscôpio» é mais correntemente um eufemismo de «confusão», como em *Modesty Blaise* (1966), de Joseph Losey. Neste filme, quase a

totalidade das cenas se empenha por tirar seu rendimento às custas dos efeitos de choque: os exteriores do Mediterrâneo em face do *décor* Op-Art; sets abarrotados esmagam composições estilizadas; o delicado e o extravagante continuamente em conflito.

Pode-se argumentar que *Modesty Blaise* não é um filme a ser levado a sério. Mas é êste precisamente o problema: a côr não diverte. Se a côr caleidoscópica existe para agradar, não pode ser tão disparatada quanto parece. Em *Help* (Socorro/1965), de Lester, por exemplo, cada seqüência, não importa se breve ou deslocada, tem sempre a sua paleta própria — as sombras brancas e escuras dos Alpes, os verdes e os cáquis da manobra do exército, os marrons claros, brancos e amarelos do bar.

A côr caleidoscópica é ainda mais difícil de manejar nos filmes sérios, em parte porque ela provoca uma frívola aparência exterior. *Giulietta Degli Spiriti*, de Fellini, por exemplo, é bem organizado visualmente: ricas e variadas, as côres se beneficiam entre si ao invés de se prejudicarem. Mas elas rapidamente exprimem a bombástica tendência felliniana em apresentar o bizarro e o orgiaco. Encarado sob êsse aspecto bombástico no terreno do preto-e-branco, *Otto e Mezzo* (Oito e Meio/1963) e *La Dolce Vita* (A Doce Vida/1959) nos deixam na expectativa dos acontecimentos da tela; mas no terreno da côr fragmentada de *Giulietta Degli Spiriti*, a seqüência de Bishma e a festa de Suzy se tornam insípidas e irritantes.

Há ainda armadilha mais profunda. Não estou certo se, no fim, *Giulietta* supõe estar se reconciliando com sua situação porque ela aceita a realidade, ou porque se refugia em suas visões; mas de qualquer forma o epílogo é hermético. O colorido esplêndidamente detalhado que Fellini acumula ao descrever o problema de *Giulietta* simplesmente impede a clareza da conclusão. Embora *Otto e Mezzo* tenha um desfecho igualmente descuidado — o desfile circense — êste não parece tão hermético porque o restante do filme teve boa comunicação em preto-e-branco.

No entretanto, Fellini faz excelente uso da côr para mostrar a integração da fantasia e da realidade. À princípio, as duas são distintas: as visões de *Giulietta* são sombrias (verdes nevoados para a lembrança do avô, a visão do Senhor da Justiça, o sonho do barco escuro na praia) ao passo que mantêm-se iluminado e colorido tudo o que a rodeia na realidade. Então as visões se tornam sempre mais luminosas até mergulharem na realidade (a aparição de uma criança no jardim, a aparição de Suzy no banheiro). Essa transformação abrange muitas sutilezas. Para dar só um exemplo, as tomadas das chamas alaranjadas que representam o incêndio são repetidas sempre com maior rapidez: uma vez que tenhamos reagido de saída à côr, as chamas parecerão mais reais à proporção que as tomadas vão se fazendo mais velozes.

O exemplo mais nobre de côr caleidoscópica — talvez de qualquer tipo de

côr — é de longe *Les Parapluies de Cherbourg*, de Demy. Como *Giulietta Degli Spiriti*, o filme toma por norma as côres brilhantes e artificiais. Até mesmo as cenas *in loco* são dominadas por cartazes, papéis pintados e iluminação colorida. Porém, ao oposto de *Giulietta*, o colorido nada tem a ver com fantasia. Os papéis de parede, os guarda-chuvas e o restante formam um *background* multicolorido para os incidentes mais banais, tais como o trabalho de Mme. Emery em sua loja ou a longa espera durante a ausência de Guy. A vida, diz Demy em suas imagens, não necessita de «espíritos» que a façam suportável; até no fato mais trivial subsiste uma textura colorida de encanto e esperança (22). Assim, a convencional Mme. Emery pode demonstrar *joie de vivre* mesmo quando Geneviève está grávida, Guy longe dali, e o pretendente Roland ainda ignorando seu estado.

Mediante côres variadas formando a trama e a moralidade desses personagens, Demy apresenta tonalidades simples para as cenas de emoções insólitas ou de profundidade intelectual. Forte coloração é associada à figura reta e não sofisticada de Guy. O bar pintado de laranja onde êle pede Madeleine em casamento já foi citado. O vermelho e o alaranjado também marcam os pontos altos de sua relação com Geneviève: o vermelho-damasco da parede do salão de dança onde êles se amam pela primeira vez; os reflexos avermelhados da garagem quando Guy diz a Madeleine que recebeu sua convocação; e, em seu último encontro, o sinal vermelho de trânsito por trás da cabeça de Guy quando Geneviève o vê. Mas Demy não tenta dar qualquer aplicação rígida e alegórica ao vermelho: o azul claro também se presta ao romance quando Guy e Geneviève entram no quarto de paredes azuladas. Mais adiante, ao regressar da Argélia para encontrar Geneviève casada, Guy volta ao quarto onde se amaram o seu sofrimento é evidenciado com a repentina reaparição do azul: a sua inalterada vivacidade, no momento em que a mais importante coisa de sua vida foi modificada para sempre, equivale a uma bofetada.

Para as cenas cruciais que envolvem o genti e sofisticado Roland, as côres dominantes tendem à neutralidade, à escuridão (como o casaco que êle usa ao encontrar Geneviève pela primeira vez) ou à claridade (o terno de verão que veste ao aceitar Geneviève apesar da gravidez). Êsses tons neutros não traduzem somente a confiança do personagem: o contraste agudo com a textura muito matizada do resto do filme revelam que suas emoções são tão poderosas como as de Guy, embora mais controladas. Assim, uma das cenas mais admiráveis do ângulo visual é a primeira impressão que Guy tem de Geneviève ao vê-la entrar numa joalheria. Vestida de branco ao lado de sua mãe, que está com um traje amarelo, rodeada por janelas emolduradas de branco através das quais a rua é entrevista em azul pálido, Geneviève parece estar flutuando na luz.



Olivia de Havilland, Leslie Howard, Vivien Leigh — «Gone With the Wind» (E o Vento Levou), recordista de bilheteria em todos os tempos, arrebatou em 1939 o primeiro Oscar para a «melhor fotografia em cores» (Technicolor), assinada por Ernest Haller e Ray Rennahan.

Os graus que ritmizam a separação do casal e a aceitação de Roland são marcados por cores progressivamente mais neutras. Até pouco antes da partida de Guy, a delirante seqüência na qual eles caminham pelas ruas azuladas na direção da casa de Guy desliza para uma palidez lúgubre e profética, quando êle afirma: «Eu a amarei até o fim de minha vida». Mais tarde, ao confessar a sua mãe que já não é fácil lembrar-se de Guy como êle realmente é, Geneviève vai à janela da loja de guarda-chuvas e olha com tristeza as festividades do carnaval: ao acompanhar Geneviève, destacando-a do colorido festivo da loja, a câmara fixa o seu vestido azul e o azul fôco da cena da rua. E em tôda a seqüência do desfecho, no instante em que Guy e Geneviève chegam a um acôrdo sôbre sua separação, há a resolução de todo o colorido da fita num firme e simples equilíbrio — o preto da noite e o branco da neve. Kenneth Tynan estava totalmente errado acêrca de *Les Parapluies de Cherbourg*: poucos filmes utilizaram a cor com tal relevância do princípio ao fim.

4. Meu último grupo consiste nos filmes que se prevaleceram do uso artificial do naturalismo. É um grupo de vasto campo de ação, sem dúvida, com a deliberada segurança de *Muriel*, de Resnais, num extremo, e, no outro, o deliberado fascínio de *Le Bonheur*, de Varda.

No meio dos dois está *Un Homme et une Femme*, talvez o mais eclético dos filmes coloridos jamais realizados. Atravessa quase tôdas as cores já ensaiadas; e Lelouch parece tão preocupado com isso que às vezes deixa o filme escorregar para a banalidade (algumas das cenas entre Anne e Jean-Louis) ou para o exagêro (muitos dos trechos envolvendo o marido morto de Anne e a mulher morta de Jean-Louis). Também, a maneira artificial como Lelouch filma a

realidade — não há cenas em estúdio — sempre a situa numa perspectiva significativa.

Irônicamente, quando Anne e Jean-Louis concordam que a Vida é mais valiosa que a Arte, o filme demonstra como as Annes e os Jean-Louis de hoje convertem sua vida em arte — ou pelo menos em artifício. Em inúmeras seqüências os faróis amarelos do carro de Jean-Louis são comparados ao sol nascente, a manufatura suplantando a natureza; em outras passagens, o espectador fica em dúvida momentaneamente sôbre Anne, se ela está sonhando com seu passado ou dando continuidade ao seu trabalho em um *décor* colorido de cinema. Pelo uso sistemático de lentes teleobjetivas e pelo contínuo emprêgo da *zoom* que leva do *close-up* ao *long-shot*, Lelouch comprime e alarga o espaço visual como se fôsse de plástico; e faz o mesmo com o tempo mediante cortes rápidos e longas tomadas. Em muitos trechos, tais como o crepúsculo em Deauville, essa compressão do tempo e do espaço transforma um episódio banal numa série de colorações exóticas.

Em *Muriel* as cores naturais não são exóticas, porém desconcertantes. Os matizes entre diversas cenas e nas transições entre elas agradam à vista como a composição preta-e-branca de *L'Année Dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Marienbad/1962), pois Resnais revela com a cor um aspecto temporal inédito. Seus personagens tentam de tôdas as formas compreender o passado. No transcurso do filme, êles são forçados a admitir que a passagem do tempo não é um fluxo como o de um rio, que uma obra de engenharia pode desviar, mas uma contínua decomposição do presente em fragmentos que nunca mais poderão ser reatados. Resnais obtém êsse efeito, em parte, pela seleção de cores e também por uma montagem suave. Há uma quantidade de gra-

dações intermediárias — azul-aço, beje, marrom-terra — e os interiores têm sempre uma tranqüila mistura de meios tons, com uma côr de brilho chocante aqui e ali, como a cozinha amarela de *Hélène*. O esquema básico da côr é, de fato, outonal, só tomando de *The Trouble With Harry* as aparências, nas raras cenas marítimas em exterior. De outra parte, saltando essa paleta para a frente e para trás — por vêzes entre o dia e a noite — Resnais neutraliza sua morbidez, mais ou menos como o canto ofegante de Ernest com a música de *Déjà* neutraliza a sua nostalgia. Uma visão direta do passado do filme — os planos que Bernard rodou na Algéria — refere-se a incidentes triviais que nada revelam da experiência que afetou Bernard profundamente: a tortura da moça argelina que êle chamou de *Muriel*. Resnais pinta a cena com verde pálido e ocre — o óxido de cobre — a fim de estampar êsses fragmentos do passado como inadapáveis ao presente.

Resnais corre um risco por tirar deliberadamente a sensibilidade das cores, porque muitos espectadores não perceberão a superfície vanguardista do filme. Varda corre o risco inverso em *Le Bonheur*, uma vez que a platéia pode supor que a maravilhosa côr representa a felicidade de François, mesmo diante do suicídio de sua mulher! Neste caso, as tonalidades claras demonstram o quanto intensamente vive François o momento presente: está por demais arrebatado pela *joie de vivre* para ver que o próximo necessita, para existir, de uma base mais sólida e menos colorida. Eis porque Varda dissolve as cores entre as seqüências, em fades escuros: para transmitir a invulnerabilidade do momento atual de François, o seu perigosamente belo presente.

Os exemplos sugerem certas limitações impostas pelo emprêgo da cor. Existe um paralelo com a evolução da música de cinema, que passa de simples efeito de eco a uma associação mais livre com a imagem. Na música, é claro, essa evolução é mais fácil de entender porque ela não está tão intimamente ligada à imagem como a cor.

Ainda com freqüência, a cor é divorciada da imagem, quer pelo cineasta, quando seu propósito é dar essa impressão, quer pelo espectador, quando êsse divórcio parece uma idiossincrasia. Os filmes coloridos de hoje estão em situação similar (embora em outro plano) aos dos primeiros Technicolors de 30 anos atrás. Alimentados pelo preto-e-branco, os cineastas daquela era pareciam atraídos pela extravagância, e os espectadores viam tal extravagância mesmo onde ela não existia. Hoje, os cineastas e o público, familiarizados com os filmes coloridos e com aqueles onde a cor é apenas um detalhe, ainda não se acostumaram ao emprêgo correto da cor para encarar o filme como um todo. O aumento do número de filmes que têm a cor nessa conta dá a entender, contudo, que a situação há de mudar. Enquanto isso, podemos antever a consolidação das experiências recentes e muitas surpresas fascinantes.

Notas

(1) — Este artigo concerne ao cinema fotografado e não aos filmes de animação. Ambos diferem bastante no que tange à cor e nos problemas que enfrentam, e seria confuso lidar concomitantemente com os dois. É claro que muitas das assertivas sobre a cor cinematográfica se aplicam aos filmes de animação.

(2) — O Technicolor tricromático, com efeito, anula todos os tons pela combinação de três cores primárias que são impressas em três negativos diferentes. A versão primitiva do Technicolor empregava apenas duas cores e duas películas: grande número de filmes foi feito com esse processo entre os anos 20 e 30.

(3) — O segundo sistema que obteve êxito foi o Agfacolor, desenvolvido na Alemanha durante a II Guerra Mundial e posteriormente pelos russos. Também emprega o processo de três cores primárias, porém combinando-as num único negativo.

(4) — Todos os novos processos usam um negativo simples e o sistema de três cores. Hoje, o maior número de filmes produzidos atrás da Cortina de Ferro é realizado em Eastmancolor.

(5) — O Eastmancolor toma nomes diferentes segundo o estúdio ou laboratório que controla a filmagem e a revelação. Exemplo: Warnercolor, De Luxe, e Technicolor (que ainda prossegue com o sistema de revelação distinta).

(6) — Não revi o filme desde sua estréia, mas se posso confiar na memória, havia um rompimento com a «tradição» das paisagens viçosas e dos interiores multicôres, e as diversas seqüências se ligavam a cores dominantes.

(7) — A vista se adapta facilmente à diferença entre o azul do dia e a luz amarela de tungstênio, mas o cinema não.

(8) — Não vi Becky Sharp, mas de acordo com declarações de Mamoulian, ele tentou usar a cor simbólica e dramaticamente em certas passagens.

(9) — Se, por exemplo, a grama possui cor, esta poderia ser a combinação de todo o espectro, com exceção do verde, que é a única cor que a grama não absorve.

(10) — «Color: A Guide to Basic Facts and Concepts», por Robert W. Burn-

ham, Randall M. Hanes e C. James Bartelson. (Wiley, 1963).

(11) — Op.cit.

(12) — Não estou sugerindo que a regra geral seja este controle absoluto. Problemas de orçamento não de impedir muitos ensaios e erros. E em qualquer caso, o cineasta (diretor ou produtor) pode não estar interessado em exercitar sua liberdade de escolha, a qual pode ser delegada em parte a qualquer um, e em parte ao acaso.

(13) — O filme colorido contém o equivalente a três excertos de preto-e-branco, o qual impressiona grande quantidade de vermelho, azul e verde em cada cor de objeto. Na revelação final, os tons monocromáticos de cada excerto são substituídos por tintas vermelha, verde e azul. Há portanto a mais indireta relação entre a cor dos objetos e a cor da impressão.

(14) — Em entrevista divulgada em «Film: Book Two», ed. Robert Hughes (Grove, 1963).

(15) — Vide os depoimentos dos exibidores em quase todas as edições do «Box Office».

(16) — Este artigo não pretende ser prescritivo. O fracasso da iluminação colorida de *The War Lord* e *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor* se deve ao fato de serem grandes filmes de modo geral. Num filme realmente inventivo, o emprêgo parecido de iluminação colorida — ou qualquer outro efeito considerado insatisfatório neste artigo — pode ser plenamente justificado. Dificilmente é possível apontar um recurso que o cinema não possa usar bem.

(17) — É também possível interpretar essa seqüência como se sugerisse modulações do próprio romance.

(18) — Essas cenas coloridas pertencem ao primitivo Technicolor bicromático. A cópia que vi era totalmente em preto-e-branco, e não sei se alguma cópia manteve a cor original.

(19) — Única exceção: *Et Mourir de Plaisir* (Rosas de Sangue/1962), de Vadim, onde as cenas em preto-e-branco contêm cores.

(20) — Não desmerece o trabalho de Resnais saber que teve de usar monocromo nessas passagens, desde que nenhum material dos arquivos era colorido. É praticamente impossível determinar nos filmes o que é intencional, o que é acidental e o que foi inevitável; mas o bom diretor se empenha por trabalhar esses elementos que fogem ao seu controle.

(21) — A tintura era a princípio executada mediante a passagem do filme preto-e-branco por um banho de tinta. As variações do cinza pareciam se transformar nas variações da tinta; as áreas que eram brancas no original assumiriam também a cor da tintura. Na filtragem, geralmente obtida pela impressão do preto-e-branco em cores, através de filtros, as gradações do cinza são substituídas pelas tonalidades variadas da cor, e as áreas brancas permanecem brancas. A filtragem tem em geral efeito mais delicado que a tintura.

(22) — A música, é claro, traz a mesma idéia — todas as palavras são cantadas, façam parte de um bate-papo na garagem ou de uma declaração de amor.