

**COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da.** Cinema, Tecnologia, Estética: Reflexões sobre a Cor no Cinema. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Professora Associada do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN; Bolsista Pq – CNPq.

### RESUMO

Este trabalho discute as teorias que explicam o processo de introdução de novas tecnologias no cinema, mais especificamente aquelas que tratam da introdução e utilização da cor no contexto cinematográfico. Reflete-se aqui a respeito das motivações tecnológicas e estéticas que influenciaram no processo de introdução da cor em filmes pela indústria cinematográfica, na sua constituição e formato.

**Palavras-chave:** Cinema. Tecnologia. Cor. Estética.

### ABSTRACT

This work deals with the theories that explain the process of introduction of new technologies in the cinema, especially the ones that explain the introduction and use of color within film. The aim here is to think about the technological and aesthetic motivations that have influenced the process related to the deployment of color in films by the film industry.

**Keywords:** Cinema. Technology. Color. Aesthetic.

Entre as mais discutidas explicações apresentadas pelos historiadores, teóricos e estudiosos do cinema para a adoção de uma nova tecnologia como a cor pela indústria cinematográfica, estão as que identificam o uso da cor como: – (1) resposta às determinações econômicas que favoreciam a introdução de uma nova tecnologia como possibilidade de lucro para a indústria; (2) resposta à “tendência realista” que dominou a área no período do seu desenvolvimento; (3) resposta ao interesse pelo desenvolvimento estético no contexto dos gêneros fílmicos fantasiosos como os musicais, por exemplo.

Sabe-se que o cinema não se sustenta apenas como invenção tecnológica, e os fatores econômicos também não podem definir sozinhos o desenvolvimento e adoção de novas tecnologias por uma indústria. Como Heath (1981), De Lauretis (1985), Comolli (1985) e outros insistiram, o cinema existe enquanto *prática social*; sua história é a história das condições tecnológicas, econômicas, ideológicas e sociais interagindo em conjunto. A “máquina cinematográfica” não é essencialmente a câmera, o filme e o projetor. Ela não é apenas uma “combinação de instrumentos” e técnicas, mas é também o resultado de fatores sócio-econômicos-ideológicos-políticos. A origem do cinema deve então ser entendida como decorrência de vários processos interconectados: a ideologia do século XIX, que impulsionou o projeto fotográfico baseado no anseio pela reprodução de imagens e movimentos cotidianos da vida (a “ideologia da representação”); a procura pela verossimilhança — a ideologia do realismo; e as exigências

econômicas advindas da exploração de um novo produto cultural (a indústria de entretenimento). Todos esses fatores são, em primeira instância, socialmente determinados, isto é, são produtos das relações humanas em diferentes níveis, em certo tempo e espaço.

O cinema pode, claramente, representar as imagens dadas na vida real. Mas as ferramentas e técnicas utilizadas pelos cineastas para tal intuito são elas mesmas parte da “realidade”, o que torna “realidade” nesse caso uma forma de expressão. Vista à luz desse fato, a teoria que situa a câmera como um instrumento imparcial, capturando o mundo em sua “realidade concreta”, é uma teoria inexata. O realismo alcançado pelo cinema não é apenas uma questão de rodar a câmera; é uma questão de como apresentar o recorte da realidade selecionado e capturado pela câmera, e como essa nova realidade será percebida pelo espectador. Portanto, o realismo obtido pelas imagens fílmicas não é simplesmente o resultado da introdução, melhoria ou emprego de técnicas, mas também é, de fato, a consequência da construção de imagens e a produção de significados que foram incorporados às convenções do realismo fílmico.

No que toca à adoção e ao desenvolvimento do uso da cor pela indústria cinematográfica, argumentou-se que o filme, com elementos tais como o som e a cor, atingiria uma aura de autenticidade, preservando e aperfeiçoando um senso de realidade. Logo, a cor poderia ser entendida como um elemento que aproximaria o cinema da realidade. Contudo, críticos da ideologia realista contrariavam a ideia de que as cores nos filmes significassem uma melhoria no realismo. Eles destacavam, em primeiro lugar, a incompatibilidade da cor com o realismo narrativo como consequência de problemas perceptivos. Em segundo lugar, eles advertiam para os usos não-realistas aos quais foi imposta a tecnologia da cor.

A relação entre o mundo real e sua representação cinemática tem sido há muito tempo um dos temas fundamentais explorados nos debates teóricos. Muitos autores discutem o cinema (assim como a fotografia) enquanto produto ideológico emergindo de uma demanda perceptiva por códigos representacionais mais realistas tradicionalmente abancados pela representação pictórica. Jean-Pierre Oudart (1990), analisando o sistema de representação originado no Renascimento, propõe uma visão mais complexa sugerindo que a posição atribuída ao sujeito na tradição figurativa da pintura renascentista foi a causa da origem do sistema representacional prevalecente no cinema.

Nas pinturas do século XIX, era produzido um “efeito do real” por meio do uso da perspectiva, efeitos de luz e sombra, descontinuidade dos planos etc. e através desse efeito do real, produzia-se uma recolocação do sujeito no contexto do sistema representacional da pintura ocidental. Esse efeito do real explica por que as figuras presentes nas pinturas são percebidas pelos espectadores como “reais” e como “estando ali”. O efeito do real contido nas pinturas do Renascimento pode ser relacionado ao “efeito do real” produzido pela fotografia e pelo cinema. Tendo sido dado à fotografia o *status* de “reprodução” da realidade assim que ela

apareceu, ao cinema restou a possibilidade de, através da “impressão do movimento” associado às imagens fotográficas, incrementar esse *status*. Mais tarde, a aderência do som e da cor ao aparato cinematográfico representou no contexto a busca do aparato representacional cinematográfico por seu próprio caminho em direção ao realismo.

A habilidade em representar a realidade constituiu uma questão fundamental para os estudiosos do cinema. A introdução de novas técnicas pela indústria cinematográfica, como a cor, o som, a profundidade de campo, certamente é, dependendo do seu uso, capaz de adicionar realismo à imagem. Por isso mesmo é comum pensar que quando novos desenvolvimentos tecnológicos como som e cor são acrescidos ao aparato cinematográfico, este se torna mais “realista”. Porém, não se percebeu na transição para a cinematografia em cores em 1932 incrementos ao realismo.

A cor foi percebida inicialmente como um recurso técnico (o produto do desenvolvimento de novas tecnologias) que deveria revelar algo mais da realidade, representando uma melhoria em realismo. Assim, o argumento proposto primeiramente para tornar substancial o seu uso foi a alegação pela sua habilidade de representar “o mundo em que vivemos”. Entretanto, o processo de emprego da cor pela indústria cinematográfica contradisse essas primeiras especulações. Muitos se opuseram ao uso da cor em filmes, em uma primeira instância por causa de sua parca precisão técnica, o que causava problemas na percepção visual dos espectadores. Em seguida, a cor assumiu um novo significado sendo empregada para enfatizar o “não-real”. A cor passou então a ser associada a alguns gêneros não-realistas como os musicais, os desenhos animados, os filmes épicos e de aventuras etc. Esses gêneros abriram uma vasta gama de possibilidades para a manipulação das cores em filmes, revelando seu potencial de entretenimento, uso decorativo, dramático e, mais importante, o seu valor estético.

Interessante é o fato de que os cineastas despertam primeiramente para as possibilidades não-realistas associadas ao uso da tecnologia da cor começando a explorar abundantemente essa dissociação da cor com o realismo. Filmes como *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) que pretendiam explorar a relação na linguagem narrativa entre o “mundo real” e o “mundo do sonho” passam a ser exemplares desse contexto. Nesse filme específico, o uso da cor é restrito ao fantástico e privado mundo de Oz, ao passo que o mundo “real” da casa de Dorothy, no Kansas, é fotografado em preto e branco.

A cinematografia em cores assumiu então um papel crucial para a narrativa fílmica, e os cineastas passaram a explorar o potencial da cor com objetivos dramáticos e estéticos. Eles despertaram posteriormente para a noção de que a cor poderia ser utilizada em narrativas realistas se tornando um elemento essencial para enfatizar a “dramaticidade” e auxiliando na definição narrativa de um fato histórico, de um personagem, ou até mesmo representar determinado humor ou emoção. Um exemplo disso é a “atmosfera” criada através do uso das

cores na sequência do salão de baile em *Vaidade e Beleza* (Rouben Mamoulian, 1935), primeiro filme produzido com o processo de três cores da Technicolor. A cena em questão foi produzida por meio de uma série de planos nos quais as cores “fluem” em subsequência de cores frias e sóbrias até cores mais “excitantes” como laranja e vermelho. Esse efeito é obtido através da seleção das cores dos vestidos e uniformes trajados pelos personagens. O próprio Mamoulian (1960) reconheceu que essa sequência “funcionou” em acordo com a sua intenção de produzir um “clímax emocional” graças à sua decisão de utilizar cor no filme.

Outro exemplo pode ser extraído de *Marnie – Confissões de Uma Ladra* (1964), dirigido por Alfred Hitchcock. A protagonista Marnie tem aversão intensa pela cor vermelha, consequência de sua tentativa de suprimir qualquer lembrança de um assassinato cometido durante sua infância. A partir dessa premissa, o filme conduz o espectador para dentro da significação da sua estrutura cromática de modo muito eficiente, quando, sempre que a cor vermelha aparece, Marnie a percebe de modo especialmente atento. Não somente sua expressão facial denota grande ansiedade, como essa cor toma toda a cena e a imagem. Com esse “artifício” Hitchcock, desde o início, chama a atenção do espectador para o significado psicológico dessa cor específica para a narrativa.

No cinema, a manipulação da câmera é outra maneira de controlar e fazer significar a cor. Pelo movimento de recuo (para um plano longo) ou avanço (para um *close-up*), a presença de uma cor específica pode ser maximizada ou minimizada na cena. A manipulação da câmera nas tomadas de abertura de *Marnie – Confissões de uma Ladra* é um bom exemplo. Primeiro, é mostrado um *close-up* de uma bolsa *amarela*. À medida que a câmera se afasta percebemos que a bolsa é segura por uma mulher que caminha, de costas para a câmera, ao longo de uma plataforma ferroviária. Na sequência seguinte é apresentado o conteúdo da bolsa amarela que é então entendido pelo espectador como parte do “enigma” associado à personagem feminina, e por isso entende-se ter sido escolha do cineasta o destaque em *close-up* do objeto nessa cor específica. Na verdade, o *close-up* da bolsa amarela é o “ponto de partida de Hitchcock para construir a trama psicológica do filme que se desdobrará na medida do desenvolvimento narrativo.

A ideologia do realismo pode ter sido um primeiro fator determinante para a motivação do desenvolvimento tecnológico no cinema, mas claramente não foi a única necessidade preenchida pela inovação tecnológica. A análise da introdução da cor no cinema oferece um exemplo interessante em que o “ganho no realismo” não foi tão direto quanto afirmam alguns teóricos. Ao contrário, a transição dos filmes em preto e branco para os coloridos, ao menos inicialmente, foi plena de experimentos estéticos não-realistas. Uma questão importante que deve ser destacada é a de que, em determinado momento, os cineastas despertaram para o potencial da cor como um modo expressivo para enfatizar efeitos dramáticos e a cor então passou a constituir-se em um elemento significativo da narrativa participando no contexto da produção de significados que por sua vez foram incorporados às novas demandas e convenções do realismo fílmico.

Em termos gerais, o estudo sobre a introdução de uma nova tecnologia no contexto cinematográfico como a cor leva ao entendimento de que o desenvolvimento técnico por si só não explica o aparato cinematográfico de forma completa visto que o cinema não é somente um “aparato técnico”. Aliás, ele é o resultado de um sistema ideológico complexo e em constante movimento, que exerce forte influência sobre a sociedade em geral e, dessa maneira, sobre a indústria cinematográfica e o espectador. Esse sistema ideológico envolve uma conjunção de fatores tecnológicos, sociais, econômicos e políticos, e estéticos que se relacionam a períodos específicos de tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMOLLI, J. **Machines of the Visible** (121-142). In HEATH, S. e DE LAURETIS, T. (Editores). **The Cinematic Apparatus**. New York: St. Martins Press, 1985.

DE LAURETIS, T. Through the Looking-Glass (187-202). In: HEATH, S. e DE LAURETIS, T. (Editores). **The Cinematic Apparatus**. New York: St. Martins Press, 1985.

HEATH, S. **Questions of Cinema**. London: Macmillan, 1981.

MAMOULIAN, R. Colour and Light in Films. **Film Culture**, v. 21, 68-79, 1960.

LOUDART, J. The Reality Effect (189-202). In: BROWNE, N (Editor). **Cahiers du Cinema** v. 3. Londres: Routledge, 1990.