

JOÃO GUILHERME FURTADO HIPÓLITO

COR: A DEFINIÇÃO DO CINEMA COMO ARTE.

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Teresa Silva Guerreiro Mendes Flores

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2018

JOÃO GUILHERME FURTADO HIPÓLITO

COR: A DEFINIÇÃO DO CINEMA COMO ARTE.

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Cinematográficos no Curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos, defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 27 de Novembro de 2018, perante o Júri, nomeado segundo o despacho eleitoral 320/2018, com a seguinte composição:

Prof. Dr. José Manuel de Figueiredo
Gomes Pinto - Presidente

Prof.^a Dr.^a Inês Godinho Mendes Viveiros
Gil – Vogal - Arguente

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Silva Guerreiro
Mendes Flores - Orientador

Prof.^a Dr.^a Soraia Alexandra Cancela da
Fonseca de Vasconcelos Magalhães - Vogal

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2018

Agradecimentos:

À Professora Doutora Teresa Mendes Flores, pela sua disponibilidade, orientação e partilha de conhecimento, sem os quais teria sido completamente impossível a conclusão deste trabalho. Dado o meu percurso académico mais ligado à prática do que à teórica, tornou-se fundamental todo o seu apoio de forma a conseguir construir uma maior noção do trabalho teórico que é possível desenvolver bem como os métodos para aprofundar a sua pesquisa.

O meu mais pessoal agradecimento deixo-o à minha companheira de vida, Cláudia Luzio, pela paciência e tolerância despendidas neste longo processo e pela capacidade de me apoiar quando foi realmente necessário de forma a que não perdesse o foco nos meus objectivos, bem como ao meu filho Gonçalo Hipólito, que decidiu aparecer na nossa vida durante o curso desta etapa de estudos.

Resumo:

Esta Dissertação pretende colocar em perspectiva a influência da descoberta, e consequente processo evolutivo da cor, como o elemento polarizador que ajudaria a elevar o estatuto artístico do filme nos primeiros anos do filme, até cerca de 1935.

O que se tenta demonstrar aqui é a existência de um desejo histórico pela cor, que viria a desenvolver-se em inúmeros tipos de discurso sobre a mesma e que viriam a influenciar a criação/desenvolvimento da indústria cinematográfica, bem como a noção do objecto fílmico artístico.

Esta obra acaba por se dividir em duas componentes. Uma que analisa a invenção dos processos técnicos de cor e seu impacto nos anos consequentes, e uma outra que pretende analisar os discursos formalistas do filme, de forma a perceber o impacto da presença da cor nos primeiros espectadores e potencialidades ou defeitos que os mesmos lhe associaram.

Palavras-Chave:

- Cor
- Pintura
- Arte
- Formalismo
- Espectáculo

Abstract:

This dissertation aims to put in perspective the influence of the discovery of colour, in the early days of film due to 1935, and its evolving processes, as a polarizing element that would help to elevate the status of the film establishing it has an art form.

The purpose is to show the existence of an historic desire for colour that would come to evolve in an notable amount of speeches about the presence of colour in films, and how it would come to influence the development of an film industry as well as the notion of an artistic film object.

This project would become divided into two components. One that analyses the invention of colour's technical processes and its impact in subsequent years, and a second one that aims to analyse the speeches from the film theories, in a way to understand the impact of colour presence in the first spectators and how they interpreted it.

Key words:

- Colour
- Painting
- Art
- Formalism
- Show

Índice:

Introdução	8
A Lanterna Mágica I	9
O aparecimento do Cinema e a expectativa da cor.	16
A Lanterna Mágica II	42
A Estética da cor no cinema e a sua linguagem	52
Conclusão	Erro! Marcador não definido.
Bibliografia	577

Índice de Figuras:

Fig. 1: Vidro de Claude

Fig. 2: Anúncio de uma Lanterna Mágica de lente tripla.

Fig. 3: Planta esquemática de um teatro de Dioramas.

Fig. 4: Fotograma do filme “Dunkirk” de Christopher Nolan.

Fig. 5: Quadro de Caspar David Friedrich, 1818, “Wanderer Above the Sea Fog”

Fig. 6: Fotograma do filme Joan of Arc (1900), colorido manualmente

Fig. 7: Fotograma colorido através do processo de viragem.

Fig. 8: Fotograma colorido através do processo de tintagem.

Fig. 9: Fotograma do filme “La Vie et la passion de Jésus Christ” (1903), colorido através do Pathéchrome.

Fig. 10: “The Toll of the Sea” (1922), o primeiro filme produzido pelo processo de duas cores da Technicolor.

Fig. 11: Fotograma de “Becky Sharp” (1935), a primeira longa-metragem produzida com o processo de três cores da Technicolor.

Fig. 12: Imagem de Épinal

Fig. 13.1 - Publicidade ao Kinemacolor

Fig. 13.2 - Publicidade ao Kinemacolor

Fig. 14 - Fotograma do filme “A visit to the seaside”(1908), o primeiro filme a ser produzido inteiramente segundo o processo do Kinemacolor.

Fig. 15.1 - Fotograma do documentário “The harvest”(1908)

Fig. 15.2 - Fotograma do documentário “With Our King and Queen Through India”(1912)

Fig. 15.3 - Fotograma do documentário “Balkan war scenes”(1913)

Fig. 15.4 - Fotograma do documentário “Britain prepared”(1915)

Fig. 16.1 - Prospecto da Kinemacolor Company evidenciando as capacidades de reprodução de cor natural da sua máquina.

Fig. 16.2 - Prospecto da Kinemacolor evidenciando a capacidade da sua máquina em reproduzir realidades no lugar de imagens.

Introdução:

Na presente dissertação, a cor assume o papel central da investigação e reflexão cinematográfica na qual se procura comprovar a relação criada entre o desenvolvimento dos processos técnicos variáveis que permitiram a sua reprodução, ao longo da história do cinema, com a elevação do estatuto do mesmo à qualidade artística. De forma a conseguirmos concretizar este objectivo, tomámos como ponto de partida a histórica noção de desejo pela imagem e necessidade da sua fixação, para analisarmos a forma como a pintura ajudou a moldar o pensamento do público, introduzindo novos conceitos e moldando a percepção do mundo, ao registá-lo, pela percepção do artista. Estas novas noções viriam trazer ao olhar uma nova confiança como instrumento de conhecimento. É pela mão dos pintores, e dos seus pictorescos, que viriam a dar a conhecer novas realidades contemplativas, pela capacidade de transformação artística da natureza, que se começa a criar no público o gosto e desejo pela cor. É este desejo o precursor de toda esta investigação sobre a cor e é, acompanhando as suas influências, que iremos analisar a tecnologia criada para o concretizar, acompanhada pelos textos e ensaios contemporâneos de um público em estado "bruto", onde as opiniões atingem um espectro alargado entre a aceitação e repúdio desta nova característica técnica da imagem. É importante ter em conta que a cor no cinema é um processo que se generaliza tardiamente, ao contrário de outros media que lhe podem ser comparados, acabando por surgir como uma adição ao processo, uma inovação e novidade, que vem criar uma transição de processos de cor já existentes em outras artes imagéticas para o medium do Cinema. A adição da cor ao processo retiraria-lhe, junto do público, a capacidade de ser vista como elemento de comunicação artística. É esta questão que nos propomos analisar: a forma como a adição tardia da cor direta lhe conferiu uma conotação como elemento de espectáculo e de representação da realidade, questionando os discursos sobre as falhas do dispositivo (preto e branco, ausência de som, etc.), que lhe permitiam um distanciamento do concreto e das correspondências absolutas atribuindo-lhe o significado artístico, através de relações arbitrárias conscientes.

A Lanterna Mágica I:

Jacques Aumont, escritor e teórico de cinema, defende no seu livro “*L’Oeil interminable*” (1989), que a condição de possibilidade que tornou viável a invenção da fotografia foi criada no início do séc XIX, numa sociedade que desejava imagens não tão saturadas de sentido e orientadas por textos (bíblicos, teológicos ou científicos) como eram as imagens da pintura. A mudança de estatuto do esboço respondia já a esse desejo. É entre 1780 e 1820 que se começa a notar a passagem do “esboço” – um objecto criado como projecto de um futuro quadro – para o “estudo” - registo da realidade tal como ela é. A pintura alicerçada nestas características começa a tornar-se reconhecida no início do século XIX, começando a aparecer nos trabalhos de pintores e amadores. A importância desta mudança levou a uma alteração de paradigma. O “estudo” não valia pela sua exactidão – para isto já existia a *Camera Ottica* de Canaletto ou *Camera Obscura*, uma máquina fotográfica antes do seu tempo, sem película e dotada, em alguns modelos, de um visor *reflex* – mas antes, pelo facto de ser uma obra destinada a captar a primeira impressão e fixá-la. Peter Galassi (1981) defende a importância desta mudança que preconiza o mundo como um campo interrompido de quadros potenciais, esquadilhado pelo olhar do artista que o percorre, o explora, e que repentinamente pára para o recortar ou enquadrar. Cria desta forma um modo fotográfico de representação. Esta alteração da forma de representação do mundo convoca uma mudança no estatuto e papel do espectador e na sua relação com a observação da pintura, passando de uma pintura que lhe é apresentada como um artifício para o olho – uma fraude – a uma pintura que pressupõe expressamente o seu olhar. Isto cria junto do espectador uma noção de “imediato”, pois permite-lhe alterar a sua visão do mundo, instantaneamente, com o que aprendeu no quadro. Embora alguns quadros pitorescos dos séculos XV e XVI já evidenciassem esta qualidade, os mesmos eram concebidos apenas em função de belezas naturais, cujas descobertas estavam condicionadas ao conhecimento dos esquemas pictóricos em voga, na época. Por sua vez, a paisagem apreendida pelo olho do pintor de “estudos”, e mais tarde pelo olho fotográfico, continuariam a ser um fragmento qualquer da natureza, cuja picturalidade pode ser aplicada em toda a parte, descobrindo em toda a parte o pitoresco, uma tradição do século anterior que acabaria por influenciar as práticas visuais posteriores, nomeadamente na apreciação da cor.

Claude Lorrain (1600-1682), pintor francês, adquire uma fama notável na produção destes “pitorescos”, especialmente pela sua representação poética da luz, em especial ao

nascer ou pôr-do-sol, em tons de dourado, geralmente em cenários naturais e sobre rios ou mar. Este novo modo de visionamento e produção de pintura viria a revolucionar o estatuto que a Natureza possuía na pintura Renascentista e Idade Média, onde era sempre representada como uma natureza específica organizada e com um sentido a exprimir, tornando-a interessante na sua totalidade e por si só, não necessitando de um texto que a acompanhasse. A Natureza tornar-se-ia agora uma existência artística, fora do seu valor alegórico ou simbólico, e um espectáculo digno de ser reproduzido ou contemplado. Este processo viria a contribuir para que o olhar alterasse completamente a sua função, adquirindo uma nova confiança como instrumento de conhecimento. A par desta alteração, a pintura que se tornava despida de conotações e começara a ser produzida para agradar em larga escala, traria para o quotidiano o desejo da cor, que chegava agora a muito mais gente, de tal forma que no século XVIII se tornam bastante populares os “Vidros de Claude”, um vidro de bolso, convexo e com uma tintagem dourada, que forneciam uma coloração, no estilo do Lorrain, à imagem espelhada.

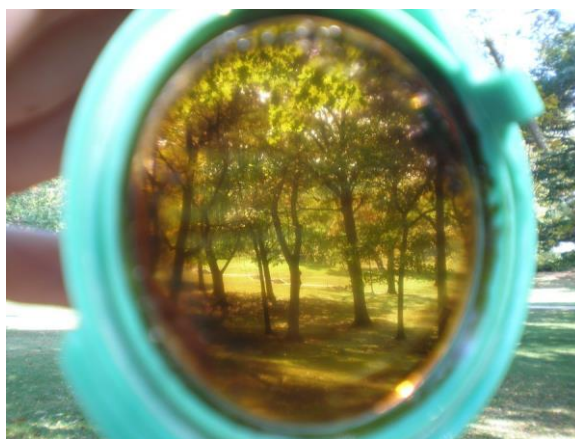


Fig. 1: Vidro de Claude (acessível em: www.deviantart.com, consultado a 25 de abril de 2018)

Estes “Vidros de Claude” associam a “magia da imagem” à cor, como elemento transformador do real em espectáculo. Algo que foi preparado antes da invenção do cinema, não só por estes pequenos vidros mas por uma série de outros dispositivos visuais.

A difusão destes pequenos espectáculos de cor, não orientados para a criação de pinturas ou imagens de beleza extrema e detentoras de conotações sublimes, mas antes com o

objectivo de agradar ao maior número de pessoas possíveis, vem implementar uma formatação visual do olhar colectivo, abrindo uma nova forma de olhar o mundo.

Presente no cinema desde a sua génese, em 1895, a cor surge sob a influência da proliferação do seu uso em inúmeros outros media, especialmente em produtos industriais e num vasto leque de práticas culturais. O desejo de cor na imagem projectada era tão importante que, o Cinema, desde a sua origem, introduziria a cor como um suplemento, ou uma inovação mais sofisticada, através de um processo manual de coloração, já usado na fotografia e também na muito popular arte das Lanternas Mágicas. Estas Lanternas, precursoras do cinema e para as quais se produziam, de forma já industrializada, histórias em vidros coloridos à mão, são uma invenção do padre Athanasius Kircher (1602-1680), datada de 1640. As Lanternas Mágicas funcionavam por meio de uma técnica de pintura manual sobre vidro, com cores translúcidas. O seu processo mecânico apareceria apenas em 1905.

Constituída por uma câmara escura, na qual a luz de uma lâmpada de azeite, uma simples vela ou um candeeiro a petróleo atravessava um reflector, um condensador e uma lente, a imagem pintada em placas de vidro opacas, excepto nas figuras, era projectada sobre uma superfície branca colocada entre a Lanterna e o espectador. É o primeiro aparelho inventado destinado a projecções para visionamento colectivo, semelhante ao cinema. Atinge o auge da sua utilização, por volta de 1700, quando se tornou bastante comum em ambientes científicos, de forma a serem usados para estudar o movimento ou o funcionamento da visão humana. Devido à sua proliferação e ao grande interesse e sucesso que obteve em diversos meios sociais, torna-se instrumento de espectáculo, levando lanternistas ambulantes de vila em vila para projecções públicas em praças.

No final do século XVIII, Étienne-Gaspard Robert, físico belga e ilusionista, constrói uma Lanterna Mágica especial que denomina de Fantascópio. Montada num suporte móvel sobre rodas, através da técnica desenvolvida pelos operadores, era possível, aproximando e afastando a Lanterna do ecrã, criar diferentes dimensões de imagem, produzindo uma espécie de efeito especial, que era acompanhado de efeitos acústicos, luminosos e pirotécnicos. A industrialização da Lanterna Mágica, a partir da segunda metade do século XIX, multiplica a sua presença por todo o lado, incluindo nas casas particulares, tornando-se prática comum como espectáculo e entretenimento. É por esta altura que surgem as primeiras experiências de efeitos de imagem, nas quais as *Dissolving Views* eram o exemplo mais significativo.

Inventada pelo pioneiro da Fantasmagoria¹, Paul de Philipsthal, no início do séc. XIX, esta técnica permitia uma transição, gradual no tempo, de uma imagem para outra, transformando, por exemplo, na mesma paisagem projectada, o dia em noite.

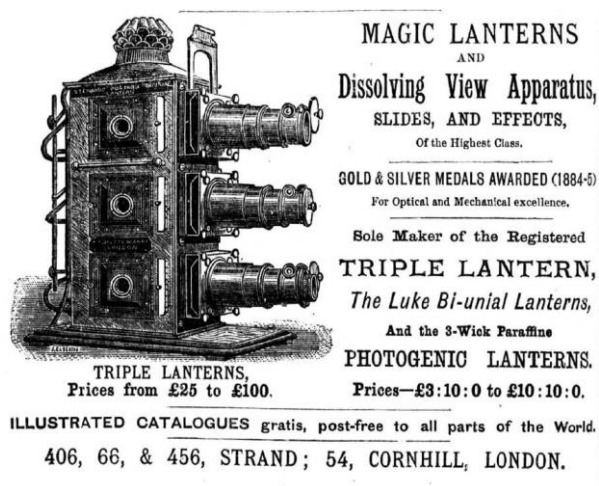


Fig. 2: Anúncio de uma Lanterna Mágica de lente tripla. (acessível em: www.wikipedia.com, consultado a 25 de abril de 2018)

As placas de vidro utilizadas em Lanternas Mágicas eram geralmente pintadas por pintores profissionais que se mantinham no anonimato.

Os primeiros *slides* de lanterna mágica, pintados à mão, surgem em meados do século XVII. Eram utilizadas tintas simples na elaboração das imagens e a criação de sombras e contornos sobre as mesmas era feita com a aplicação de cores mais escuras sobre as já pintadas. Mais tarde, devido à sua proliferação e maior acesso por parte de crianças, começam a aparecer *slides* em tiras rectangulares, de vários tamanhos e com papéis coloridos colados aos vértices para não cortarem as mãos, que possuíam já imagens decalcadas sobre o vidro. Com o avanço das tecnologias de impressão sobre vidro, tornou-se possível efectuar produção

¹ As Fantasmagorias eram um forma de espectáculo de horror que utilizava Lanternas Mágicas para projectar imagens assustadoras em paredes, fumo ou lençóis brancos. Era geralmente efectuada por retro projecção de forma a esconder a Lanterna que, sendo portátil, permitia criar efeitos de imagem primitivos ao aproximar ou afastar a Lanterna, de forma alterar o tamanho da imagem. Várias Lanternas eram também utilizadas em simultâneo de forma a permitir uma rápida troca de imagens e as experiências sensoriais causadas através do acompanhamento da projecção por som, ausência de luz, decoração, narração e até drogas, eram um elemento chave da exibição.

em massa e como tal, desde meados de 1800 até cerca de 1920, este tipo de *slides* foi enviado para todos os cantos do mundo.

O processo utilizado denominava-se “Decalcomania” e consistia numa técnica de transferência de imagens de um papel, especialmente preparado para o efeito, para vidro. As imagens eram impressas em cores através do método de cromolitografia e depois transferidas para o pedaço de vidro. O papel, de características bastante porosas, era revestido com uma solução de amido, albumina e glicerina, onde a imagem era impressa, começando pelos detalhes e deixando o fundo para último lugar. No final o desenho era revestido com uma camada de cola.

Apesar destes espetáculos se terem desenvolvido, sobretudo, a partir do século XVIII, o gosto por vidros pintados e pelos seus efeitos remonta à época medieval e, principalmente, à arquitetura das catedrais góticas. Durante a era medieval, a cor era representada arbitrariamente, geralmente motivada pela experiência que os pintores possuíam relativamente às cores convencionais. Contudo, não eram orientados pelo princípio da imitação do mundo real, até pela limitação quanto à gama de cores possíveis. Já no Renascimento, a mimesis torna-se prioritária, embora com o intuito de representar o mundo ideal do platonismo, carregando as cores de significados simbólicos (Baxandall, 1972/1988):

Branco	Pureza
Vermelho	Caridade
Dourado	Dignidade
Preto	Humildade

Ou sob códigos elementais:

Vermelho	Fogo
Azul	Ar
Verde	Água
Cinzento	Terra

No entanto, este tipo de codificação nunca poderia fazer parte do dia-a-dia pois os códigos anulavam-se mutuamente, a menos que fosse insinuado previamente qual o código em uso, o que os tornava muito pouco práticos. A cor estava, no entanto, associada ao seu valor monetário/luxuoso. As cores mais caras eram o azul, feito a partir de Lápis-lazúli, ou os

vermelhos, produzidos através do efeito do enxofre sobre a Prata, bastante mais atrativos ao olho do que cores baratas, como as cores de terra, como o ocre. Ao longo dos anos foram lançados inúmeros testemunhos sobre a inutilidade de utilizar uma classificação dignificante das cores. Como afirma Filarete (1400-1469), escultor italiano, citado por Michael Baxandall (1988, p. 85):

“Learn from Nature and the fine arrangement of flowers in the meadows and grasses. Any colour goes well with green – yellow, red and even blue. You know how well white and black suit each other. Red does not go so well with yellow; it does go well with blue, but better still with green. White and red are good together.”

É nesta época que surgem também ensaios que denotam a atenção que começava a ser depositada na combinação de cores na imagem. Uma sequência de cores, com especial atenção para que um tom escuro fosse seguido de um tom claro e vice-versa, produzia um contraste que tornava a presença da colorização mais evidente e ao mesmo tempo mais agradável e realista. Descobria-se que a correcta conjugação de certas cores produzia um efeito agradável à vista e, como tal, bastante favorável à imagem. Aspecto que conduzirá à busca de efeitos pitorescos, como acima referimos.

Louis Daguerre, pintor paisagista que viria a inventar, com Niépce, o daguerreótipo, foi também o inventor do Diorama, prossequindo essa tradição dos efeitos pitorescos e coloridos. Daguerre fez a sua primeira apresentação pública em Paris, no ano de 1822. Os espectáculos de Diorama eram geralmente apresentados em teatros especializados para o efeito e os visionamentos tinham uma duração entre dez a quinze minutos, após os quais, o público girava sobre uma plataforma, para ser apresentado com uma segunda imagem. Cada Diorama era pintado à mão, em linho, e de ambos os lados, deixando certas partes seleccionadas transparentes. Uma série de camadas de linho colorido era colocada ao longo de um túnel e, através de utilização engenhosa da luz, pela sua diferença de intensidade e alteração do ângulo de incidência da luz, seria possível obter alterações na imagem projectada e conferir-lhe uma noção de movimento. Mais tarde seriam enriquecidos por acompanhamento sonoro e coreografias.

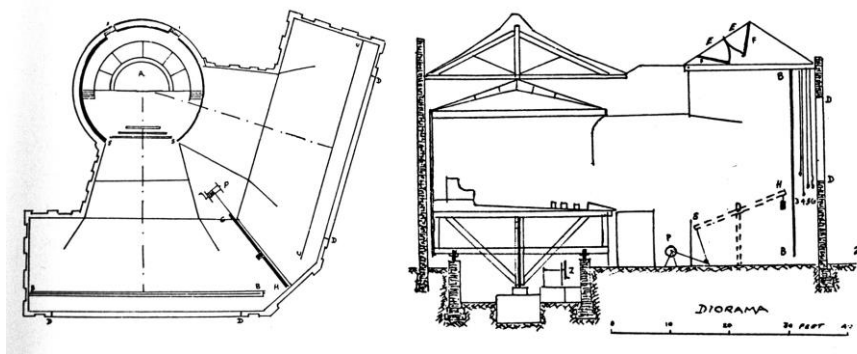


Fig. 3: Planta esquemática de um teatro de Dioramas. (acessível em: <http://www.f-11.it/foto/catalogo.html>, consultado a 25 de Abril de 2018)

A popularidade deste tipo de espectáculo criou um fascínio imenso junto dos entusiastas que mais tarde viriam a introduzir-lhe uma componente tridimensional de escala variável, representando cenas de eventos históricos, de História Natural ou representar visualmente cenas de obras literárias.

Estabelece-se assim uma cultura permanente da cor projectada. O fenómeno das Lanternas Mágicas e a magia dos diversos tipos de Dioramas trazia para o quotidiano a cor na imagem, produzida de forma mais célere que na pintura e possível de industrializar. Esta cultura viria a influenciar, notoriamente, os primeiros filmes, que a perseguiram, ora na procura de resultados mais fidedignos e na vanguarda de uma ilusão da realidade, ora para assegurar efeitos fantásticos, adaptando-a recorrentemente aos novos meios e às tecnologias por si desenvolvidas.

O aparecimento do Cinema e a expectativa da cor.

Antes do aparecimento do Cinema, a pintura vem trazer à consciência das massas o conceito de “*moving pictures*”, muito antes da noção de “*movie*”. O feito deve-se ao “Panorama”, inventado em 1792 por Robert Barker. Eram enormes edifícios, conotados como um dos maiores espectáculos do século XIX, construídos com o propósito de albergar pinturas em vistas circulares, geralmente compostas por paisagens ou complexas cenas ficcionais de batalhas históricas ou temas religiosos. Estas obras começaram a fazer entrar na consciência das populações a noção de um espectáculo com duração determinada, produzido através da pintura, na sua tradição cenográfica, mas deixando de ser “pano de fundo”, passando a ser todo o espectáculo. Nos “*moving panoramas*” a imagem, de grandes proporções, encontrava-se em movimento diante de um espectador imóvel. O Panorama é fabricado como pintura, para ser visto como cinema. É também ao longo deste século que se verifica uma transferência notável da importância atribuída ao objecto ou cena, pintado pelos olhos do artista, para o olhar sobre eles, do espectador. O espectador torna-se “o sujeito que olha”. Esta mudança consuma-se no cinema. No entanto, ao contrário da pintura, que foi quase sempre apresentada em condições mais constantes, quer pela luz, pela distância ao quadro, liberdade de postura, etc., o dispositivo do cinema veio a mostrar-se altamente mutável ao longo do tempo, como é possível constatar através dos inúmeros dispositivos que foram aparecendo, como é o caso dos Nickelodeons, Drive-ins, etc., embora o espectador não circulasse pelo espaço, nunca se conseguia realmente abstrair de forma a perder a noção do seu corpo. (Friedberg, 1994; Benjamin, 1936; Metz, 1982)

Sendo considerado a sétima e última de todas as artes, uma arte inteiramente tecnológica (para além de, mais recentemente, a *web art*), foi nos filmes que se fez um esforço para encontrar a presença da pintura. A presença do pictórico no fílmico. Aumont defende, no seu livro “*L’oeil Interminable*”, que à medida que os cineastas começaram a aprender a conjugar o pensamento do cinema com o da pintura, aparece a impossibilidade de praticar o cinema como pintura, de fazer pintura num filme. Uma vez que a noção de cor surge como sendo uma propriedade da pintura e não do cinema, isto implica que o meio da pintura sirva recorrentemente como referência para as imagens do filme (ex: as pinturas de paisagens românticas; o papel da cor em trabalhos impressionistas e abstratos contemporâneos, etc). Torna-se claro que a liberdade artística e criadora de que um pintor dispõe é inalcançável para um cineasta, tornando-a objecto de desejo.

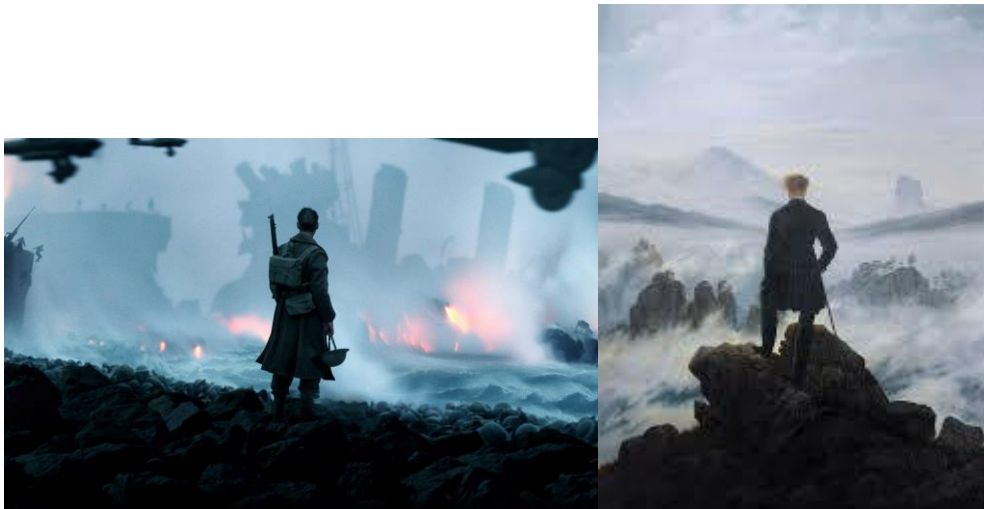


Fig. 4: Fotograma do filme “Dunkirk” de Christopher Nolan. (acessível em: www.wallpapersite.com, consultado a 25 de Abril de 2018)

Fig. 5: Quadro de Caspar David Friedrich, 1818, “Wanderer Above the Sea Fog” (acessível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog, consultado a 25 de Abril de 2018)

“O importante seria [...] fazer filmes como se fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra. Fazer auto-retratos cada vez menores.” (Aumont, 1989, *apud* Scorsese, 1986, p.252)

Uma vez que tanto o cinema como a fotografia se tornaram dois meios artísticos que surgem sob a forma de filme a preto e branco, condicionados pelos processos físicos e mecânicos, possíveis da época, é possível notar uma certa obsessão de ambos com a pintura, mais proeminente no cinema. Para ambos os meios, a cor direta é um processo que se generalizou tardiamente, o que, como indica Eirik Frisvold Hanssen em “*Early Discourses on Colour and Cinema*”, implica uma história cromática “oposta” a outros veículos que lhe podem ser comparados, como é o caso da pintura onde “as primeiras imagens a preto e branco surgem no século XVII², sob a forma de gravuras produzidas em massa” (*apud* Aumont, 1994, p. 168). A pintura sempre subentendeu a cor como essência - com que cores irei eu pintar este quadro? - ao passo que cinema e fotografia a desenvolveram como suplemento. O

² A Xilogravura surge na Idade Média mas é sobretudo a partir da invenção da Imprensa, no século XV, que começa a ganhar relevo no meio quotidiano embora a grande distribuição de xilografia apenas se note a partir do século XVII.

cinema começa, por isso, uma longa procura pelo estatuto artístico que se reconhece ao pintor, como forma de reivindicar o direito a trabalhar na solidão, na reflexão, de criar sem ser perturbado. Sentir o “peso da pintura”, o que é impossível no cinema. No fundo, o que nos ensina a busca da pintura no cinema é que este não a contém mas antes a rompe e radicaliza. É essa afirmação da independência e autonomia da história da cor no cinema que caracteriza a posição de Jacques Aumont.

Se por mero acaso, a substância química que permitia distinguir diferentes comprimentos de onda tivesse sido descoberta primeiro que os sais de prata (que distinguem apenas entre claro e escuro), o preto e branco teria sido uma descoberta tardia e sofisticada como nas outras artes visuais. Como tal não se verificou, a cor acabou por ser vista, pelo público em geral, como um aditivo ao preto e branco e não como um meio de comunicação por si só, como defende Aumont.

A primeira projecção pública, a troco de dinheiro, a 28 de Dezembro de 1895, em Paris, marca simbolicamente o nascimento do Cinematógrafo: A invenção de uma máquina coincide com a invenção de um espectáculo. Os relatos da época classificavam-no como um elemento de enorme curiosidade, um feito da civilização que produzia a sensação de estranheza paralelamente ao facto de parecer uma descoberta tão importante como a imprensa, capaz de produzir uma experiência perceptiva inédita, potenciando a promessa de uma arte nova e a sua aplicação futura. O choque da primeira vez. Como tal, nos textos iniciais, o Cinematógrafo começa por ser desenhado como um processo genial de mudança na percepção humana, a representação total da realidade e a restituição de uma ilusão perfeita.

“O Cinema: desembaraçamento de todas as formas de visão, de todos os ritmos e de todos os tempos pré-formados nas máquinas actuais” (Benjamin, 1989: pg 412)

“A promessa de uma verdadeira nova arte” (*apud* Ferri, 2008, p. 36)

Não havendo registos de filmes com cor, à data, relatos da época dão conta da presença de cores nas visualizações de Lumière: um jornalista anónimo do jornal Francês, “Radical”, relata “uma grande naturalidade, com cores” e em seguida evoca “um mar tão verdadeiro, tão vago, tão colorido” . (*apud* Banda, D. & Moure J., 2008)

É natural esta evidência da percepção de cor nos primeiros filmes uma vez que, tornando-se o público gradualmente familiarizado com os espectáculos de imagem projectada pelas Lanternas Mágicas, Dioramas e Panoramas, e todo o discurso que se vinha a gerar em torno da noção de cor, não apenas como espectáculo popular mas intrinsecamente ligado às

grandes artes, como é o caso da pintura, se começasse a despertar o desejo do público em ter acesso a imagens coloridas na tela de cinema. A própria novidade do processo aliada às “fotografias animadas”, que surgem na época, mais fáceis de colorir, eram também susceptíveis de criar no público a noção de cor onde ela não existia.

O primeiro filme colorido manualmente foi o famoso “*Annabelle Serpentine Dancer*”, no ano de 1895, através dos Estúdios Edison. Inúmeros autores utilizaram este método ao longo da primeira década do cinema, com especial incidência nos primeiros filmes Europeus de truques e fantasia, para os quais o expoente máximo foi o ilusionista francês e realizador de cinema, Georges Méliès (1861 - 1938). Méliès, começou por experimentar a cor no seu filme “*Joana D’Arc*” (1900) levando-o a aplicar a cor de forma extremamente arrojada e soberba no seu filme “*Le Voyage Dans La Lune*” (1903). Com este filme iniciava-se a produção em linha de montagem para a colorização de filmes. À imagem do que já era feito para os cartões estereoscópicos, muito populares na época, que eram vendidos em versões de cor, transparências (*french tissues*) e preto e branco, Méliès empregara trabalhadores operários, maioritariamente mulheres, para realizarem pintura dos filmes, fotograma a fotograma, os quais vendia por valor acrescentado relativamente à sua versão a preto e branco. O cinema adoptava assim métodos industriais já existentes noutras práticas. Até finais da década de 1920, a colorização manual de filmes tornar-se-ia amplamente utilizada pelos cineastas embora apenas raramente fossem levadas a público cópias inteiramente coloridas, sendo mais comumente exibidas cópias com coloração apenas em certas cenas ou sequências seleccionadas. Um bom exemplo é o popular filme “*The Great Train Robbery*” (1903), dos estúdios Edison, onde apenas cenas específicas são coloridas à mão, muito provavelmente devido ao encarecimento da produção das cópias dado a quantidade de mão de obra que implicava.



Fig. 6: Fotograma do filme *Joan of Arc* (1900), colorido manualmente (acessível em: <http://zauberklang.ch/filmcolors/>, consultado a 25 de Abril de 2018).

Como se referiu, dado o crescente interesse na colorização de filmes, variados métodos de colorização utilizados na fotografia ou sobre os vidros de Lanternas Mágicas começaram a ser transportados para a prática do Filme de forma a tentar responder a esse impulso da procura pela cor. Uma vez que a película, inicialmente de pequenas dimensões, implicava a colorização de muitos fotogramas seguidos, implicando uma necessidade de coerência de cor bastante elevada, tornando o processo bastante mais complicado que nos meios antecedentes, vem acelerar a necessidade da descoberta de um processo de cor directa. Um processo que fosse específico e adequado para o meio do cinema. Nesse sentido, os primeiros testes que foram efectuados consistiam na aplicação de um processo de alteração de tonalidades, denominado *viragem* (em inglês *toning*), que é aplicado ao cinema no ano de 1896³. Este processo, que viria a tornar-se o processo utilizado com maior universalidade, consistia num tratamento químico do positivo do filme, com o objectivo de tornar os sais de prata novamente reativos e levá-los a um novo banho em composto metálico colorido, estando

³ O processo de viragem existia já na fotografia desde 1860. Através dele conseguiam-se criar efeitos nas imagens e os resultados das ampliações tornavam-se mais duradouros. Um dos exemplos em Portugal é o do Fotógrafo Carlos Relvas (1838 - 1894) que efectuava viragens a ouro.

o tipo de metal dependente da cor que se queria introduzir para criar ambiente no filme)⁴. O processo produzia um efeito mais notável sobre as áreas negras do filme, deixando as claras praticamente inalteradas. Podia ser efectuado em processos de uma ou duas soluções, embora o processo de uma solução apenas conseguisse produzir um melhor resultado ao nível dos tons de cor à custa de uma maior dificuldade do controlo de produção. Dada a complexidade química deste processo, a imagem original resultava geralmente intensificada ou reduzida no final do processo, e como tal era pertinente começar a *viragem* com o positivo do filme, na densidade correcta, para obter resultados uniformes. Os processos eram longos, requeriam bastante experiência e controlo apertado e, em alguns casos, eram economicamente dispendiosos.



Fig. 7: Fotograma colorido através do processo de *viragem*. (acessível em: <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1215/>, consultado a 25 de Abril de 2018)

Embora este processo parecesse apresentar resultados satisfatórios, quando observado a olho nu, o resultado produzia uma imagem demasiado escura quando projectada. Tornava-se então pertinente a descoberta de um novo método que permitisse projectar a imagem com o máximo de transparência possível, preservando o seu detalhe.

Postas estas características e problemas, um novo método emerge, também no ano de 1896, sendo denominado de coloração ou tintagem (em inglês *tinting*). Este processo consistia

⁴ Informação recolhida através do site <http://zauberklang.ch/filmcolors/>; projecto criado em 2012 e financiado pela Swiss National Science Foundation com o objectivo de poder fornecer informação histórica sobre a cor no filme e os processos de cor inventados desde o séc. XIX e seus precedentes tecnológicos.

na adição de cor ao filme a preto e branco através de um banho do positivo do filme em corante, com o objectivo de manchar a emulsão. Foi criado inicialmente com o objectivo de dar alguma resistência à criação de cópias piratas, dificultando o processo das mesmas, produzindo uma alteração de cor nas altas luzes, o que levou os estúdios a utilizá-lo como forma de conferir ambiente aos filmes, à semelhança do efeito causado pela música sobre os mesmos. A coloração azul tornou-se a mais popular, à época, sendo aplicada em cenas filmadas durante o dia, de forma a conferir à imagem características estéticas que pudessem simbolizar a noite⁵.

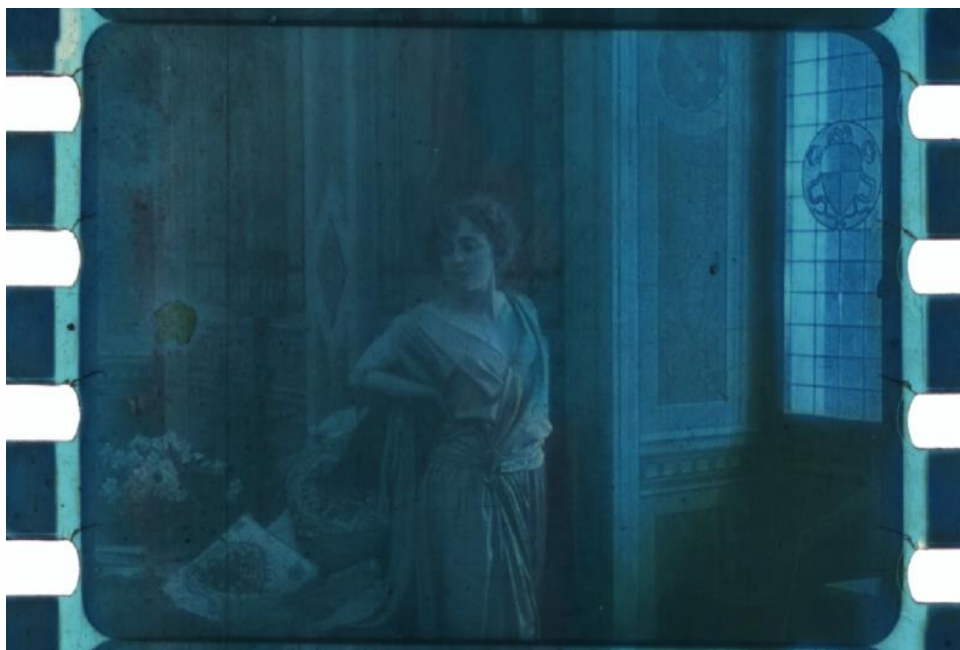


Fig. 8: Fotograma colorido através do processo de tintagem. (acessível em: <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1216/>, acedido a 25 de Abril de 2018)

O sucesso desta técnica reside principalmente na utilização de corantes ácidos, uma vez que os básicos atacavam a gelatina do filme, impossibilitando um controlo satisfatório do processo de cor. Era necessário que o corante utilizado fosse inerte para não atacar o suporte do filme de forma a não alterar a sua resiliência à temperatura e humidades normais, tornando-o frágil. Este processo produzia alterações de saturação aleatórias em certas zonas do filme, dependendo do tempo que levavam a secar os pingos de água que permaneciam no

⁵ Esta ideia da tonalidade azul associada à nossa visão nocturna, que, através do chamado efeito Purkinje, tem a tendência de mover a sensibilidade do olho humano (à luminância) em direcção à zona azul do espectro visível quando em situações de baixa luz, dando-nos a percepção da noite como azul, permaneceria por bastante tempo fazendo com que mais tarde, através da colocação de filtros e o correcto manuseamento de iluminação se “inventasse” o famoso processo da *Nuit Américaine*.

filme após a retirada do banho, sendo perfeitamente visíveis na projecção em ecrã. Era notório também uma redução de contraste do filme após aplicação deste método.

A colorização integral de filmes surgiu através do processo mecânico de *stencil*, desenvolvido pela sociedade de cinema Francês Pathé, o *Pathéchrome* (inicialmente *Pathécolor*). A Pathé empregava, por essa altura, cerca de cem coloristas na sua fábrica de Vincennes, de forma a agilizar a comercialização de cópias coloridas. O primeiro filme inteiramente colorido através deste processo foi “*La Vie et la passion de Jésus Christ*” (1903).

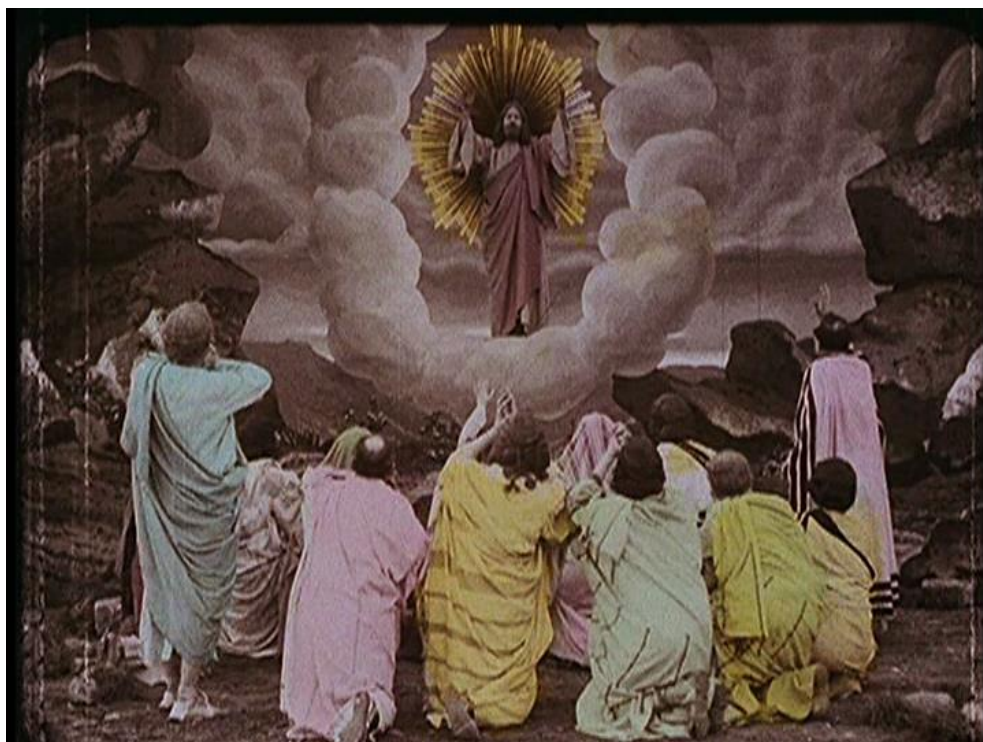


Fig. 9: Fotograma do filme “*La Vie et la passion de Jésus Christ*” (1903), colorido através do Pathéchrome. (acessível em: <http://zauberklang.ch/filmcolors/galleries/la-vie-et-la-passion-de-jesus-christ-1907/>, acedido a 25 de Abril de 2018)

A Society of Motion Picture & Television Engineers (SMPTE) estimava que até 1920 a colorização fosse utilizada em 80 a 90% dos filmes produzidos. A cor adquire então um papel recorrente no meio dos filmes de cinema e, realizadores como D. W. Griffith (1875 - 1948), começaram a ver na colorização uma forma de criar um efeito único nos seus filmes. Através da cor poderiam acentuar conotativamente cenas específicas dos seus filmes.

“Todos os processos de cor e métodos de tonalidade usados no presente estão errados. A fotografia natural “certeira” é coisa do futuro” - (Griffith, 1924, *apud* Hansen (2006), p. 14)

O aparecimento do filme, a preto e branco Pancromático, no sector comercial, acontece no ano de 1906 sem grande impacto. A Kodak torna disponível no mercado, em 1913, um lote pancromático, disponível a pedidos especiais, com a finalidade de fotografar filmes a cores em sistemas aditivos como o Kinemacolor. Por volta de 1918, os operadores de câmara começam a utilizá-lo em filmes a preto e branco, principalmente para filmar cenas de exterior, uma vez que dado a sua maior sensibilidade à onda de luz do vermelho (permitindo uma captação quase total do espectro do visível), tornava-se possível contornar as limitações que o filme ortocromático apresentava, como a transformação de céus rosados em nublados, o cabelo loiro desvanecido, olhos azuis quase brancos e lábios vermelhos quase pretos, para além de permitir filmar cenas de dia por noite, suprimindo a necessidade da coloração azul para o efeito. No entanto, dado o elevado preço a que entrou no mercado, o filme pancromático não se conseguiu afirmar até meio da década de 1920, altura em que surgem novas marcas a produzir filme pancromático para lhe fazer concorrência, o que levaria a Kodak a realizar uma redução no preço do seu produto. Robert Flaherty produz o filme “Nanook of the North”, em 1922, ainda em ortocromático e apenas faz uso do filme pancromático em “Moana”, em 1926, uma das primeiras longas-metragens integralmente filmada neste suporte. É também em 1922 que a Herbert Kalmuss Technicolor Corporation introduz no mercado o primeiro processo de cor subtrativa, bem sucedido. Através de uma câmara especial, que dividia o feixe de luz em dois, a luz actuava em cima de duas tiras de filme preto e branco, colocadas uma por trás de um filtro verde e outra por trás de um filtro vermelho, expondo-o. Depois de revelados, os dois positivos eram colados de costas um para o outro, produzindo a cópia de exibição. Embora fosse necessário um cuidadoso manuseamento da cópia, era agora possível reproduzi-la em qualquer tipo de equipamento de projecção comum, uma vez que estando as cores fisicamente presentes no filme, não requeriam equipamento especial para serem reproduzidas nem grande habilidade e experiência por parte do projeccionista para serem correctamente exibidas.



Fig. 10: “*The Toll of the Sea*” (1922), o primeiro filme produzido pelo processo de duas cores da Technicolor. (acessível em: [http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1213/? sf s=Technicolor](http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1213/?sf s=Technicolor), acedido a 25 de Abril de 2018)

Com o aparecimento destes novos processos, num curto espaço de anos, o filme pancromático - base destes processos - torna-se praticamente dominante em relação ao filme ortocromático. Esta mudança de paradigma estaria praticamente completa por volta de 1928. A Kodak adiciona, em 1929, uma nova gama no seu stock de filmes coloridos, o *Sonochrome*, que permitia a utilização de filme pré-colorido para filmes sonorizados, não interferindo com a faixa de áudio⁶. Por sua vez, a Technicolor estava a desenvolver activamente o seu processo de três cores, que viria a ser atrasado pela Grande Depressão dos Estados Unidos, fazendo com que acabasse por apenas ser finalizada a construção de uma câmara de três cores em 1932. Era possível agora a captação de imagens numa gama completa de cores, expondo três tiras de filme preto e branco, em simultâneo, captando cada uma uma diferente cor do espectro. O sucesso do método substractivo de cores prendia-se também com o facto de não fazer uso de filtros diante da imagem projectada, que acabavam por lhe retirar intensidade e qualidade, no entanto, mesmo quando comparado com métodos substractivos da concorrência, o processo de três cores da Technicolor apresentava o melhor balanço entre imagem de alta qualidade e velocidade de revelação. A utilização bem sucedida deste novo processo na curta da Disney “Os três Porquinhos” (1933) e a longa-metragem de Rouben Mamoulian “*Becky Sharp*”

⁶ Em 1927 descobre-se que ambos os processos de viragem e tintagem interferiam na faixa óptica de som, dos filmes, o que levou a um abandono temporário de ambas as técnicas, deixando então o mercado aberto a novas técnicas de colorização. (Croce, 2016)

(1935) faria com que gradualmente começasse a ganhar presença nas principais produções de Hollywood.



Fig. 11: Fotograma de “*Becky Sharp*” (1935), a primeira longa-metragem produzida com o processo de três cores da Technicolor. (acessível em: <https://www.pinterest.com/pin/776026579512879993/>, acedido a 25 de Abril de 2018)

O processo subtrativo de três cores da Technicolor acabaria por dominar o mercado e estar presente na grande parte dos filmes das duas décadas seguintes, sendo utilizado pela última vez em 1955. (Sklar, R. & Cook, D. 2018)

Embora estas mudanças no panorama comercial tenham permitido desenvolver inúmeras soluções para apresentar imagens que fizessem parte do desejo do público, que mais tarde as classificaria como artísticas, o significado atribuído à cor para a conquista desse estatuto foi desigual e polémico.

Os filmes experimentais e a cor: As teorias formativas do cinema e a afirmação de uma nova arte.

Em paralelo ao desenvolvimento industrial e comercial do filme, inúmeros artistas começaram, sensivelmente a partir da década de 1910, a produzir experiências plásticas envolvendo filme e cor. Bruno Corra (1892 - 1976), romancista italiano, concebe aquilo a que

chamaria de “drama cromático”, no seu filme “Musique Chromatique”(1912). Todo o seu filme é produzido como se se tratasse de uma partitura musical composta por cores. O objectivo que pretendia atingir, através destes filmes experimentais, era que os mesmos fossem pintados como se fossem uma “música cromática”, capaz de criar um efeito dramático visualmente. As suas experimentações com o cinematógrafo, levaram-no a entender o fenómeno da persistência da imagem na retina como forma de conseguir obter novas cores, fundindo as disponíveis, ao nosso olho. Pretendia desta forma criar possantes efeitos de grandes orquestras musicais, transmitidos através desta fusão de cores. Uma verdadeira sinfonia cromática. Efectuou também experiências sobre o impacto da mistura de cores ao longo do tempo, projectando filmes colorizados diante dos espectadores (15 filmes de cerca de um minuto cada), acompanhados de explicação, que serviam para legitimar a música cromática e tornar possível o desfrutar das sinfonias de cor que se seguissem, através de um processo simples que ia subindo gradualmente o nível de complexidade ao longo da sessão. Esta ideia de ritmo colorido era também dividida por Léopold Survage (1879-1968), pintor russo, que entendia o cinema como uma arte autónoma, embora concordasse que se baseava nos mesmos dados psicológicos da música. Defendia a realização, por meio de cinematógrafo, de um ritmo colorido aliado a um ritmo sonoro. Para ele, a combinação de sons formando acordes, que se combinavam em frases musicais e sofriam alterações através de timbres, intensidades, etc., permitiam a criação de uma linguagem musical subtil, através da sucessão, onde o autor exprime o seu estado de alma (dinamismo interior). Esta ideia tinha como base uma relação estreita entre autor e auditor, que sendo também elemento sensível, permitia a criação de uma grande intimidade entre ambos. Em 1914 produz o filme “*Le rythme coloré*”. O seu filme tem por base fundamental a “forma visual colorida” que, sendo dinâmica, era determinada por três factores: A forma visual (abstrata), o Ritmo (movimento e transformação da forma) e a cor. Apesar desta definição, Léopold não entendia o som ou a cor como elementos absolutos de influência sobre a nossa percepção. Estes elementos só atingiam em pleno esse efeito quando conjugados em sequências alternadas entre ambos, as quais denominava de “Ritmo Colorido”. Era pelo movimento que se conseguia transmitir o carácter das suas cores, uma força superior relativamente às harmonias imóveis, onde constatava que, quando ligada ao ritmo, a cor deixava de ser um acessório dos objectos tornando-se o conteúdo dos mesmos. A própria alma da forma abstrata. Os seus filmes encontrariam uma dificuldade maior no lado técnico da produção, pois para poder conceber um filme de três

minutos tornava-se necessário fazer desenrolar entre mil a duas mil imagens diante do aparelho de projecção.

Marcel Gromaire (1892-1971), pintor francês, apresenta em 1919 a ideia de que a linguagem do cinema é concebida como uma plástica animada e encontra a sua autonomia sobre a “música visual” de cores e formas em movimento. O filme é para ele um “drama da luz”. O compositor de cinema deve sentir a plástica em movimento, do seu espectáculo. Como transporia este as visões quotidianas, para o cinema? Gromaire reconhecia que os três factores essenciais de um filme, e a sua “matéria viva”, eram o realizador, os actores e a paisagem, e como tal o filme deveria ser concebido/imaginado por estes. Era necessário retirar os personagens do accidental e criar os tipos (à semelhança do que se fazia no Burlesco). Coordenar os tempos de entrada e a forma como se envolviam no décor e na atmosfera. Gromaire vislumbrava o abrir-se de uma porta diante da sociedade contemporânea para um campo inexplorado da arte, estranho e povoado com mecanismos, onde a vida, continuamente em movimento, se encontraria com horizontes ilimitados. Era através da luz que a cor tinha a sua expressão cinematográfica e se tornava assim parente próximo da cor na gravura. Fundamentando a sua observação nas gravuras de Rembrandt ou Lorrain, Gromaire justificava que através da luz seria possível ampliar uma expressão, intencionalmente, num ponto tal que os outros elementos se tornariam mero acompanhamento silencioso.

“(…) a luz explode como uma música poderosa; ela é todo o filme; ela é todo o drama.” (Gromaire, 1919, *apud* Banda & Moure, 2008, p. 365)

“O cinema é uma arte autónoma como a música.” (Gromaire, 1919, *apud* Banda & Moure, 2008, p. 368)

Equiparando cinema a música, Gromaire via a música visual, feita de cores e formas, infinitamente rica de combinações capazes de expressar sentimentos sob a forma de símbolos qualitativamente variados. Sobre o ecrã ser-nos-ia fornecida uma profundidade sem limites, pois a cor seria a alma do ecrã. Ao cinema seria conferida a capacidade de tudo estudar, tudo evocar em cor e em plástica, desde visões microscópicas até paisagens familiares ou gigantescas. Criar-se-iam imagens encantadoras, enriquecidas de elementos imaginativos e composições. A arte só se apresentaria mediante a criação de transposições. Imaginava uma transformação notável na colorização de desenhos animados, à imagem do que já havia

acontecido com os vitrais, ou uma transformação curiosa como nas Lanternas Mágicas ou imagens de Épinal. Essas transformações teriam que ter consciência da importância de não confundir cor fotográfica, preto e branco, com a colorização de imagens, que exprime algo completamente diferente, pois colorir imagens fotográficas levaria simplesmente a tons desprovidos de qualquer sentido.

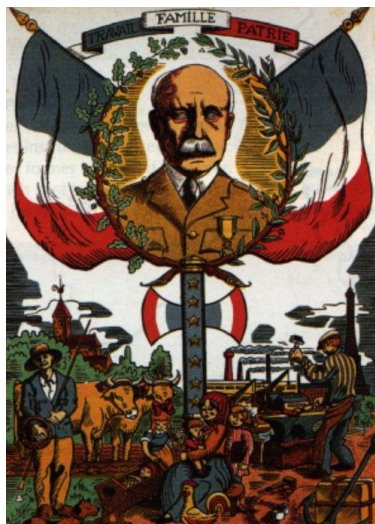


Fig. 12: Imagem de Épinal (acessível em: http://www.annefrankguide.net/fr/_FR/bronnenbank.asp?aid=88339, acedido a 25 de Abril de 2018)

Gromaire previa que o cinema viesse libertar a pintura, atraindo para ele todo o tipo de investigadores de formas, para quem o quadro não estava ainda terminado, pois as investigações que iriam permanecer, fatalmente, como investigações, na pintura, poderiam no cinema tornar-se realizações. Seria dotado da capacidade de transportar o pensamento de uma ponta à outra do Mundo, pois nele via o dom da ubiquidade e o poder de falar directamente com as massas.

“É preciso que a arte seja vivida por todos. Que a beleza não é um sonho e que a riqueza da vida é quotidiana. A arte é útil.” (Gromaire, 1919, *apud* Banda & Moure, 2008, p. 373)

Lev Kouléchov (1899-1970), cineasta russo, publica as suas primeiras reflexões teóricas em 1917. No decorrer das suas experiências introduz o conceito de “especificidade cinematográfica” e define a arte do cinema pela capacidade de conversão de uma aparente

limitação técnica (o ecrã incolor e plano, o silêncio, a sucessão de pequenos fragmentos, etc.) num meio de expressão. O Cinematógrafo, como estrutura artística, nada tinha em comum com a cena dramática pois a criação luminosa distanciava-se do teatro. Dentro das suas limitações artísticas e reconhecido, na sua génese, como a arte do silêncio, o Cinematógrafo deveria tornar-se na “arte do máximo de movimento”, de forma a adoptar a “arte do movimento mínimo”, dando o exemplo de Shakespeare como o teatro ideal, uma vez que do ponto de vista técnico era fraco.

“numa obra de arte, a falta de verdade da técnica é o maior sinal da arte verdadeira.”
(Kulechov, 1918, *apud* Banda & Moure, 2008, p. 482)

A ideia do cinematógrafo é uma ideia cinematográfica. A criação luminosa possui a característica de não ser estereoscópica, reduzindo a profundidade no ecrã incolor e plano. Embora a decoração do *décor* se esforce por superar essa especificidade, a tendência é errada. É necessário usar esta não-estereoscopia da escrita luminosa, como meio de comunicar uma impressão artística, da mesma forma que o silêncio cinematográfico se tornou um meio. Tem que se olhar para os quadros isolados dos filmes como semelhantes à pintura primitiva. Para exprimir esta ideia de impressão artística, a arte elaborou, ao longo do tempo, diversos métodos técnicos como som, cor, palavra, etc. São estas características que criam a diferenciação de arte na música, pintura, teatro, etc. Cada domínio de criação possui o seu meio particular para poder exprimir a sua ideia de arte. O meio de expressão artística do cinematógrafo reside na sucessão rítmica de quadros estáticos ou pequenos fragmentos que expressam o movimento, naquilo a que chamamos de montagem. A montagem cinematográfica está para o cinema como a composição das cores para a pintura, ou à sucessão harmoniosa de sons para música. Com base neste conceito, Sergei Eisenstein defendia a ideia de que ao tentarmos superar o fenómeno do movimento cinematográfico, elevando-o, à imagem do que é possível fazer no som, com a música, estaríamos a entrar no domínio da cor. Uma vez que classificava a música como “a mais perfeita forma de som”, valia-se desta classificação para justificar que apenas uma gama de cores completa seria capaz de combinar inteiramente com todos os elementos da música. Seria necessário criar uma oscilação das partículas de luz de forma a obtermos toda a gama de tons diferenciais de cor, que pudessem dessa forma corresponder ao timbre, melodia e ritmo musical. Apesar de o afirmar, Eisenstein, contrariamente ao que se sucedia nas teorias ocidentais, achava que a

correspondência entre cor e música não era absoluta, pois não existia uma ligação directa entre um timbre e uma tonalidade de cor particular. Esse tipo de regras rígidas não tinham lugar algum na arte. A experiência da imagem, dotada de realidades diversas como a emocional, intelectual e objectiva, permitia que a cor assumisse uma multitude de formas e significados, num conjunto de fenómenos complexos, que não podiam ser meramente banalizados com a ideia de uma abstracção total. A cor vermelha, por exemplo, poderia assumir diversos significados e conotações representando uma bandeira revolucionária, o sangue humano, um lagostim cozido, ou orelhas de mentiroso, etc. A associação de uma determinada cor a objectos do real, de formas distintas e escolhidas por um autor, pretende criar uma imagem visual precisa que transmite a sua percepção e resposta emocional ao assunto de que está a tratar. A ideia de combinação absoluta entre som e cor é contrária à própria ideia de arte que pressupõe marcar novos caminhos na nossa percepção da realidade, criando novas correntes de associações utilizando as já existentes. Esta sincronicidade entre ambos é apenas atingível quando, no processo de criação de uma obra de arte, é pensada ao longo de uma imagem e na tonalidade que é formada pela combinação de ambos. Era, por isso, importante definir o lugar da cor e colocá-la no mesmo patamar de importância que os restantes elementos da montagem. A cor seria o único elemento abrangente o suficiente para criar uma sincronicidade total, e genuína, entre o sónico e a imagem visual, entre som e representação pictórica como funções separadas (Glenny & Taylor, 1994, p. 261)

Eisenstein via também na literatura uma referência para uma multitude de significados que a tonalidade cromática podia atribuir aos objectos. Uma imagem colorida podia surgir na escrita de um autor, não apenas pelo seu uso verbal da paleta de cores, não apenas pela sua escolha de sons, mas pelo protótipo do que ele está a escrever em palavras. A descrição verbal pode por vezes brilhar mais que o assunto pintado sobre uma tela real, ampliando a cor a muito mais que um papel descritivo superficial ao assumirem-se paletes de cores individuais para personagens/assuntos distintos. Podemos então, através de um cuidado uso da cor, criar tom na escrita e, conseqüentemente, na imagem, marcando inquestionavelmente a forma como a história se desenvolve. A cor adquire um carácter de subtexto onde o drama e o conflito dos personagens não está apenas cingido ao enredo mas que também se desenrola através de si, fazendo com que se leia melhor o seu *leitmotiv*, que na pintura. Os exemplos dos Romances realistas em que a cor pinta os personagens de uma forma directa e a descrição das cenas através da cor ajuda a manter um tom (o realismo raramente se preocupa com as cores primárias) ou os contos de Fantasia, onde a cor é usada

como um instrumento mais genérico, por vezes quase como um símbolo, onde as cores passam de tonalidades a tons mais abrangentes deixando cair a expressão das cores intermediárias utilizando uma paleta de cores primárias puras, são puros exemplos disso. Estas dinâmicas da cor não se cingem apenas aos personagens mas acabariam por revelar também, por vezes, o conflito que vai dentro dos autores que os criaram. Como tal, a imagem em movimento e as cores começavam a perder o seu carácter de mero instrumento de entretenimento, começando a tornar-se visível a força que lhes estava inerente tornando possível, por si só, a criação de revelações psicológicas profundas. O Cinema move-se então de um alcance estreito de cores - preto, cinzento e branco - para um completo arco-íris. Para os cineastas experimentais que, desde a década de 1920 defendem a especificidade do cinema como nova arte, a cor não deve ser mero arco-íris de repetição dos efeitos ópticos do real.

Embora as sementes do discurso sobre cinema floresçam sobre os olhos dos primeiros espectadores do cinematógrafo, o período de proliferação e produção de teorias formativas sobre Cinema ocorre maioritariamente entre os anos de 1920 e 1935. Deveu-se fundamentalmente ao interesse de uma classe intelectual inteira, que se tornou consciente de que o cinema (especialmente o mudo) não era um mero fenómeno sociológico de extraordinária importância, mas uma forma de arte poderosa com os mesmos direitos e responsabilidades de outra arte qualquer, devendo desenvolver-se independentemente. Este interesse veio criar a necessidade de tornar conhecidas as propriedades deste novo meio, de forma a conseguir explicar o porquê do sucesso dos grandes filmes silenciosos, e assim arranjar maneira de poder ajudar a direccionar o futuro do cinema em direcção a um maior poder e maturidade. Era necessário dissociá-lo de fenómenos que a ele estavam ligados e aos quais era associado pelo público, como a componente de espectáculo e o realismo. Estas ideias proliferavam, alicerçadas na noção dos irmãos Lumière de que o cinema não teria um significado duradouro para além dos eventos que podia registar. Na base desta alavancagem do cinema estava a noção da capacidade de transformação do caos e ausência de significado, numa estrutura organizada com ritmo sustentado. Vachel Lindsay (1879-1931), poeta, foi o primeiro americano a publicar uma teoria do filme, onde indicava que o cinema era dotado de propriedades singulares, pois beneficiava de características de todas as outras artes, inclusive a arquitectura (*The art of the Moving Picture*, 1916). Em paralelo, na Europa, como vimos, faziam-se comparações constantes com a música, uma vez que possuía capacidade de moldar o fluxo e aparência da realidade. É ao longo desta década que se produzem inúmeros ensaios onde se diferencia o cinema do teatro, meio ao qual estava umbilicalmente ligado, dado que

na sua génese começou por subsistir através do registo de desempenhos teatrais, nunca procurando a sua verdadeira essência.

Hugo Munsterberg (1863-1916), psicólogo polaco, é um entusiasta da defesa do cinema como arte, comparando-o com o teatro para melhor comprovar o quanto o cinema dele se afasta. Inicialmente assentou a sua comparação no facto de que a partir do momento em que se tornou possível filmar imagens em movimento, o “jovem cinema” tornou-se escravo, para subsistir, da documentação de peças teatrais, fazendo com que apenas mais tarde se conseguisse libertar dessa condição, de forma a conseguir encontrar o seu próprio destino como veículo da narrativa. A esta ligação da imagem em movimento conotada com narrativa, Munsterberg chamou de “*Photoplay*” ou “Peça Cinematográfica”. No seu livro, “*The Photoplay*”(1916), escreve sobre o fenómeno de popularidade que este evento das “*moving pictures*” vinha a criar, dentro dos espectáculos de entretenimento, e que aumentava a ritmo constante, dado o seu baixo preço para o público, quando comparado com o teatro ou os concertos. Inicialmente bastante popular junto da classe média-baixa e dos jovens não tardou a suscitar o interesse de esferas mais elevadas socialmente que, a início zombando com desprezo, acabariam atraídos pela curiosidade do engenho iniciando uma transformação do discurso sobre a “*photoplay*” como elemento menor, para algo extremamente natural. Esta percepção da atractividade e fascínio causados nas várias esferas de espectadores levava Munsterberg a considerar que deveriam existir valores intrínsecos nas “*photplays*” que seriam os causadores de tal efeito. A mente humana é o que realmente inspirava Munsterberg e era precisamente nessas áreas que os cineastas começavam a aplicar o seu trabalho. A capacidade de produzir imagens, e a forma como a mente humana actua sobre as mesmas, de forma a resolver as relações entre parte e conjunto, entre figura e fundo, e organizar o seu campo perceptual, demonstravam todo o imenso potencial do cinema. Através da análise, ainda em primeira mão, que Munsterberg foi fazendo aos filmes aos quais assistia regularmente, por volta de 1916, conseguiu caracterizar uma transformação ao longo de três estágios distintos. Na sua interpretação, concluiu que numa primeira fase, o cinema surgiu como uma brincadeira com insignificâncias visuais, onde se faziam alguns testes de imagem e brincadeiras com químicos, de forma a produzir algo para apresentar numa tela por puro entretenimento. Na segunda fase, o cinema passou a ter um desempenho de importantes funções na sociedade dado que, através do mesmo, era possível alargar o espectro da educação e permitia também difundir informação de uma forma mais célere e abrangente e, numa terceira e última fase, com a afinidade que adquiriu pela narrativa, seria detentor de uma

capacidade tal que lhe permitiria atingir em pleno a mente humana. A complexa maquinaria (câmaras, projectores, lentes, etc.) desenvolvida tornava-se então dotada de todo um propósito: actuar sobre a matéria prima da mente. Actuar sobre a sua capacidade de resolver o caos de estímulos indistintos mediante um acto verdadeiro, criando virtualmente o mundo de objectos, eventos e emoções que cada um de nós experiencia. O resultado é o filme, que dada a ausência de palavras se torna dotado de um movimento rápido não natural, permitindo sintetizar eventos de horas em minutos criando no espectador um sentimento de vivacidade. Munsterberg considera também que para além da qualidade do movimento, a mente nota ângulos de câmara e primeiros planos devido a um determinado número de características próprias que denomina de “atenção”. É a “atenção” que ajuda a organizar o mundo em movimento. Consequentemente, a memória e a imaginação dão a esse mundo um sentido, direcção pessoal e impacto. Munsterberg justifica esta capacidade do cinema com os “Aspectos fenoménicos” de Kant, ou seja, o domínio da experiência dos fenómenos. Estes, segundo Kant, só são percebidos a partir das categorias *à priori* que são o tempo, o espaço e a causalidade, a mesma base que permite experienciar o deixar-se levar por uma história cinematográfica. O filme é, portanto, criado internamente na mente que o efectiva ao conferir movimento, atenção, memória e imaginação a uma inanimada série de sombras.

“It leaves out of account the fact that the moving pictures appeal not merely to the imagination, but that they bring their message also to the intellect. (...) Whatever in nature or in social life interests the human understanding or human curiosity comes to the mind of the spectator with an incomparable intensity when not a lifeless photograph but a moving picture brings it to the screen.” (Munsterberg, 1916: 21-22)

Adquirindo o estatuto de arte, o objecto artístico deve atingir o receptor desinteressado com toda a sua singularidade, primeiro pressionando a mente e depois relaxando-a. Um verdadeiro estado de suspensão do mundo. Torna-se um objecto estético devido à capacidade do cineasta organizar três categorias de experiência – tempo, espaço, causalidade – dando-lhes forma, não importando as relações temporais, espaciais e causais que escolha. O filme aproxima-se assim do mundo dos sonhos.

- *“The plot of the photoplay is usually based on the fundamental emotions which are common to all and which are understood by everybody.”* (Munsterberg, 1916)

Munsterberg refere também que a intensidade com que as peças atingiam as audiências poderia ter fortes efeitos sociais ao constatar relatos de alucinações sensoriais

como o sentimento de toque, temperatura, som ou cheiro vindos da imagem projectada. As associações criadas pareciam tornar-se vividas como realidades e era pertinente o grau de sugestão a que o público poderia estar sujeito durante as horas passadas na sala escura e os problemas que daí poderiam advir. Como tal, Munsterberg escreve que “a maior missão que a *“photoplay”* pode ter é a de cultivo estético, na nossa comunidade” (Munsterberg, 1916, p. 228), uma vez que é a arte que atinge uma maior audiência em bases diárias encontrando o espectador num estado mental de maior receptividade.

“The moving pictures audience could only by slow steps be brought from the tasteless and vulgar eccentricities of the first period to the best plays of today, and the best plays of today can be nothing but the beginning of the great upward movement which we hope for in the photoplay” (Munsterberg, 1916, p. 229)

O cinema poderia ser, na sua óptica, o medium de educação estética, afastando a noção de arte da realidade e mostrando que a mesma é uma forma de ultrapassar a natureza e criar algo inteiramente novo. Este pensamento, faz Munsterberg entender o som como um intruso que deveria ser retirado das *“photoplays”* pois, para si, “as limitações de uma arte são na realidade os seus pontos fortes e ao ultrapassarmos os seus limites significa enfraquecê-la.” (Munsterberg, 1916, p. 206). Esta questão aplicar-se-ia também para a cor que era já possível de atingir em belíssimos efeitos criados por meios artificiais de stencil, que se provavam uma tarefa tremenda para as milhares de imagens na fita de um filme. O Kinemacolor surgia como o melhor processo em termos de dificuldade/efeito, no entanto Munsterberg notava o enfatizar do verde e vermelho em detrimento do azul no efeito técnico, o que não era satisfatório para eventos exteriores uma vez que qualquer evento, histórico ou científico, necessitava de ser representado nas mesmas cores com que a realidade o representa. Para as *“photoplays”* o problema não era de ordem técnica. Quão subordinada seria a cor ao objectivo da peça? É certo que melhoraria imenso a imagem individual, mas melhoraria a *“photoplay”* no seu todo?

“Would not this color be again an addition which oversteps the essential limits of this particular art?” (Munsterberg, 1916, p. 209)

Para Munsterberg a *“photoplay”* deve distanciar-se da realidade de tal forma que tanto paisagens como os humanos da ordem do real devem ser deixados para trás e transformados em sugestões pictóricas apenas.

Rudolf Arnheim (1904 - 2007), psicólogo Alemão, vê no potencial do cinema a capacidade de criação de uma ilusão da realidade, possível de manipular alterando a forma de ser representada, contrariamente aos críticos contemporâneos que o afirmavam como veículo da realidade. A incapacidade do artista moldar e manipular o seu medium, tirar-lhe-ia o estatuto de arte, pois este ficaria munido apenas de um carácter de substituição e representação, perdendo todo o seu valor estético, pois dirigir-se-ia apenas ao objecto e não à forma como este é representado. O filme só pode ser arte se diferir de um verdadeiro retrato da realidade, se diferir da mimesis. São as “falhas”, os elementos que afastam o cinema da realidade, aquilo que garante a sua possibilidade de ser arte. Arnheim inúmera diversos aspectos irreais do filme, os quais devem ser a matéria prima da arte cinematográfica:

1. Projecção de sólidos em superfície bidimensional.
2. Redução do sentido de profundidade e o problema do tamanho absoluto da imagem.
3. Iluminação e ausência de cor.
4. Ausência de continuidade espaço-temporal graças à montagem.
5. Ausência de *inputs* de outros sentidos

Os desenvolvimentos tecnológicos de que o cinema é alvo, ao longo dos seus anos formativos, é algo ao qual Arnheim faz contraponto, pois elementos como a cor, a fotografia tridimensional, o som ou a tela panorâmica, reduzem o impacto do cinema levando-o cada vez mais ao encontro da experiência natural. A experiência cinematográfica deve ser irreal e como tal, o que este produz em celulóide são factos visuais, como eles seriam vistos pela retina, ao contrário da realidade, que é muito mais profunda que a componente retiniana. Contrariamente a André Bazin, que denomina o movimento do cinema em direcção ao realismo como “O mito do cinema total” - uma força psicológica, no centro de todos nós, empurrando o cinema em direcção ao ilusionismo perfeito - Arnheim defende que é necessário deter ou obstruir esse movimento se pretendermos usar o veículo cinematográfico para atingir objectivos superiores, ou seja, artísticos. Para se fazer uso criativo deste medium, os artistas de cinema necessitam de estar conscientes da irrealidade das suas imagens e, como tal, explorar essa limitação, forçando o espectador a ver não apenas o objecto presente na tela, mas o objecto cuidadosamente delimitado pelo medium. Desta forma, por cada limitação da percepção natural que a imagem cinematográfica nos apresenta, há um ganho de percepção estética potencial. O nexos passa a ter uma linguagem simbólica trabalhada pelo artista, que

precisa de aprender a organizar o material físico a fim de que a sua concepção ou ideia transpareça. A influência da psicologia gestaltista, no percurso de Arnheim, nomeadamente no campo da percepção, conferia-lhe uma análise com base na ideia de que a actuação da mente era efectiva sobre a experiência da realidade, de tal modo que conferia à realidade não apenas o seu significado, mas também as suas verdadeiras características físicas. Para os gestaltistas, a cor, forma, tamanho, densidade e brilho dos objectos do mundo são produtos do trabalho da mente criativa sobre uma natureza essencialmente muda ou neutra. A “excelência” da arte advém da sua qualidade de pairar acima do quotidiano, num mundo de formas. É o organizar de um padrão geral de informação sensorial. O artista recebe estímulos do mundo, em estado bruto, que ele vê como objectos e eventos, depois projecta esses objectos num padrão imaginativo que devolve novamente ao mundo. O mundo responde, obrigando-o a adaptar o seu padrão até que ambos, artista e mundo, estejam satisfeitos (arte como acção-reacção; o trabalho artístico expressa tanto o artista como o mundo).

“O artista utiliza suas categorias de forma e cor para capturar alguma coisa universalmente significativa no particular” (Andrew, 1976, *apud* Arnheim, 1969, p. vi)

Este “Cinema puro”, que Arnheim defendia, existia na década de 1920, altura em que os cineastas tinham começado a dominar as particularidades do medium e estabelecido uma forma narrativa capaz de unificar os mais variados efeitos visuais. É ao longo dessa década que a Vanguarda do cinema salienta as propriedades musicais, poéticas e oníricas do veículo, fazendo com que, em 1924, pretenda que o classifiquem como arte, e para além disso, mais particularmente, como arte independente. Este cinema experimental, das vanguardas estéticas, encontrará dificuldades com o aparecimento do som, que vem proporcionar às plateias uma aparência de realismo total, desenfazendo as particularidades metafóricas e musicais do cinema, agora dependente da unidade da cena que o som contínuo e síncrono passa a exigir, transformando-o numa espécie impura de substituto do teatro e, ao fazê-lo, retirando a sua componente artística, segundo estas primeiras teorias estéticas do filme. Também a cor, por poder introduzir mais realismo, era vista como uma potencial ameaça ao valor artístico do cinema.

Louis Delluc (1890-1924), realizador francês, argumentista e crítico de filmes, resume esta nova arte numa palavra: Fotogenia (*photogénie*). Atribui-lhe uma capacidade única de transformar tanto a Humanidade como o Mundo, num simples gesto. O Cinema é fotografia, mas fotografia ampliada a uma unidade rítmica, que, em troca, tem o poder de

gerar e ampliar os nossos sonhos. A identificação do cinema como um meio fotográfico implica então a identificação do filme como “um trabalho artístico na idade da reprodução mecânica”. Walter Benjamin (1935) escreve que o meio fílmico é o mais poderoso agente capaz de estilizar a tradição da obra de arte única para uma arte intrinsecamente múltipla e capaz de “fazer explodir” o espaço e o tempo. Os filmes são “textos imateriais” que podem ser duplicados em um número indefinido de cópias.

É com o final do cinema mudo, em 1929, que são produzidos inúmeros ensaios sobre cinema, confirmando assim que uma percentagem significativa da comunidade já entendia o cinema como uma arte. Começa a notar-se, assim, um grande declínio da era da teoria formativa do cinema. O cinema como arte independente de todas as outras e através do qual era possível pegar num assunto banal e através de processos de transformação fazer do mesmo uma declaração eloquente e brilhante.

Por tradição, costumamos entender os primeiros filmes da história como preto e branco. Os arquivos fílmicos preservaram essencialmente negativos de nitrato a preto e branco. Isto permite compreender que à época existia uma enorme dificuldade em preservar e reproduzir as cores, mas também uma óbvia indiferença aos elementos não fotográficos por parte dos arquivistas. Podemos criar uma correlação com o restauro de esculturas no século XIX, onde as esculturas coloridas, das igrejas, eram pintadas de branco. Foi também durante este século que se descobriu que o mármore branco “puro”, considerado uma característica basilar da arquitectura clássica grega, tinha já sido pintado com variadíssimas cores fortes e vivas. Como tal, existe uma prevalência histórica desta atitude “purista” de entender o cinema inicial como preto e branco que ganha força nas escritos sobre o cinema mudo onde os sistemas de cor não fotográfica eram referenciados como um aspecto primitivo do cinema e ligado ao entretenimento; um sintoma de desejo popular impróprios da sua condição artística. As cores não fotográficas vêm também reforçar esta aura de objecto artístico presente no tempo e espaço, uma vez que cada impressão se torna única.

A noção de filme como obra de arte não é apenas definida por uma estética fotográfica mas, mais importante, pela noção de obra de “autor”; a aplicação de cor era muitas vezes, como em Eisenstein, baseada em decisões e escolhas feitas pelos realizadores. Para além disso, a maior parte dos filmes circulava em preto e branco e, de forma mais dispendiosa a cores, fazendo com que esta última não parecesse uma necessidade absoluta, uma parte

integrada de um filme como “texto”, mas antes uma simples adição, com uma função arbitrária, ligada ao filme como performance e prática social, etc.

Mas, a questão da cor permaneceu sempre polémica. Por exemplo, para Gorki, como descrito em *“Le Cinéma: Naissance d’un art”* (Banda, D. & Moure, J., 2008), o cinema é também descrito como uma experiência sensorial desagradável onde “os vossos nervos se esforçam, a vossa imaginação leva-vos por uma vida estranha, artificialmente uniforme, privada de cores e som mas plena de movimento, uma vida de fantasmas ou homens condenados a um silêncio eterno”. É a antítese do mito do cinema total, à época. Quando os primeiros espectadores viam no cinema a ilusão de realidade e o sentimento de vida produzido por imagens em movimento, o escritor russo pautava o inquietante efeito de irrealismo e estigmatizava as notórias deficiências reprodutivas do cinematógrafo como a falta de cor, a ausência de som e a limitação de espaço imposta pelo formato do quadro e do ecrã. Estas deficiências que tornaram um meio imperfeito de reprodução tornar-se-ão, uns anos mais tarde, os “factores diferenciais”, segundo Rudolph Arnheim, que lhe permitirão aceder à dignidade como meio artístico (Banda & Moure, 2008, p. 35-36).

À frente da sua época, Ferri (1856 - 1913), escritor e jornalista italiano, é um dos primeiros a considerar o cinematógrafo fora do seu estatuto reprodutivo e a concebê-lo ao mesmo tempo, e inseparavelmente, como um espectáculo, uma indústria e uma arte: uma nova arte de representação, definida nos seus campos estéticos específicos e destinada ao divertimento de um público (Banda & Moure, 2008, p. 36). A partir de 1960, segundo Dudley Andrews (1976), é também notório uma proliferação das teorias formativas, dado o aumento do interesse académico sobre o tema. Inúmeros livros foram produzidos e divididos em capítulos baseados nas variedades técnicas do filme, enumerando as várias possibilidades de controlo artístico dentro do seu domínio, sublinhando os meios “não naturais” (ou “cinemáticos”) dos aspectos do meio.

A influência do Formalismo Russo:

Esta década onde se concentram as teorias formativas do filme coincide com as datas do movimento formalista russo, entre 1918 e 1930. No entanto, embora influenciem profundamente Eisenstein, Arnheim e Balázs, elas são apenas legalmente traduzidas e amplamente celebradas a partir de 1960, precisamente na época do nascimento da semiótica fílmica e da ascendência da teoria formativa nas salas de aula. Podemos retirar do formalismo russo grande parte do contexto filosófico em que devemos ver a teoria formativa do filme, pois este define uma teoria sobre a actividade humana, em que cada acção que realizamos corresponde a uma ou mais das seguintes funções: Prática; Teórica; Simbólica; Estética.

Embora a estética esteja presente em imensas áreas da nossa vida, nem todas podemos classificar como arte. Arte é o nome que damos a actividades onde se moldam objectos sem propósito; objectos que não fazem nada mais se não existir para a nossa intensa percepção e contemplação.

“A arte existe para que possamos recuperar a sensação de vida; existe para nos fazer sentir coisas, para tornar a pedra “empedrada”. O propósito da arte é o de transmitir a sensação de coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objectos “desconhecidos” e fazer as formas difíceis, para aumentar a dificuldade e duração da percepção porque o processo da percepção é um fim estético por si mesmo e deve ser prolongado; o objecto em si não é importante” (Shklovsky, 1965, *apud* Andrew, 1976, p. 80)

Grande parte das primeiras teorias do filme encaixam-se nesta visão de arte e vida. Existe a crença de que o cinema serve uma função simbólica quando apenas reproduz a realidade, e que serve uma função estética quando somos forçados a observar de uma maneira especial, através de técnicas não naturais, essa realidade.

“[...] nenhuma representação de um objecto será alguma vez válida visual e artisticamente, a menos que os olhos consigam directamente entendê-la como uma derivação do conceito visual básico do objecto” (Arnheim, 1954, *apud* Andrew, 1976, p.81)

No entanto, para o formalismo russo, a arte é sempre encontrada pela técnica e está sempre baseada em desvios. É através da técnica, composta de características como a percepção, trabalho e talento puro, que se consegue agarrar num objecto ou actividade e

arrancá-lo do fluxo da vida. É ela que nos aprisiona a observar um objecto. Denominavam este tipo de técnica por “*ostranenie*”, estranheza.

No início dos anos 30, uma nova vaga do Formalismo introduz o conceito de “primeiro plano” no discurso contemporâneo (*foregrounding*). Baseavam este conceito na capacidade de produção de um subtexto em qualquer texto, sendo verbal, como na literatura ou não verbal, nas imagens. Trata-se de um discurso que se eleva fora do que já é compreensível, permanecendo, solidamente, diante dos olhos do leitor/espectador, que teria dificuldade em evitá-lo, dado ser diferente e difícil. Os trabalhos artísticos englobariam assim, um conjunto de inúmeros discursos artísticos, sendo julgados pela capacidade e sucesso de se colocarem “em primeiro plano”. Dudley Andrews escreve em “Major Film Theories”, citando Béla Balázs, que “o cinema justifica ser arte na sua capacidade para o *close-up*, para a formação pictórica de detalhes.”, e acrescenta, “Os Formalistas sempre tiveram a tendência de classificar obras de arte com ostentação técnica sobre obras de arte mais subtis”, acabando por tornar-se defensores de um tipo de arte ao invés de uma filosofia aplicável a obras de arte de todos os estilos. No entanto, sempre houve Formalistas a tentar combater esta tentação e Dudley Andrews escreve que, para Jan Mukarovsky, o “*foregrounding*” é o que faz qualquer objecto estético isolar-se do mundo ao invés dos elementos específicos dentro de uma obra de arte que se opõem eles próprios ao resto da obra de arte em si. A arte separa-se do mundo através de técnicas de estranheza sem implicar que “mais desvio seja igual a mais arte” (Mukarovsky, 1964, *apud* Andrew, 1976, p. 84)

“Estilo não é nada mais que uma estratégia específica da técnica; e técnica, diz Shklovsky, é arte por si só” (Andrews, 1976)

É possível retirar daqui a ideia de que o aparecimento da cor surgiu com um efeito potente de “*foregrounding*”, destacando as obras coloridas das restantes desde que estas produzissem efeitos de estranheza, e apenas nessa medida. O processo de cor não natural criava uma noção de estética que favorecia a criação artística, para os Formalistas, ao permitir fazer-nos ver o mundo, não tal como ele é aos nossos olhos toldados pelo hábito, mas moldando-o de forma a prolongar o nosso processo perceptivo com o objectivo de produzir, através das sensações, uma compreensão intelectual mais profunda e verdadeira da realidade. Para os formalistas russos, muito embora influenciados pela dialética marxista, regressa-se à influência platónica, segundo a qual a verdade não está na aparência nem na superfície das coisas. A arte e o cinema poderiam ser esse poderoso meio de conhecimento.

A Lanterna Mágica II:

Processos de cor fotográfica “natural” – colorização mecânica e as teorias realistas do filme.

Adrien Bernard Klein (1892-1969), Major do Exército e escritor sobre fotografia e cinema, aponta no seu livro “Colour Cinematography”, publicado em 1936, a fundação da fotografia como a teoria da visão de três cores, definida por Thomas Young, em 1802, que defende que o olho humano é dotado de três nervos, sendo cada um deles sensível a uma das cores primárias, individualmente. Esta teoria foi primeiro usada na produção de uma fotografia a cores, pelo físico James Clerk Maxwell, em 1861. Baseado no seu trabalho sobre o efeito psicológico na percepção das cores, em que a soma de quaisquer três comprimentos de onda do espectro visível poderia dar origem a qualquer tipo de cor, então a fotografia a cores poderia ser produzida através de um conjunto de três filtros coloridos. Maxwell utilizou três filtros de cores verde, vermelho e azul para expor individualmente cada negativo de filme de sais de prata, justificando que se fossem projectados numa única imagem convergente, o resultado seria compreendido pelo olho humano como uma reprodução completa de todas as cores em cena. Inúmeras patentes e experiências baseiam-se nesta teoria para reproduzir cor em imagens em movimento. Todas estas semelhanças entre a visão colorida do olho humano e a câmara levam a que a tecnologia fotográfica de cor seja explicada através de metáforas psicológicas e perceptivas. (ex: olho humano com a Câmara; Retina com a paleta de cores). George Lindsay Johnson escreveu, no seu livro “*Photography in colours*”, publicado em 1916, que já nas chapas de cor usadas pelos irmãos Lumière, no método de fotografias a cores - Autocromo - patenteado em 1904 (embora só comercializado a partir de 1907), constituído por pontos de cores diferentes, tinha bastante semelhança com um “mosaico” que podia ser encontrado na retina de aves e répteis. Esta ligação entre corpo e aparato cinematográfico parecia ter potencial para troca de conhecimentos. Como tal, estudar a percepção humana tornou-se importante para o desenvolvimento e aprendizagem da fotografia a cores e a nova tecnologia podia ser utilizada como instrumento científico para examinar e revelar novos conhecimentos sobre a percepção fisiológica.

“The striking analogy between the physiological perception of colours and the phenomena associated with colour photography has convinced me that both the ophthalmic

surgeon and the physiologist who have taken up study of colour blindness and colour vision, will find that the serious study of this fascinating science will illuminate many obscure phenomena connected with the physiology of vision and colour blindness.” - (Johnson, 1916, p. vi)

A falta de interesse na cor não fotográfica, representa um discurso onde a cor é hierarquizada e valorizada quase exclusivamente em termos de origem física, dentro de uma tecnologia específica, ao invés de um elemento estético ou um aspecto de práticas de filme históricas.

O primeiro processo de “cor natural” a ser explorado economicamente é o do Kinemacolor, que surge no ano de 1909, embora patenteado em 1906. O seu inventor é George Albert Smith, influenciado pelo trabalho prévio de Edward Raymond Turner e financiado pelo produtor de filmes Charles Urban. É a sua empresa Urban Trading Co. que lança o Kinemacolor no mercado. A promoção deste novo e fascinante processo era alicerçada no facto de que a produção das suas cores era fundada em “verdades” científicas e numa reconhecida compreensão do olho humano. Esta nova “visão colorida” implicava uma reprodução do mundo visível.



Fig. 13.1 - Publicidade ao Kinemacolor (acessível em: <http://collection.sciencemuseum.org.uk/objects/co8227122/advertisement-for-kinemacolor-advertisement>, acessido a 25 de Abril de 2018)



Fig. 13.2 - Publicidade ao Kinemacolor (acessível em: <https://thebioscope.net/2008/06/15/colourful-stories-no-11-kinemacolor-in-america/>, acessido a 25 de Abril de 2018)

“It’s just because KINEMACOLOR is based upon the solid rock of scientific fact that distinguished scientists all over Europe have been enthusiastic in its praise and have predicted a brilliant future for the young art, which has been born to the world for the entertainment and instruction of the people”. - (Catalogue of Kinemacolor Film subjects: animated scenes in their actual colors, 1913, p. 7)

O processo envolvia imagens a preto e branco filmadas e projectadas ao dobro da velocidade (32 fps) com um shutter giratório, composto de filtros vermelhos e verdes, alternando diante da lente. O primeiro filme a ser produzido inteiramente segundo este processo é “A Visit to the Seaside” (1908), dirigido por George Albert Smith, e a reacção da imprensa é imediata, escrevendo que as imagens do filme deixavam de ser fotografias para passarem a ser puras realidades. A noção de “uma janela para o mundo” ganha uma nova dimensão, tornando-se mais persuasiva devido ao novo processo de cor. Esta aplicação comercial e o grande número de experiências que são feitas em seu torno, em particular durante 1910, atribuem uma maior importância à questão da origem técnica e física do cinema. No entanto, durante essa época, paira uma hesitação e indefinição sobre quais as funções possíveis da cor, dado o crescente interesse pela cinematografia a preto e branco. Em

1911 é produzido em Kinemacolor, *Checkmated*, o primeiro filme dramático, de um total de 54, dirigido por Theo Frenkel.



Fig. 14 - Fotograma do filme “A visit to the seaside”(1908), o primeiro filme a ser produzido inteiramente segundo o processo do Kinemacolor. (acessível em: <http://www.filmjourney.net/?m=201606>, acedido a 25 de Abril de 2018).

Embora a função da cor não fotográfica, como espectáculo e efeito, tivesse sido menos problemática de integrar dentro do cinema primário, baseado numa estética de atracções (ainda muito antes de Eisenstein), as alterações estéticas e industriais, potenciadas pela entrada do Kinemacolor no mercado, vieram criar um interesse crescente nos filmes de ficção e na narrativização do cinema, e respectivo afastamento de uma estética baseada em atracções, mudando notavelmente o meio entre 1907 e 1917, na chamada “era de transição”, sugerindo um papel ainda mais indefinido para a cor (Thompson and Bordwell, 1993). Assiste-se então, à presença de cor fotográfica e não fotográfica por todo o lado, por vezes até misturada e em alguns casos usada apenas em algumas sequências dos filmes. No entanto, embora o Kinemacolor se viesse diferenciar das práticas de filme contemporâneas, 70% dos filmes produzidos pela Natural Color Kinematograph não eram filmes de ficção. Promovido como inovação e novidade, muitos dos discursos e estética associados ao Kinemacolor tinham mais em comum com as convenções iniciais do filme e com o cinema de atracções: prazer visual e ênfase no espectáculo ao invés de na narrativa; um método baseado em *showing* em

vez de *telling*, e os momentos que criam o verdadeiro avanço do Kinemacolor no mercado acabam por prender-se com filmes tristes ou de cerimónias, tais como o funeral do Rei Eduardo VII, em 1910, ou a coroação do Rei George V, no mesmo ano. A realidade e actualidade destes eventos históricos estava presente nestes filmes.

“A arte fílmica pode crescer, apenas quando as condições do negócio o permitirem. Por estar à mercê dos directores dos teatros que tentam preencher a necessidade por novo entretenimento, os promotores do filme foram forçados a procurar assuntos que o cinema pudesse produzir por si só. Por esta razão a natureza foi rapidamente trazida para o ecrã como um participante activo no drama dos filmes. Mesmo as estrelas do cinema não eram os actores de palco, mas antes animais, crianças e outros “assuntos mais naturais”. (Balázs, 1970, *apud* Andrew, 1976, p. 85)

Um editorial da revista “Moving Picture World” fala da noção de “cores naturais” ser, finalmente, passada para o vocabulário de quem escrevia sobre o tema do cinema e consequentemente, do público. O catálogo da Kinemacolor refere recorrentemente a reprodução da roupa como uma propriedade da mais forte manifestação da produção de cor: O espectáculo dos objectos do dia-a-dia. Charlie Keil e Shelley Stamp(2004) referem este período como o de mais profunda transformação na história americana do filme, onde se estabelecem convenções estilísticas e estruturas industriais que duram até final da II Guerra Mundial. As narrativas tornam-se mais complexas, a edição torna-se contínua, englobando a história narrativa, define-se o sistema de estúdio.



Fig. 15.1 - Fotograma do documentário “*The harvest*”(1908)



Fig. 15.2 - Fotograma do documentário “*With Our King and Queen Through India*”(1912)



Fig. 15.3 - Fotograma do documentário “*Balkan war scenes*”(1913)



Fig. 15.4 - Fotograma do documentário “*Britain prepared*”(1915)

A par do sucesso comercial da época, em 1912 é lançado o catálogo “*Catalogue of Kinema Color Film Subjects*” que contempla detalhadas descrições de variados filmes produzidos inteiramente pela Kinemacolor entre 1908 e 1912. Neste catálogo os filmes são divididos por género numa lista denominada de “índice de assuntos”. O principal objectivo deste catálogo é o de promover o processo do Kinemacolor e os méritos da cor, junto do público. Como tal, todos os filmes enunciados são descritos como referência aos atributos estéticos da cor, e mais importante, à reprodução de cores específicas e a sua semelhança com as cores da “realidade”. A apresentação do catálogo vem sobre a grande ênfase às cores obtidas serem produto apenas e somente da luz, não utilizando nenhum método de pintura. Esta criação de noção da cor como um índice da realidade acentua a concepção da mesma como uma qualidade material pertencente e emanada pelo mundo visual. E como realista.

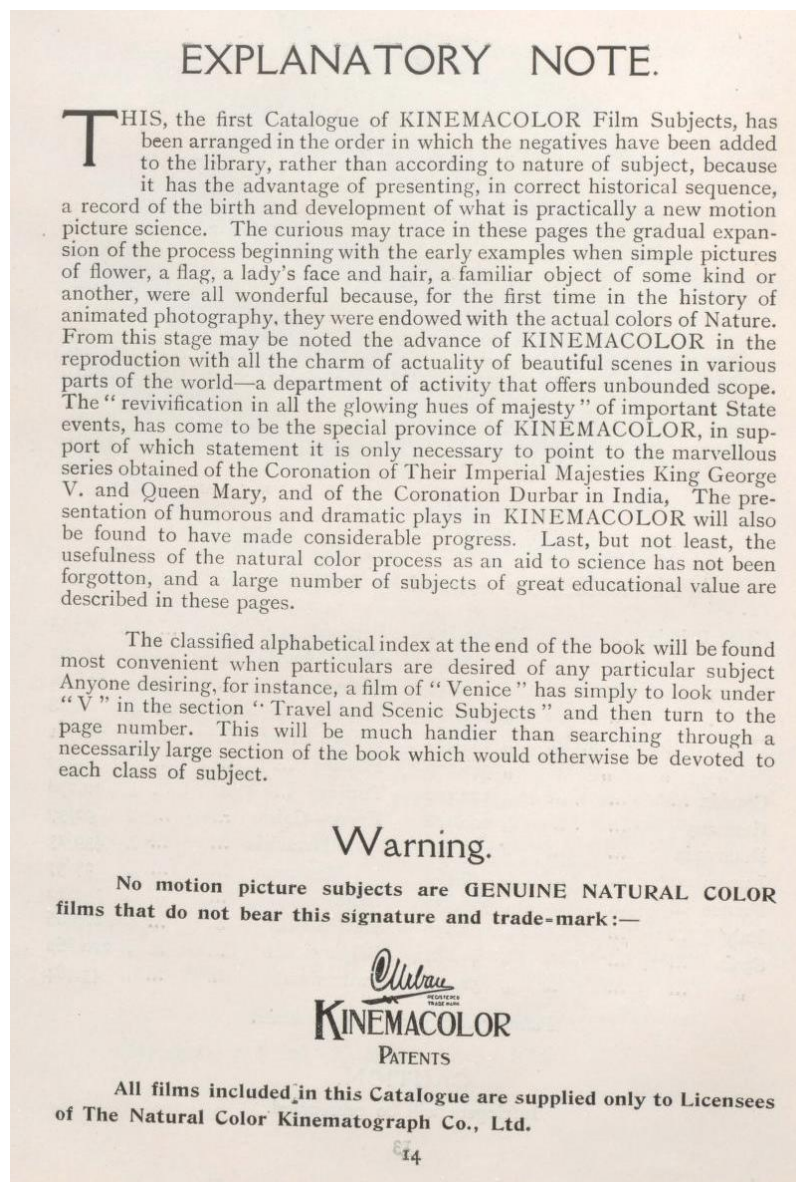


Fig. 16.1 - Prospecto da Kinemacolor Company evidenciando as capacidades de reprodução de cor natural da sua máquina. (acessível em: https://archive.org/details/McGillLibrary-rbnc_catalogue-kinemacolor_ColgateIXNaturalColor-17612, acessido a 25 de Abril de 2018)

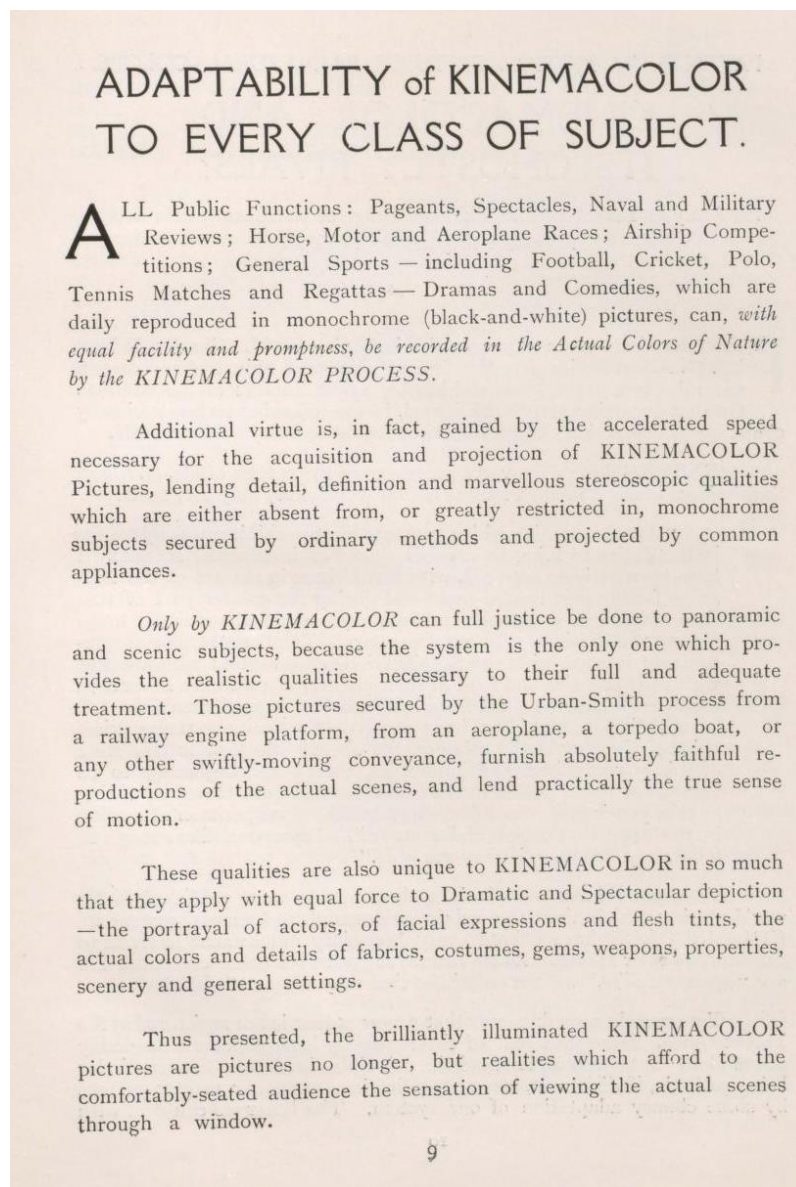


Fig. 16.2 - Prospecto da Kinemacolor evidenciando a capacidade da sua máquina em reproduzir realidades no lugar de imagens. (https://archive.org/details/McGillLibrary-rbnc_catalogue-kinemacolor_ColgateIXNaturalColor-17612)

O final da utilização em larga escala, do sistema de Kinemacolor, acontece no ano de 1935 com a projecção de “*Becky Sharp*” (1935), dirigida por Rouben Mamoulian e Lowell Sherman, a primeira longa metragem de três cores da Technicolor. O processo Technicolor vem revolucionar completamente a noção de cor fotográfica, uma vez que resultava de uma tecnologia “invisível” e era capaz de reproduzir um espectro de luz “completo” na produção de filmes Hollywood. No entanto, apesar deste sucesso imediato, durante as duas décadas seguintes, os filmes contemporâneos produzidos através deste processo, eram muitas vezes

referidos com descontentamento. Havia uma noção geral de que a reprodução da cor era insatisfatória; que existia um desconhecimento geral sobre os métodos de utilização dos processos de cor, por parte dos cineastas, e que estavam presentes uma panóplia de propostas e discussões sobre os métodos ideais para trabalhar a cor não havendo uma forma predominante ou definitiva.

Adrian Bernard Klein entendia, no seu livro sobre cinematografia a cores, “*Colour Cinematography*”, publicado em 1936, a tecnologia fílmica e o filme a cores, em particular, como estando ligados à relação entre “experiência externa” e a experiência subjectiva do corpo. Criava então, um paralelismo entre filmar a cores e “gravar e reproduzir estímulos físicos que originam sensações” (Klein, 1936). Todo o aparato de gravação se conota como uma cópia de um órgão humano: Da mesma forma que se conota o microfone como uma orelha artificial gravando som, a lente e a película funcionam como um olho artificial ao sofrer uma transformação química como resultado da acção da luz. Ao criar este equivalente visual do olho, oferece-nos a sensação de que “apanhou” ou “captou” a luz.

A Estética da cor no cinema e a sua linguagem.

A cor está intrinsecamente ligada aos elementos naturais básicos na concepção de cinema como realismo total ou mimesis, bem como em concepções de cinema como influência pura, abstração, etc. Da mesma forma que a câmara obscura proporcionou um local para a produção de cor, a câmara de filmar também é regularmente associada com as propriedades do olho humano, em particular quando se fala em produzir cores. Cherci Usai refere-se à procura da cor como uma tentativa de fornecer ao filme as qualidades do olho humano. George Albert Smith, o inventor do processo de cor do Kinemacolor, referia-se à cor como uma propriedade de percepção subjectiva: “A ciência diz-nos, como provas irrefutáveis, que não existe cor num sentido objectivo; a cor é uma sensação – algo fornecido pelas nossas mentes – inteiramente um fenómeno subjectivo” e completa com “o fotógrafo que sai para registar a cor está a procurar registar algo que não existe fora da sua própria cabeça”(Smith, 1908, *apud* Hanssen, 2006, p. 40) . Smith relaciona a produção de cor, através da alternância entre filtros verdes e vermelhos da sua invenção, à noção de “visão persistente” que é baseada no conceito de “*after-image*”, a mais comum explicação para a noção de movimento no cinema. Consequentemente, cor e movimento estão relacionados a um nível perceptual, ou cognitivo, e tal princípio é entendido como “uma função de mistura de cor bem como de mistura de movimento”. A “persistência de visão⁷” foi substituída por outros conceitos em ligação com a percepção de movimento, no entanto, a percepção de cores produzidas alternando filtros coloridos em processos aditivos, tais como o Kinemacolor, está ainda ligada a como a síntese aditiva que tem lugar no olho se baseia na persistência de visão. Esta relação implica que os frames do Kinemacolor, por si só, são privados de movimento e também de cor. Nicola Mazzanti pergunta: “Onde está exactamente a experiência fílmica? Está no filme, ou no projector, ou no ecrã? E como é que estas coisas interagem umas com as outras, precisamente?”(Mazzanti, 2003, *apud* Hanssen, 2006, p. 41)

Inúmeros teóricos e críticos atribuem características específicas à imagem a cores ou à ausência dela. A cor é geralmente conotada com o realismo a passo que o preto e branco denota uma conotação mais artística. Ao longo da História (da Arte), grande parte da compreensão teórica sobre a cor é informada por textos escritos em oposição à mesma. Estes

⁷ Fenómeno no qual a visão perceptual de um objecto cria uma ilusão óptica, permanecendo por algum tempo na retina, criando uma noção de movimento quando conjugado com a imagem imediatamente seguinte.

acabam por conter argumentos mais interessantes e precisos, com descrições sobre o efeito da cor no cinema, do que os textos a favor que geralmente acabam generalizados em “sinfonias de cor”, “cor como ilusão total”, etc.

Numa palestra de 1908, Smith reconhece “grande interesse e importância educacional” aos filmes a preto e branco, porque eles tornam possível ao espectador “participar como quer em cenas e acontecimentos que nunca poderíamos testemunhar sem a ajuda dos mesmos” (Smith, 1908, *apud* Hanssen, 2006, p. 44). Smith nota, no entanto, que a novidade e o fascínio dos filmes a preto e branco começam a perder o seu primeiro feitiço sobre a nossa mente, ao que urge a necessidade de que a cor complete com a impressão realista da situação.

A grande parte dos discursos sobre a cor no cinema é recorrente na comparação entre cor e som, de forma a tentar demonstrar a capacidade de formação de simbolismos ou narrativa. Para Eisenstein o significado associado a uma certa cor é a sua função mais importante, entendendo que a cor serve particularmente para criar sistemas internos de significados, símbolos, códigos de cor, etc. No entanto, é possível que se crie para a cor uma associação fugidia no seu significado, uma vez que as tentativas de se criar significados permanentes e estáveis, com cores específicas, foram gradualmente adquirindo um carácter ambíguo ao longo do tempo.

A noção de cor no cinema surge estruturada em redor da noção de separação. O melhor exemplo é o das cores não naturais aplicadas em filmes coloridos manualmente ou via stencil. A cor adquire um papel completamente externo e, fosse vista individualmente retirado o filme, constituiria por si só um filme abstracto.

“Hand-painting or stencilling [...] tends to produce patches of color floating in front of objects and blurring their shape”(Aumont, 1996, *apud* Hanssen, 2006, p. 159)

Estes processos raramente implicavam o uso de mais do que seis cores em simultâneo. O filme de Méliès *“Le voyage à travers l'impossible”*(1904), em que grande parte do quadro da imagem e objectos estão coloridos implica a existência de um maior número de objectos para aquilo que a quantidade de cores passíveis de ser aplicadas tornava possível. A mesma cor acabaria por ser utilizada para colorir objectos distintos tornando-se uma tarefa difícil atribuir um significado para uma cor específica, uma vez que o mesmo tom poderia ser aplicado em metal, roupa, etc. Para além disso, a imperfeição do processo de colorização

manual, que deixava por vezes imperfeições no preenchimento das estruturas físicas da imagem, abria caminho à ideia de interacção, como ilustração de que cor e estrutura física do objecto operavam e existiam autonomamente no mesmo espaço de tempo. Este problema aplicava-se também na cor fotográfica. No Kinemacolor, uma vez que a cor não existia fisicamente no filme sendo produzida através dos filtros da projecção, o pequeno intervalo de tempo entre a alteração dos filtros na sua rotação era suficiente para criar o mesmo efeito de “cor flutuante” dos processos manuais, através do fenómeno denominado “*color fringing*”.

Eisenstein defendia que as funções da cor estavam ligadas à montagem sonora do filme. A música, no filme, começa quando o sincronismo deixa de existir e a combinação entre imagem e som é baseada em intenções criativas(Eisenstein, 1946-47, *apud* Henssen, 2006, p. 161). O cinema como arte é baseado num conceito planeado e deliberado de montagem, fazendo com que todos os filmes contemporâneos, a cores, fossem encarados por si como “catástrofes coloridas”. Comparando-os ao plano longo, que durante o desenvolvimento do método de montagem terá sido cortado em unidades separadas e recomposto segundo as intenções do realizador, a montagem audiovisual contemporânea deveria de sofrer o mesmo desenvolvimento, permitindo ao realizador escolher as ligações entre som e imagem que expressem a essência do que pretende ser mostrado(Henssen, 2006). É este o caminho que a cor deve seguir como elemento cinematográfico, adquirindo um papel funcional a um nível plástico autónomo, podendo tornar-se um sinal expressivo, fazendo parte da temática. Este papel é mais facilmente evidenciado em desenhos animados, uma vez que em filmes de acção real a separação criada pela cor é mais difícil de atingir do que a criada pela música, dado que a cor é inerente ao objecto e não pode dele ser separada. Nos desenhos animados a colorização manual implica-lhes uma autonomia na forma como a imagem é composta e produzida dado que os dois componentes(o filme a preto e branco e a cor adicionada) são produzidos em tempos diferentes e como métodos e materiais distintos. A cor deve de produzir um valor emocional específico ligado a uma ideia particular.

Os processos de tinteagem e viragem, produzindo uma cor uniforme sobre o filme, sugeriam potenciais significados que não estavam ligados a qualquer objecto. A imagem monocromática, tanto no cinema como na pintura, permite que cores individuais se tornem o tema principal ou funcionem como narrativa(Aumont, 1994, *apud* Henssen, 2006, p. 165). O exemplo mais notório e imediato para exemplificar esta questão é a utilização do azul como metáfora ou representação de um significado específico, mas também como a simulação de

um efeito realista. A convenção inegável do azul como noite, feito com uma imagem captada com a luz do sol à qual era aplicado um banho de tintura azul para ser representada como “lunar”, parece ter iniciado tentativas para estabelecer sistemas gerais de significados de cor em ligação com as imagens dos processos de tintagem ou viragem.

“Red represented fire, blue indicated night, green usually accompanied forest scenes and yellow was used when artificial lighting was represented”(Limbachen, 1968, *apud* Henssen, 2006, p. 167)

Pintava-se cada cena de acordo com o clima e as especificidades da acção.

No entanto existiam inúmeros críticos a estes textos que davam a ideia de um sistema rígido de códigos de cor para os filmes coloridos com o método de tintagem ou viragem.

“One reads in such texts that blued indicated night and red indicated love. Besides the general faillure to diferenttiate, in these associations, between referential and symbolical levels of meaning, apart from the fact that such casual observations apply only to monochromatic images, and aside from the fact that these two “stereotypical” examples betray a bias towards fiction film, these sort of remarks tend to suggest that other colors have equally straightforward meanings that the writer is unable [...] to list in full.”(Hertogs & Klerk, 1998, *apud* Henssen, 2006, p.167)

Os significados simbólicos para cores específicas nunca foram completamente aceites pelo público(Usai, 2000, *apud* Henssen, 2006, p. 168). Raramente percebemos o que está a acontecer por causa da cor e acabamos por retirar o significado da cor através da narrativa(Gunning, *apud* Henssen, 2006, p. 168). Para além do mais existe uma ligação directa entre a cor no cinema e as cores utilizadas nas mercadorias dos produtos industriais ou da indústria da moda, e como tal, tintas específicas poderiam ter sido escolhidas para os filmes, não necessariamente pelo seu valor narrativo ou estético específico, mas antes porque estava na moda ou eram completamente novas.

Para Eisenstein, a procura de um sistema perpetuamente válido para a cor não nos levaria a lado nenhum. Na arte não são as correspondências absolutas que são decisivas mas antes as relações arbitrárias conscientes, servindo propósitos específicos.

“one should prescribe to colours and sounds the task of serving the purposes and emotions that we find necessary”(Eisenstein, 1940, *apud* Henssen, 2006, p. 173)

Conclusão:

O objectivo que pretendíamos atingir sobre a classificação do cinema como arte, através da invenção dos variados processos de cor mostrou-se assunto central de uma panóplia de questões paralelas que devem ser analisadas de forma mais aprofundada, no âmbito de compreender toda a complexidade inerente desta questão. A Pintura foi sem dúvida veículo fundamental na difusão do desejo pela cor dentro da sociedade e a proliferação de métodos de representação da mesma veio ampliar este desejo gradualmente, à medida que novos processos iam surgindo, mais ágeis, mais difundidos, mais fidedignos. Provam-se fundamentais os trabalhos de Arnheim, Munsterberg e, principalmente, Eisenstein dada a sua abordagem ao tema via as teorias formativas do cinema, que nos permitem compreender diferentes pontos de vista, tentando atribuir um significado para a utilização da cor alicerçado em noções de métodos de montagem, sincronismo musical, etc. O estatuto artístico do cinema encontra-se então em território de ambiguidade, sendo notória a criação de duas correntes divergentes: as que advogam o cinema como espectáculo de mimesis total (à imagem do mito do cinema total de Bazin) e o que vê nas falhas do Cinema as suas principais características artísticas. Foi também importante poder analisar o desenvolvimento dos processos de cor do Cinema desde a sua génese até à invenção do processo de três cores da Technicolor, pois através do mesmo foi possível constatar as implicações que cada processo possuía e a sua implicação junto da opinião do público e seus entusiastas, bem como o impacto que novas técnicas, criadas para responder gradualmente à necessidade de invenção de processos de cor directa, causavam. Ainda assim, temos em conta que uma vasta obra bibliográfica foi deixada de fora por impossibilidade de a poder tratar com a devida dedicação e como tal fica um sentimento trabalho incompleto.

Umas das questões que tornou este processo moroso prende-se com o facto de grande parte da bibliografia fundamental para o desenvolvimento deste trabalho estar em língua francesa, a passo que esperamos que o tempo dispendido com as mesma possa vir a contribuir para a criação de novo material e referências para um debate e investigações mais ágeis sobre este assunto.

Bibliografia:

Aumont, Jacques (1989). *L'oeil Interminable*. Paris: Librairie Séguire

Baxandall, Michael (1988). *Painting & Experience in the fifteenth-century Italy*. Oxford University Press, 2nd edition. (original publicado em 1972)

Klein, Adrian Bernard (1936). *Colour Cinematography*. Boston: American Photographic Publishing Co.

Johnson, George Lindsay (1916). *Photography in colours*. New York: E. P. Dutton & Co.

Scorcese, Martin (1986). *Libération*

Andrews, Dudley (1976), *The Major Film Theories*, Oxford University Press

Hanssen, Eirik (2006), *Early Discourses on Colour and Cinema*. Stockholm: US-AB

Banda, D. & Moure, J. (2008). *Le cinéma: naissance d'un art: premiers écrits (1895-1920)*. França: Champs arts.

Cook, David (1990). *A History of Narrative Film (2nd Edition)*. New York: Norton

Sklar, R. & Cook, D. (2018). *History of the Motion Picture* In www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-pre-World-War-II-sound-era#ref508103. Acedido a 20 de Abril de 2018 www.britannica.com

Munsterberg, Hugo (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company

Glenn, M. & Taylor, R. (1994). *Eisenstein, Volume 2, Towards a Theory of Montage*. British Film Institute

Friedberg, Anne (1994). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. University of California Press

Benjamin, Walter (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. CreateSpace Independent Publishing Platform (23 de Setembro, 2010)

Metz, Christian (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press

Croce, Nicholas (2016). *The History of Film*. New York: Britannica Educational Publishing

Thompson, Kristin & Bordwell, David (2003). *Film History: An introduction*. New York: McGraw-Hill

Keil, Charlie & Stamp, Shelley (2004). *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press.

Recursos Digitais Consultados:

https://en.wikipedia.org/wiki/Film_tinting

<http://www.cinematca.pt/CinematcaSite/media/Documentos/Microsoft-Word---CupidosSite.pdf>

<https://cineimaginario.wordpress.com/2014/09/25/lanternas-magicas/>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Diorama>

https://en.wikipedia.org/wiki/Dissolving_views

https://en.wikipedia.org/wiki/Path%C3%A9_color

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_early_color_feature_films

https://en.wikipedia.org/wiki/Film_stock

https://en.wikipedia.org/wiki/Panchromatic_film

<http://www.filmsite.org/1911-filmhistory.html>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kinemacolor>

<http://lukemckernan.com/2017/07/17/discovering-kinemacolor/>

https://archive.org/details/McGillLibrary-rbrc_catalogue-kinemacolor_ColgateIXNaturalColor-17612

<https://www.britannica.com/biography/Claude-Lorrain>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Espelho_de_Claude

[https://en.wikipedia.org/wiki/William_Gilpin_\(priest\)](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Gilpin_(priest))

https://fr.wikipedia.org/wiki/Image_d%27%C3%89pinal

<https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/0910F/FREN/FREN-44-0910F/epinal>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit_am%C3%A9ricaine

https://en.wikipedia.org/wiki/Purkinje_effect

https://en.wikipedia.org/wiki/James_Clerk_Maxwell

Arte em Toda a Parte. (2011, 13 de Julho). Pintura Românica [texto colocado no Blog arteemtodaaparte.wordpress.com] enviado para <https://arteemtodaaparte.wordpress.com/2011/07/13/da-cor-a-uma-lenda-medieval-a-pintura-romanica/>. Acedido em 25 de Abril de 2018.