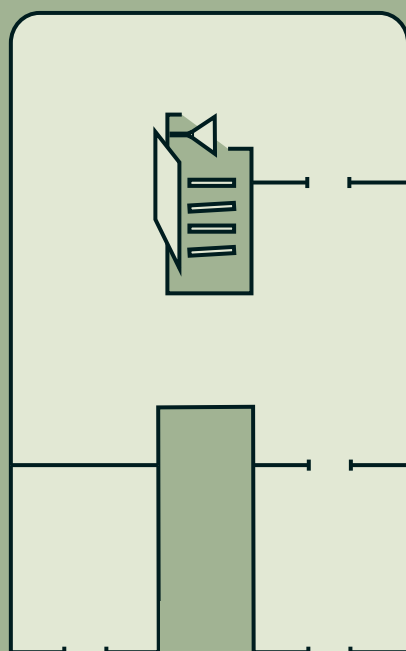
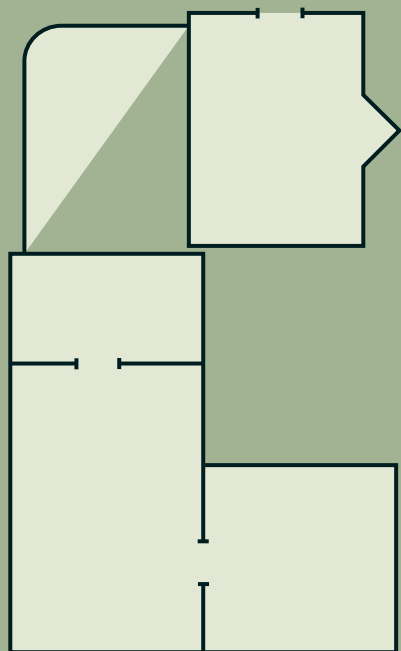


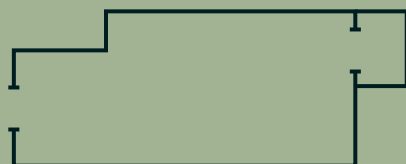
CINEMA E OUTRAS ARTES II

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
LILIANA ROSA
MANUELA PENAFRIA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



LABCOM.IFP
Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior



CINEMA E OUTRAS ARTES II

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

LILIANA ROSA

MANUELA PENAFRIA

NELSON ARAÚJO

(Editores)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes II
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Liliana Rosa, Manuela Penafria, Nelson Araújo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Ana Catarina Pereira, Delfina Rodrigues e Liliana Rosa

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-591-8 (papel)
978-989-654-590-1 (pdf)
978-989-654-589-5 (epub)

DOI 10.25768/fal.books.2019.02

Depósito Legal 459334/19

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2019

© 2019, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa,
Manuela Penafria, Nelson Araújo.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Comité de leitura

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143186/2019

Ana Catarina Pereira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143117/2018

Ana Isabel Soares

António Fatorelli

Carlos Melo Ferreira

Daniel Tércio

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuel Deniz Da Silva

Manuela Penafria

Maria Do Rosário Lupi Bello

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Tito Cardoso E Cunha

IN MEMORIAM

PROFESSOR CARLOS MELO FERREIRA

Índice

Apresentação	15
PARTE 1	
ARQUITETURA E ARTES PLÁSTICAS	19
La geometría del centinela en <i>2001, A Space Odyssey</i> . El paradigma de un mito del siglo XX	21
Yolanda Martínez Domingo, Josefina González Cubero, Alba Zarza Arribas	
Sublime digital: a arquitetura na ficção científica	39
Luís Nogueira	
Do cinema de animação à ilustração em <i>Feral</i>	65
Ana Isabel Albuquerque	
<i>Comics e cinema-vérité</i> : estratégias do cinema nas bandas desenhadas documentais	85
Felipe Muanis	
A utilidade do desenho na concepção visual da narrativa fílmica	107
Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
Pintura, Fotografia e Cinema: as imagens cinematográficas e as referências picturais no tratamento da cor e da luz	127
Carlos Alberto de Matos Trindade	
PARTE 2	
DANÇA, PERFORMANCE E MÚSICA	155
Entre <i>Black Venus</i> e <i>uma misteriosa Coisa...</i>	157
Daniel Tércio	
O Palco como Tela	167
João Cristóvão Leitão	

À la conquête de l'art : les relations entre cinéma et théâtre dans les années 20	177
Karine Abadie	
O autor diluído: possibilidades de criação a partir da interlocução entre a performance e a imagem em movimento	195
Renata Ferraz	
Constança Capdeville: "A música já não pode viver sozinha" Diálogos entre música e cinema em <i>Cerromaior</i> (1980), de Luís Filipe Rocha Filipa Magalhães	215
PARTE 3	
ARTE E AUTORIA	231
O cinema, arte de 'crise' ou de 'desenvolvimento'? Uma reflexão e alguns exemplos	233
Maria do Rosário Lupi Bello	
La forma en el ensayo audiovisual	247
Alfonso Palazón Meseguer / Joaquín Martínez Gil	
O Efeito do Cinema na Arte Contemporânea: a Videoarte	263
Paulo Miguel Borges Antunes	
O vestuário cinematográfico e a etnoficção portuguesa	277
Caterina Cucinotta	
Os Adereços e os Cenários enquanto criadores de imagens e de afetos: Análise do filme de televisão - <i>EDP 40 anos</i>	293
Maria João Cortesão	

Authorship in Audiovisual Works: A study case of the television series Game of Thrones	309
Inês Rebanda Coelho	
Outras artes no cinema de João César Monteiro	329
Henrique Muga	
Aparatos disruptivos: a imagem em movimento e os dispositivos artísticos	347
Maria Mire	
Autoria e Organização	357

PINTURA, FOTOGRAFIA E CINEMA: AS IMAGENS CINEMATográfICAS E AS REFERÊNCIAS PICTURAIS NO TRATAMENTO DA COR E DA LUZ

Carlos Alberto de Matos Trindade

Introdução

Quando comparado com outras artes, o cinema tem uma história bastante mais recente, pelo que é natural – e até inevitável – que tenha recebido influências das demais, mormente durante os primeiros decênios de existência, embora ainda hoje isso continue a acontecer. Aqui, iremos limitar-nos a prestar alguma atenção à influência da pintura no cinema que, segundo Áurea Ortiz Villeta (2007), encontrou na tradição pictórica muitas coisas de que se soube aproveitar: um catálogo de imagens, um repertório de temas, formas de construir enquadramentos ou exercícios de composição, e formas de utilizar a cor e a luz. Subscrevemos, no geral, esta opinião, e consideramos que todos os aspectos referidos têm conhecido uma aplicação muito variada e com resultados muito distintos, embora talvez não tenham tido, ou não têm, a mesma importância. De qualquer modo, a nossa pequena reflexão abrangerá apenas as formas de utilização da cor e da luz.

Antes de a iniciarmos, achamos ainda necessário salientar que a influência da pintura não se manifesta exclusivamente quando os cineastas e seus colaboradores tentam, de algum modo, recriar conscientemente

obras de arte (mais, ou menos, reconhecíveis), ainda que isso também aconteça muitas vezes, e sem ser necessário o pretexto de tratar-se de *biopics* de artistas, ou temas artísticos: por exemplo, em filmes de *época*. Na verdade, como assinalou Anne Hollander (1991: 5), essa influência pode provir mais do acompanhamento de velhas memórias e hábitos visuais absorvidos em privado pelo realizador, director de fotografia ou desenhador de produção, no convívio com pinturas concretas ou reproduções, gravuras e ilustrações e, claro, os filmes antecedentes. E como afirma também, grande parte desse processo é, ou pode ser (dizemos nós), inconsciente.

Formas de utilizar a cor

Neste campo, o cinema aprendeu seguramente alguma coisa com a pintura. Começamos, no entanto, por lembrar que teve ao seu dispor, desde o início, técnicas da cor que lhe eram específicas, que foram depois abandonadas: a do *pochoir* ou *stencil*, que permitia pintar à mão os fotogramas um a um, no positivo a preto e branco, cujo primeiro exemplo conhecido é a curta-metragem *Annabelle Serpentine Dance*, de 1895 [imagem 1], pertencente a uma série de gravações realizadas para serem reproduzidas em cinetoscópio, produzidas pela Edison Manufacturing Company de Thomas Edison entre 1894 e 1897; e os processos monocromáticos da tinteagem e viragem.

Quanto a estes últimos, embora ambos dessem às imagens uma coloração monocromática, o que os distinguiu era que, no primeiro, o filme era imerso em tanques num banho de cor (ou pintado mais ou menos uniformemente com pincéis largos, na gelatina), obtendo-se como resultado uma espécie de véu colorido uniforme aplicado às imagens [imagem 2], enquanto o da viragem, que permitia um maior contraste, envolvia uma reacção química que convertia a imagem de prata na emulsão do filme positivo, substituindo-a por outra consistindo em compostos metálicos coloridos, resultando que as áreas mais escuras e os tons médios eram coloridas enquanto as mais claras ficavam transparentes, intocadas, pois o processo não agia na gelatina. É claro, que todas estas técnicas podiam ser aplicadas em conjunto

no mesmo filme; em *Rapsodia Satanica* (1914) de Nino Oxilia [imagem 3], por exemplo, todos os processos de colorização do período, os monocromáticos da tintagem e viragem, e o do *pochoir*, são usados em simultâneo.



Imagens 1 e 2: fotogramas de *Annabelle Serpentine Dance* (1895) e de *Os últimos dias de Pompeia* (1913) de Mario Caserini. A técnica do stencil (no primeiro), e o processo monocromático da tintagem (no segundo).

Serve o lembrete para esclarecer que, ao contrário do que pensará a maioria das pessoas, a presença da cor no cinema é concomitante ao seu próprio nascimento, só que nas primeiras décadas a colorização era artificial, as cores não eram captadas pelas câmaras e sim aplicadas na própria película. David Parkinson refere (2014: 35) que “estima-se que cerca de 80 por cento dos filmes da década de 1920 contenha elementos de cor, incluindo as sombrias obras-primas do expressionismo alemão”. A principal razão para o abandono das técnicas mencionadas terá sido que eram bastante dispendiosas, devido ao facto de serem artesanais (sobretudo a primeira mencionada), e morosas. Além disso, o tratamento da cor era insatisfatório, pouco naturalista, embora procurasse criar uma atmosfera (por exemplo, o uso do azul para as cenas nocturnas): na verdade, o filme tintado (ou virado) aplanava significativamente as formas, reduzindo o espaço a uma quase bidimensionalidade.

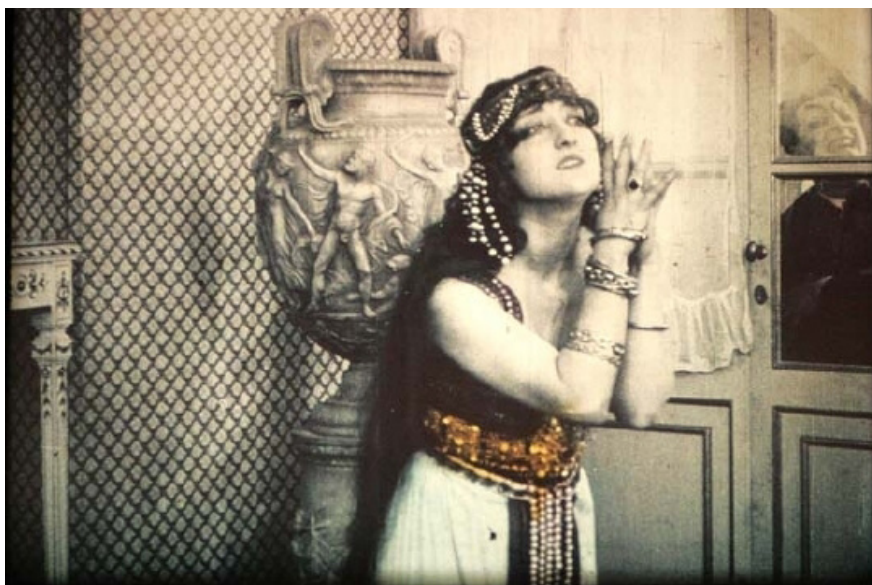


Imagem 3: Nino Oxilia, *Rapsodia Satanica* (1914). Uso conjunto dos processos monocromáticos e da técnica do pochoir.

Em 1964, o filme *Lemonade Joe* do realizador checo Oldřich Lipský, hoje pouco recordado, ofereceria uma deliciosa paródia musical dos *westerns* americanos, inspirada sobretudo pelos do cinema mudo – com homenagens concretas a actores como Tom Mix ou “cowboys-cantores” como Gene Autry –, no qual se recorria abundantemente a convenções próprias desse período como o uso do *slow motion* (ou do *fast movie*) e, sobretudo, era completamente dominado em termos visuais pela evocação dos processos monocromáticos da tinteagem e viragem.



Imagens 4 e 5: Oldřich Lipský, *Lemonade Joe* (1964). Fotogramas de dois planos evocativos dos processos monocromáticos.

Um dos perigos da utilização da cor, no cinema, é o de a encarar como um mero recurso mecânico posto ao serviço da impressão de “realidade” da imagem, como acontece em muitos filmes. Porém, como diz o historiador italiano Guido Aristarco (1963: 24), “...a cor torna-se elemento expressivo e

inteiramente cinematográfico justamente quando não é cópia fotográfica da realidade, isto é, quando nasce de exigências interiores do realizador para criar novas relações, novos contrastes, novos contrapontos, novas montagens, movimentos e composições pictóricas.”

Por exemplo, a cor foi utilizada por diversos realizadores para contrapor passado a presente, como observamos no filme *Bom dia, Tristeza / Bonjour tristesse* (1958), de Otto Preminger. Neste filme, a cor para o passado, e o preto-e-branco para o presente, são usados alternadamente. Também, como salienta Vincent Amiel (2015: 48), “...em *Noite e Nevoeiro* ou em *Nostalgia*, Resnais e Tarkovski jogam com uma oposição de tempo, de recordações, de diferenças de perspectiva. E a introdução, na continuidade a cores de *Nostalgia*, de planos efêmeros a preto e branco confere uma nova dimensão à narrativa, uma força de expressão ligada a esta capacidade de ruptura da montagem.”

Já em *Um Caso de Vida ou de Morte / A Matter of Life and Death* (1946), de Michael Powell e Emeric Pressburg, encontramos uma contraposição entre o preto e branco das cenas passadas no céu e as cores empregues nas cenas terrenas, que serviu deliberadamente para contrariar o que o espectador comum esperaria, como esclareceu o famoso director de fotografia Jack Cardiff numa entrevista.¹ E em *O Feiticeiro de Oz / The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, opõe-se o mundo triste no Kansas de Dorothy (a preto-e-branco) ao mundo de fantasia de Oz para onde é levada por um tornado, em glorioso colorido *Technicolor*.



Imagens 6 e 7: Fotogramas de *Bonjour tristesse* (1958), de Otto Preminger.

1. Cf. Cardiff *apud* Ettetdgui (2001: 20).

Um caso muito mais interessante, e original, é o de Michelangelo Antonioni (1912, Ferrara – Roma, 2007), que em *Deserto Vermelho / Il deserto rosso* (1964) pôs a cor ao serviço da atmosfera psicológica das cenas e da tradução plástica de emoções e estados de alma, não hesitando, para esse efeito, em mandar repintar elementos dos cenários naturais, inclusive a vegetação; ou que explorou as novas possibilidades do vídeo em *O Mistério de Oberwald / Il mistero di Oberwald* (1980), modificando as cores no decurso dos planos. Também, durante as filmagens de *Blow Up – História de um Fotógrafo* (1966), insatisfeito com o esverdeado desbotado do parque onde ocorre o desaparecimento do corpo captado acidentalmente pelo fotógrafo, Antonioni mandou pulverizar o local com tinta para obter um verde mais ao seu gosto.

Na verdade, o interesse de Antonioni nas possibilidades do uso expressivo da cor no cinema vinha de longe. Já em 2 de Janeiro de 1940 tinha publicado um artigo, o primeiro que escreveu sobre o tema, em que isso ficava claro, intitulado *Del Colore* e publicado no *Corriere Padano*. Data desse mesmo ano aquele que Giorgio Tinazzi considera o primeiro argumento escrito por Antonioni para um projecto cinematográfico², intitulado *Terra Verde* e não concretizado, originado por um texto precedente de Guido Piovene. Citaremos uma passagem, bem ilustrativa do interesse permanente deste cineasta nas potencialidades da cor, que, além do mais, foi pintor amador:

Não escapará a ninguém o papel que caberia à cor no nosso filme – não exibição, não enfeite mas necessidade íntima da história; a cor determina aqui não só o clima, mas também o movimento psicológico, o drama que está patente na transformação das cores, na sua gradual perda de força. Reparem como Piovene se perde nesta fantasia de cores: seixinhos muito brancos ou raiados de vermelho, mar das mais belas cores, como os minerais reunidos nos museus: uns vermelhos, uns verdes-falsos, amarelos-enxofre, brancos esmaecidos como prata na terra, e os rochedos distantes, esses também de cores variáveis segundo a hora e o tempo...planícies verdes onde a luz produziria cintilações ora rosa

2. Cf. Antonioni (2001: 180).

ora damasco, campos de trigo, extensões de flores azuladas, céus atravessados por arco-íris, tudo coisas que, ao serem vistas no ecrã, talvez se pudesse dizer «são falsas»; mas é exactamente nesta falsidade que reside a autenticidade do derradeiro Norte, cujas paisagens assumem às vezes a tonalidade de uma paleta impossível. (Antonioni, 2001: 19)



Imagens 8 e 9: Fotogramas de *Deserto Vermelho* (1964), de M. Antonioni, e de *Sansão e Dalila* (1949), de Cecil B. De Mille.

A influência da pintura nas cores do cinema só se fez sentir, verdadeiramente, a partir da introdução do sistema *Technicolor*, marca registada da Technicolor Motion Picture Corporation. Entre 1915 e 1924, Herbert Kalmus e os seus sócios Daniel Comstock e W. Burton Wescott desenvolveram o sistema, que conheceu depois sucessivos progressos e aperfeiçoamentos, desde o processo aditivo inicial de duas cores (vermelho e verde) – como o do sistema *Kinemacolor*, concebido pelo inglês George Albert Smith e usado comercialmente a partir de 1908 – até aos processos subtractivos posteriores, primeiro o “two-strip Technicolor”, ou *bipack*, depois o “three-strip Technicolor” ou *tripack*, nos anos 30, com o qual surgiu de facto o primeiro processo industrial a cores.³

Aquando do surgimento do Technicolor de três películas, existiam alguns receios por parte dos produtores cinematográficos, os quais ainda temiam que a introdução da cor pudesse desviar a atenção dos espectadores dos enredos e do trabalho dos actores, pelo que a empresa criou uma consultoria permanente para a cor – dirigida por Nathalie Kalmus, esposa de Herbert – cuja principal função seria dissipar as dúvidas e demonstrar que aquela podia ser usada como uma mais-valia, outro elemento narrativo ao serviço do filme. Na prática, o serviço de consultoria também era uma maneira da empresa manter e proteger a sua posição dominante, visto que, em muitos casos, os directores de fotografia passaram a ser escolhidos pela Technicolor, e a consultoria além de preparar uma paleta de cores considerada adequada para cada filme, após efectuar uma leitura do *script*, ainda supervisionava depois os cenários e o guarda-roupa, e até a maquilhagem.

Nathalie Kalmus publicou em Agosto de 1935 (no *Journal of the S. M. P. E.*) um artigo intitulado *Color Consciousness*, no qual procurou estabelecer as regras básicas da aplicação da cor no cinema, que iriam orientar em grande medida a estética de Hollywood nas décadas seguintes, e que ela se encarregaria de fazer aplicar: note-se, que lhe é creditado o papel de con-

3. Para uma análise mais detalhada, ver Neale (2006).

sultora em mais de 300 filmes. Kalmus invoca pintores como Holbein, Bouguereau, Rembrandt, Goya, Velázquez e Sorolla, para justificar as suas ideias sobre como as “qualidades artísticas” podem ser incorporadas nos filmes através da cor; e é curioso verificar, visto tratar-se de cor, que não aponte qualquer pintor da escola veneziana. O que ressalta principalmente é a importância que nele atribui aos aspectos simbólicos da cor que têm algum grau de subjectividade, como se sabe: as cores são divididas em dois grupos, as quentes e as frias, de acordo com a sua capacidade para despertar determinado tipo de sensações e o seu grau de adequação para estabelecer atmosferas emocionais. Eram consideradas, ainda, as suas misturas com o branco, o preto e o cinzento.

Tendo em vista uma harmonia das cores, Kalmus desaconselhava o uso descomedido de cores puras e saturadas, advogando uma paleta de cores mais suave e natural, mais próxima da realidade observada, pelo que apelava a que se olhasse, acima de tudo, para a infinita variedade de tonalidades existente à nossa volta. As cores mais vivas e quentes deviam reservar-se para realçar os elementos importantes para a narrativa – por exemplo, para os personagens principais –, mas deviam ser contrabalançadas por fundos em tons neutros; todos os elementos secundários (incluindo actores) deviam harmonizar-se com as cores dos cenários. As justaposições de contrastes cromáticos acentuados, que pudessem ocorrer, deviam ser evitadas⁴.

Contudo, apesar das “regras” enunciadas por Kalmus, verifica-se que os primeiros filmes rodados em Technicolor *tripack* apresentam contrastes cromáticos marcantes, com cores saturadas, sobretudo as cores primárias e secundárias, o que terá acontecido devido à película ter baixa sensibilidade e ser necessário usar muita iluminação artificial, com arcos voltaicos. Quando olhamos para certas imagens de *Becky Sharp* (1935), uma versão da novela *Vanity Fair* de Thackeray realizada por Rouben Mamoulian,

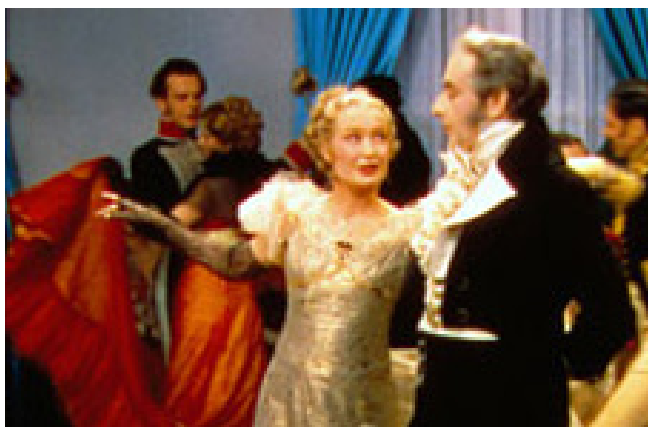
4. Para um maior aprofundamento, vd. Kalmus (2006).

a primeira longa-metragem inteiramente fotografada em *tripack*, que serviu como uma espécie de protótipo e teve um acolhimento muito crítico, por se considerar que o seu colorido dispersava a atenção do espectador⁵, ocorrenos uma similitude com o modo muito particular como Nicolas Poussin (1594-1665), um pintor colorista por excelência, e sobretudo na fase final da carreira, não hesitava em aplicar cores bastante luminosas e saturadas nas roupas dos seus personagens, justapondo contrastes cromáticos muito fortes nos primeiros planos mas também nos intermédios; e, muitas vezes, os próprios fundos também as incluíam, fazendo com que concorressem com os outros planos. Curiosamente, noutra adaptação fílmica posterior da mesma novela realizada por Mira Nair – referimo-nos a *A Feira das Vaidades / Vanity Fair* (2004) –, algumas cenas evidenciam, mais uma vez, relações com as soluções cromáticas aplicadas por Poussin. Repare-se, por exemplo, na intensidade e saturação das cores nos planos intermédios, e fundos.



Imagens 10 e 11: fotograma de *Becky Sharp* (1935) de Rouben Mamoulian, e *Le jugement de Salomon* (1649) de N. Poussin.

5. É verdade que consta que Mamoulian terá prescindido dos préstimos de Nathalie Kalmus, como consultora. A propósito, vd. Higgins (2006).



Imagens 12 e 13: fotogramas de *Becky Sharp* (1935) de Rouben Mamoulian, e *Vanity Fair* (2004) de Mira Nair.

Foi sobretudo a partir de meados dos anos 40, e depois nos gloriosos 50, que se assistiu a uma explosão de cor no cinema. São os anos das cores brilhantes e contrastantes dos figurinos e cenários do *Technicolor*. Se em Hollywood se produziram filmes pesadamente “pompiers” como *Sansão e Dalila / Samson and Delilah* (1949), de Cecil B. DeMille, ou *A Túnica / The Robe* (1953) de Henry Koster, também tivemos filmes imaculados como os de Michael Powell, um dos realizadores que, na nossa opinião, melhor soube utilizar a cor, em filmes como *Quando os Sinos Dobram /*

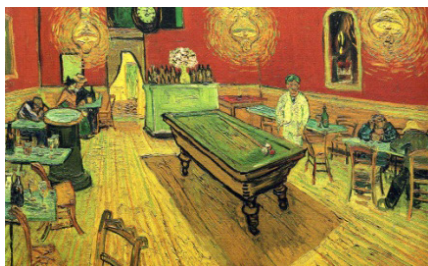
Black Narcissus (1947) e *Os Sapatos Vermelhos / The Red Shoes* (1948). Isso sucedeu graças à contribuição do director de fotografia desses filmes, Jack Cardiff, que influenciado sobretudo por Rembrandt resolveu contrariar os “ditames” do *Technicolor*, de que todas as imagens deviam ser muito brilhantes e iluminadas uniformemente. Por exemplo, para a sequência final de *Black Narcissus*, com Deborah Kerr no campanário, Cardiff usou um filtro difusor (numa altura em que ninguém os usava) para dar um efeito de amanhecer, adequado para a atmosfera misteriosa pretendida, apesar das objecções da consultoria Technicolor, que era de opinião que a imagem não era suficientemente clara para ser projectada nos ecrãs dos cinemas *drive-in* norte-americanos.

Os estudos de cor nas pinturas (algo que considerava essencial para um director de fotografia), em artistas como Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, entre outros, tinham-lhe permitido tomar consciência de efeitos de luz mais subtis que os normalmente aplicados, os quais estava interessado em aplicar. Com Da Vinci (e outros artistas renascentistas, como Pieter Bruegel, o Velho), Cardiff aprendeu como certos azuis podem ser usados para dar a distância longínqua: *Black Narcissus* contém vários planos que evidenciam isso. Também é possível verificar algumas semelhanças cromáticas com a pintura *The Virgin of the Rocks* (1485), de Leonardo, nos cenários de diversos planos.



Imagens 14 e 15: Fotogramas de *Black Narcissus* (1947), de Michael Powell.

Outro pintor estudado com atenção por Cardiff, durante a preparação de *Black Narcissus*, foi Gauguin: o seu exemplo sugeriu-lhe o exagero das cores na iluminação, em certas partes. Ainda, a justaposição de verde e vermelho na pintura *The Night Café* (1888), de Van Gogh, para Cardiff “an uncomfortable contrast of colours, suggestive of tragedy” (*apud* Etedgui, 2001: 17), foi uma fonte de inspiração para retratar a loucura da Irmã Ruth, a personagem principal do filme. Note-se que já o próprio Van Gogh, num conhecido depoimento contido numa carta enviada ao seu irmão Theo, tinha dito que tentara expressar que o café é um lugar onde alguém se pode arruinar, enlouquecer ou cometer um crime.



Imagens 16, 17 e 18: Fotogramas de *Black Narcissus* (1947), de Michael Powell. Pintura *The Night Café* (1888), de Van Gogh.

Acabamos de analisar o caso de um director de fotografia que lutou contra as restrições impostas pela Technicolor; contudo, deve-se salientar que a utilização da cor no cinema esteve sempre muito sujeita à evolução técnica e aos processos de produção de cada estúdio. Cada estúdio tinha o seu sistema. Entretanto, a Kodak Eastman tinha simplificado os processos de cor,

e em 1952 introduziu o *monopack* Eastmancolor, em que as três emulsões sensíveis às cores primárias estão juntas numa única película negativa, cuja qualidade convenceu a maioria dos estúdios de Hollywood, junto dos quais conheceu uma rápida difusão, já que era muito mais económico e podia ser usado em qualquer câmara. Em 1954, a câmara *tripack* da Technicolor foi usada pela última vez.

Já em 1935, no importante artigo *Remarks on Color Film*⁶ que se percebe ser uma reacção (pelo menos em parte) ao de Kalmus, após uma série de considerações em que sublinha as diferenças entre o uso adequado da cor na pintura e a “confusão” de cores nos filmes coloridos da época, Rudolf Arnheim tinha proposto que todas as cenas de um filme:

[...] must be built up from shapes and colors right from the beginning, and the shooting script must be based on color motives. One should not, as is the present grotesque habit, have a color specialist subsequently put color into a scene already established as action in the shooting script and as bodily shapes and movements by the director. (Arnheim, 2006: 56)

O filme *Herói / Hero* (2002), do realizador chinês Zhang Yimou, acusado amiúde de decorativismo, encaixa perfeitamente nas exigências de Arnheim e pode ser considerado um marco na história do cinema. Eminentemente visual, com direcção de fotografia do australiano Christopher Doyle, deve muito ao trabalho de cor, que foi pensado estruturalmente, de raiz, para distinguir as várias linhas diegéticas, usando cores dominantes para cada uma delas: vermelho, azul, branco e verde. Na verdade, o filme apresenta várias versões duma mesma história – um pouco na senda do clássico *Rashômon* (*Às Portas do Inferno*), de Kurosawa –, narradas pela personagem ‘Sem Nome’ ao rei Qin (futuro Imperador).

6. Publicado na revista britânica *Sight and Sound*, nº 16, winter 1935/1936. Pp. 160-162.

A primeira parte é dominada por tons de vermelho, com alguns complementos de amarelo; na segunda (versão de Qin) dominam as tonalidades de azul; na terceira, correspondente à versão real dos eventos relatada por Sem Nome, os tons de branco são dominantes; por fim, na quarta parte, em que Qin e ‘Sem Nome’ têm os diálogos finais, o preto toma a dianteira. Além destas cores, ainda se recorre durante o filme aos tons de verde; o verde representa o passado (os *flashbacks* de factos ocorridos, narrados muitas vezes por Qin, que servem para contextualizar o presente), significa a juventude, a esperança.

O tratamento da luz

A luz é um elemento primordial no cinema, mais importante que a cor. Não é, portanto, de estranhar que João Bénard da Costa considerasse o título dum livro do jesuíta alemão do séc. XVII, Athanasius Kircher (1602, Geisa – Roma, 1680), *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), “ [...] talvez a melhor definição que conhece da arte do cinema” (Costa, 2007: 11). De resto, os *apparatus* técnicos de projecção de imagens, essenciais para o cinema, remontam pelo menos ao Renascimento, com o médico e engenheiro veneziano Giovanni Fontana (finais de 1300 – circa 1455):

[...] the *castellum umbrarum*, castle of shadows designed by the venetian engineer Giovanni Fontana in his manuscript (*Bellicorum instrumentum liber 1420*, cited in S. Y. Edgerton’s book *The heritage of Giotto’s geometry, art and science on the eve of the scientific revolution* 1991) [...] It describes a room with walls composed of folded translucent parchments lighted from behind creating therefore an environment of moving images. He also designed some kind of magic lantern to project on walls life-size images of devils or beasts. The use of projected images on walls was later detailed by one of the major figures of baroque humanism, the Jesuit father Athanasius Kircher “master of a thousand arts” [...]. (Codognet, 1998: s. p.)

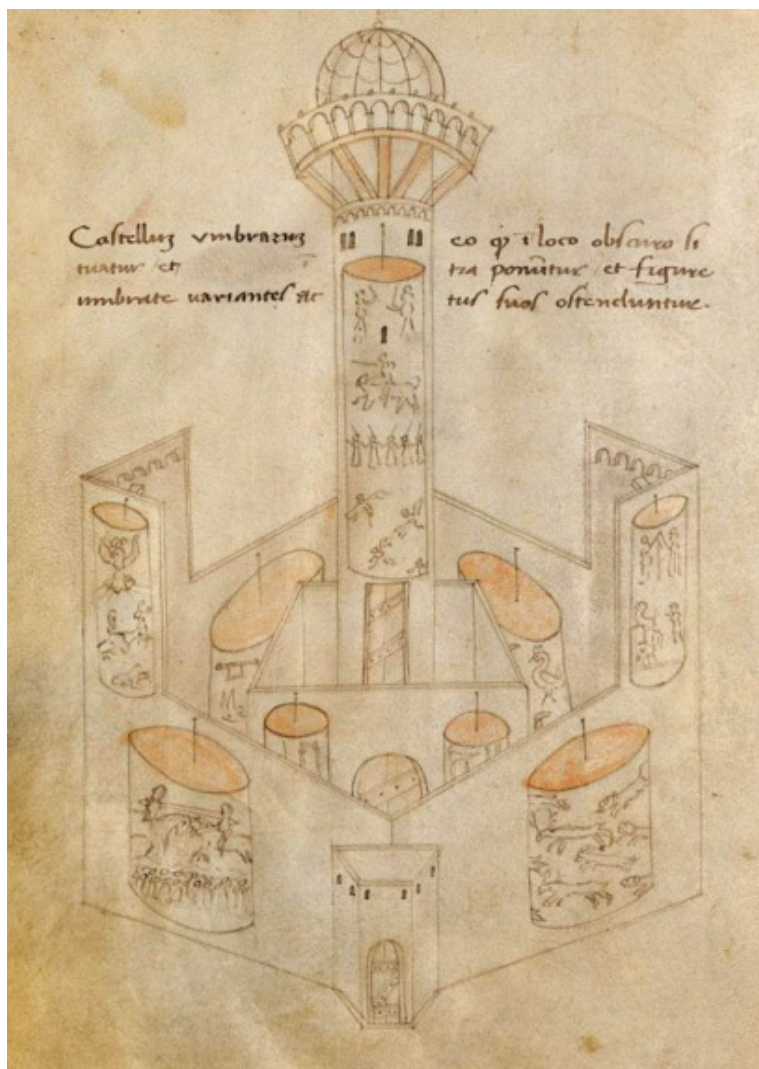


Imagem 19: Giovanni Fontana, *Bellicorum instrumentum liber* (1420).
Uma página do *castellum umbrarum*.

Nos primórdios do cinema, só se filmava à luz do dia, em localizações naturais, com as limitações decorrentes, facilmente compreensíveis. Mas, com o desenvolvimento da indústria, e a maior complexidade das produções, tornou-se necessária a construção de *sets* – quer dizer, a reprodução de locais exteriores ou interiores baseados em originais existentes –, que permitiam reduzir os custos e um maior controlo por parte dos realizadores sobre todos os aspectos envolvidos nas filmagens, e aquela prática foi aperfeiçoada colocando o *set* numa plataforma giratória, que ia rodando e permitia o melhor aproveitamento da luz solar difusa ao longo do dia⁷.

Posteriormente, com o nascimento dos estúdios, com a evolução técnica e a utilização da iluminação artificial em espaços interiores, foram descobertos os recursos do claro – escuro, com grande tradição pictórica (Caravaggio, Rembrandt, etc.). O cinema alemão, em particular, soube tirar partido dessa nova linguagem em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari / Das Kabinett von Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, ou *Nosferatu* (1922), de Murnau, que transpuseram a influência da pintura expressionista para o cinema. A importância da oposição entre luz e sombras pode também ser bem apreciada em toda a obra de Fritz Lang, que soube tirar partido da sua formação plástica, sem nunca ter, contudo, aderido à deformação do real implícita na estética expressionista⁸.

Contudo, deve-se realçar, como fez Lotte Eisner (s.d., *passim*), o papel dominante dos decoradores no cinema clássico alemão, entre os quais muitos pintores, que integravam todos os processos de trabalho. Assim, em *O Gabinete do Doutor Caligari* – um dos primeiros filmes, note-se, a ser considerado uma *obra de arte* – os cenários foram pintados de acordo com uma

7. A propósito, consultar a obra canónica de John Alton (1949, 2013: 18; 118-119), um dos mais importantes directores de fotografia da história do cinema. Vd. Também Bertrand Lira (2013: 138-43).

8. Sobre a utilização do claro-escuro, a importância da oposição entre luz e sombras no cinema alemão, vd. Bertrand Lira (2013: 209-282).

estética não-naturalista, marcadamente expressionista. E se este filme cedo atingiu o estatuto de “obra-prima”, muito o deve à qualidade dos seus cenários pintados; daí que, para muitos, não deva ser atribuída a Robert Wiene a sua *autoria*, mas antes a Carl Mayer (autor do argumento) e sobretudo aos três cenógrafos, os pintores Hermann Warm, Walter Reinmann e Walter Röhrig.

Mas também o “verismo” da representação da luz difusa, tal como a encontramos nos pintores do norte da Europa (ou na arte de outros pintores de distintas latitudes, mas pertencentes à mesma linhagem), sobretudo na pintura holandesa do século XVII, que introduziu a representação da vida quotidiana – cuja referência maior é Johannes Vermeer, considerado por Peter Greenaway o primeiro cineasta –, continuou a exercer uma influência considerável nas imagens cinematográficas: tal como é referido por muitos directores de fotografia. O pintor de Delft foi uma referência importante para o filme *Pretty Baby* (1978) de Louis Malle, cuja direcção de fotografia foi confiada a Sven Nykvist, famoso sobretudo pela sua longa colaboração com Ingmar Bergman, em 22 filmes.

Para a sua preparação Malle e Nykvist despenderam muito tempo a estudar as pinturas de Vermeer, mais concretamente o modo como usava a luz, para encontrar soluções adaptadas ao que pretendiam. O interesse de Nykvist por Vermeer não é estranho, visto que era adepto de uma luz naturalista, criada com pouca iluminação (ou mesmo nenhuma), em contraste com a iluminação artificial de estúdio, que considerava completamente errada. Além disso, considerava-se um director muito pouco técnico: não media as luzes e as sombras, preferindo tomar decisões “a olho”, baseando-se na sua experiência e nas emoções.



Imagens 20 e 21: fotografias de *Pretty Baby* (1978), de Louis Malle, e *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

Em *A Testemunha / Witness* (1985), de Peter Weir, a influência da pintura holandesa do século XVII em geral, e de Vermeer em particular, tem uma presença forte, principalmente em todas as sequências que decorrem na comunidade Amish, porque o director de fotografia do filme, o australiano John Seale (que com ele recebeu a sua primeira nomeação para o Óscar), propôs a utilização das pinturas daquele como referência para a iluminação das cenas diurnas. A sequência de cenas em que o polícia John Book – Harrison Ford – recupera dum ferimento de bala, deitado numa cama, foi cuidadosa-

mente pensada de modo a serem usadas como única fonte de luz as janelas do quarto em que se encontra, numa casa da quinta Amish, procurando um efeito de gradação (natural) progressiva até aos cantos do quarto, mais escuros, muito semelhante ao de algumas pinturas de Vermeer. Noutras cenas, sobretudo as que decorrem na casa, a sua influência também é facilmente detectada, quer no tratamento da luz quer na paleta cromática que foi aplicada.

Também toda a parte final de *O Assassinato de Jasse James pelo Covarde Robert Ford* / *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik, é atravessada por uma certa presença lumínica à Vermeer. Contudo, a influência mais marcante, no nosso entender, ao longo de todo o filme, perceptível através da enorme variedade de texturas servida por uma fotografia muito realista, nos ambientes cromáticos criados, nas relações entre figuras e espaços, é a do pintor realista norte-americano Andrew Wyeth. E este filme compartilha, aliás, muitas semelhanças em todos estes aspectos com *Dias do Paraíso* / *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick, um filme extremamente poético em volta dum triângulo amoroso, cuja direcção de fotografia, a cargo de Néstor Almendros (vencedor dum Óscar pela mesma), parece recriar a atmosfera em tons acastanhados e alourados-esverdeados, nas planuras a perder de vista, da conhecida pintura *O mundo de Cristina*⁹.

Tratando-se de um pintor em que o tema da luz está muitíssimo presente, e até como diz o director de fotografia português João Ribeiro (2006: 62) “sempre que há um ambiente de interior dia, com luz directa (...) surge como uma referência universal.”, não admira que o norte-americano Edward Hopper (1882-1967) seja decerto um dos artistas mais apropriados pelo cinema; além do mais, tal como as de Vermeer, muitas das suas pinturas têm qualidades profundamente *proto-cinemáticas*. Por limitações de tamanho desta comunicação, não iremos aqui analisar em concreto nenhum

9. Devem levar-se ainda em conta pinturas como *Wind from the Sea* (1947) ou *Trodden Weed* (1951).

filme, mas são inúmeros aqueles em que podem ser encontradas citações directas, indirectas, ou mesmo recriações de quadros seus. Assim, apenas forneceremos uma lista de alguns mais representativos, de géneros muito diferentes: *Janela Indiscreta / Rear Window* (1954), de A. Hitchcock; *O Grito / Il Grido* (1958), *A Noite / La Notte* (1961) e *O Eclipse / L'Eclisse* (1962), de M. Antonioni; *Profondo Rosso* (1975), de Dario Argento; *Um Bater de Corações / Heartbeat* (1980), de John Byrum; *Pennies from Heaven* (1981), de Herbert Ross; *The Neon Bible* (1995), de Terence Davies; *O Fim da Violência / The End of Violence* (1997) e *Estrela Solitária / Don't Come Knocking* (2005), de Wim Wenders; *Tatarak* (2009), de Andrzej Wajda; *Shirley. Visions of Reality* (2013), de Gustav Deutsch.

Por sua vez, os pintores paisagistas norte-americanos da *Hudson River School*, ou *Luministas* (como são hoje designados), mal conhecidos na Europa, exerceram uma influência considerável no cinema norte-americano, mormente no género do *Western*, mas também em cineastas modernos como Malick. Embora não constituindo um movimento organizado, apesar de ser hoje considerada a primeira escola de pintura genuinamente nacional, inicialmente foi constituída por um grupo de artistas residentes em Nova Iorque, que compartilhava uma visão estética idealista – uma síntese entre as influências do romantismo e do realismo –, e o nome (surgido apenas por volta de 1870) foi atribuído por causa do seu interesse inicial pela região do rio Hudson, e as montanhas circundantes. Na verdade, aquele que é considerado o seu fundador, o pintor Thomas Cole (de origem inglesa¹⁰), subiu o rio Hudson no Outono de 1825 e parou nas montanhas Catskill, onde pintou as primeiras paisagens da área.

A segunda geração da “escola”, uma de autênticos artistas-exploradores, surgiu após a morte prematura de Cole (em 1848) e expandiu bastante os limites regionais, aventurando-se ainda mais pelo interior do país em busca de novas paisagens, tendo contribuído muito para a construção da

10. Emigrou para os Estados Unidos da América em 1818.

imagem do território norte-americano. Um traço em comum entre as duas gerações, donde deriva o termo *Luministas*, foi o uso muito expressivo que todos estes pintores souberam fazer da luz e dos seus cambiantes e efeitos atmosféricos, que servia a maior parte das vezes para enaltecer a realidade.



Imagens 22 e 23: *O mundo de Cristina* (1948) de Andrew Wyeth, e *A Storm in the Rocky Mountains* (1866) de Albert Bierstadt.

No filme *As Brancas Montanhas da Morte / Jeremiah Johnson* (1972), Sidney Pollack terá pretendido, declarou, trazer à vida as pinturas de Albert Bierstadt (1830-1902)¹¹, um dos artistas mais influentes (e populares) da segunda geração. Bierstadt, um artista profissional de origem alemã, nascido em Düsseldorf – onde estudou pintura –, tornou-se famoso através de algumas pinturas monumentais, como *A Storm in the Rocky Mountains – Mt. Rosalie* (1866), a primeira em que combinou uma paisagem montanhosa imponente e efeitos de céu dramáticos, com efeitos de luz surpreendentes, que captam a aproximação do impacto de uma tempestade no vale subalterno.

Mais do que na pintura citada, é possível perceber noutras, mormente as que apresentam montanhas cobertas de neve, com iluminação bastante intensa e difusa, a relação que Pollack encontrou entre as paisagens do pintor e o ambiente no qual decorre a história lendária do personagem principal do filme, interpretado por Robert Redford, que terá vivido nos anos 1820:

11. Cf. Sidney Pollack *apud* Moulin (2011: 86).

a de Jeremiah, um ex-soldado que abandona a farda após a guerra civil americana e, desiludido com a civilização, procura refúgio na solidão gelada das Montanhas Rochosas, onde aprende a rudeza das suas leis, e sobrevive como caçador.



Imagens 24 e 25: *In the Rockies* (1863), de Albert Bierstadt, e fotograma de *Jeremiah Johnson* (1972) de Sidney Pollack.

Muitas das paisagens de Bierstadt, como as de outros da “escola”, combinam a observação factual e o imponente (realçado pela iluminação), e contribuíram bastante para uma mitologia do território selvagem, da pureza de uma paisagem imaculada sem a interferência, ou quase, da mão do homem. No filme, o homem e a natureza são quase indissociáveis,

de acordo com a harmonia buscada por Jeremiah, como acontece em muitas das pinturas de Bierstadt; o ter sido rodado em Panavision, permitiu um melhor aproveitamento do que era pretendido, mas o tratamento da luz também é fundamental.

Outro filme, muito mais recente, onde a influência dos Luministas se patenteia é *O Renascido / The Revenant* (2015), do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, com direcção de fotografia de Emmanuel Lubezki, cuja acção decorre em 1823, durante uma expedição para território inexplorado no velho Oeste, e que, em certas partes, tem afinidades evidentes com o de Pollack. Além de Bierstadt, outros pintores se podem apontar como possíveis fontes: Frederic Edwin Church, John Frederick Kensett, Arthur Fitzwilliam Tait, ou John Carlson. Aliás, Tait (1819-1905) é autor de uma pintura, *A tight fix* (1856), que remete a cenas-chave de ambos os filmes, neste caso aquela em que o explorador e negociante de peles Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) é atacado por um urso.



Imagens 26, 27 e 28: *A tight fix* (1856) de Arthur Tait; pintura de Albert Bierstadt; fotograma de *Stagecoach* (1939), de John Ford.

Por terem sido feitas por artistas-exploradores, que viram com os seus próprios olhos todo um território por desbravar, as pinturas luministas (mesmo quando idealizadas) foram uma fonte preciosa para os westerns clássicos de cineastas paisagistas como Anthony Mann, Delmer Daves ou John Ford, ou mais modernos como *O último dos moicanos / The Last of the Mohicans* (1992), de Michael Mann. Não é segredo que Ford, apesar de não gostar de falar das suas influências artísticas, reconhecia, contudo, a importância que as pinturas de Charlie Russell e Frederic Remington (1861–1909) tinham tido na sua obra. Remington, pintor, ilustrador e escultor, ficou sobretudo conhecido pelas suas representações do velho Oeste americano, em particular cenas do último quartel do séc. XIX, que nos apresentam cowboys, índios, ou a cavalaria do exército dos Estados Unidos, entre outras figuras representativas da cultura do (mítico) Oeste. Mas o que releva Remington, como Ford, é sobretudo a nostalgia de aspectos da vida na fronteira prestes a desaparecer perante o avanço da civilização. Antes dele, outros tinham captado em tons luminosos a verdadeira descoberta de territórios inexplorados: como Bierstadt, numa pequena pintura [figura 27], que nos oferece uma espécie de desorientação espacial inicial perante um horizonte aparentemente sem fim, contemplado pela primeira vez.

Referências Bibliográficas

- Alton, J. (1949, 2013). *Painting With Light*. Berkeley and Los Angeles, CA, London: University of California Press, Ltd. Pp. 41-55.
- Amiel, V. (2015). Poética da montagem. In R. Gardies (Org.), *Compreender o Cinema e as Imagens* Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltd. Pp. 41-55.
- Antonioni, M. (2001). *Os filmes na gaveta*. Lisboa: Edições 70.
- Aristarco, G. (1963). *História das teorias do cinema II*. Lisboa: Editora Arcádia Ltda.
- Arnheim, R. (1935, 2006). Remarks on Color Film. In A. D. Vacche & B. Price (Eds.), *Color, The Film Reader*. New York: London: Routledge. Pp. 53-56.

- Costa, J. B. da & Schefer, J. L. (Dir.) (2005). *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Costa, J. B. da (2007). *Como o cinema era belo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Eisner, L. (s. d.). *O écran démoníaco*. Lisboa: Editorial Aster.
- Ettegui, Peter (1998). *Cinematography*. Woburn, MA: Roto Vision SA.
- Ettegui, P. (2001). *Diseño de producción & dirección artística*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, S. A.
- Gardies, R. (Org.). (2015). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Higgins, S. (2006). Demonstrating Three-Strip Technicolor. In A. D. Vacche & B. Price (Eds.), *Color, The Film Reader*. New York: London: Routledge. Pp. 154-160.
- Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Kelly, F. (1984). Church. Panoramas du Nouveau Monde. *Beaux Arts magazine*, 12, Paris. Pp. 32-41.
- Kalmus, N. M. (1935, 2006). Color Consciousness. In A. D. Vacche & B. Price (Eds.), *Color, The Film Reader*. New York: London: Routledge. Pp. 24-29.
- Lira, B. (2013). *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão*. João Pessoa, Paraíba: Editora da UFPB.
- Moulin, J. (2011). *Cinéma et Peinture*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Neale, S. (2006). Technicolor. In A. D. Vacche & B. Price (Eds.), *Color, The Film Reader*. New York: London: Routledge. Pp. 13-23
- Parkinson, D. (2014). *100 Ideias que Mudaram o Cinema II*. Lisboa: Pure Retail/Público, Comunicação Social, SA.
- Peacock, S. (2010). *Colour*. Manchester: Manchester University Press.
- Ribeiro, J. (2006). Estas minhas imagens. *docs.pt*, 3, Lisboa. Pp. 60-69.
- Trenton, P. (1983). Purple Mountains's Majesty. *Portfolio, the magazine of the fine arts*, vol.V (4), New York. Pp. 30-37.

Villeta, Á. O. (Ed.) (2007). *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valência: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, Quaderns del MuVIM, série Minor nº 5.

Webgrafia

Codognet, P. (1998). *Artificial Nature and Natural Artifice*. Disponível em: <<http://pauillac.inria.fr/~codognet/VR.html>>. Acesso em: setembro 24, 2007.

Ebert, C. (s. d.). *Cor e Cinematografia*. Disponível em: <https://www.academia.edu/5335504/Cor_e_Cinematografia_-Carlos_Ebert_ABC_A_Cor_no_Cinema_Colorizados_e_coloridos>. Acesso em: junho 19, 2017.