



O SELETIVO E METICULOSO USO DA COR NO CINEMA

Potenciar valores emocionais e dramáticos na narrativa

The selective and meticulous use of color in cinema: enhancing the emotional and dramatic values in the narrative

JAIME NEVES

Universidade Católica Portuguesa, Portugal

KEYWORDS

Cinema
Color
Aesthetic
Narrative
Realism

ABSTRACT

In the first half of the 20th century, the arrival of color in cinema gives it a new and very relevant power. The psychological and affective signifiers of the most varied colors, if properly applied, can give the cinematographic work an extraordinary narrative involvement that provokes a strong affective and dramatic impact on the spectator. Throughout this work, we intend to reflect on the possibilities that color has brought to the cinema, going beyond aesthetics and assuming a prominent position in the field of narrative.

PALAVRAS CHAVE

Cinema
Cor
Estético
Narrativa
Realismo

RESUMO

Na primeira metade do século XX, a chegada da cor ao cinema deu-lhe um novo e muito relevante poder. Os significantes psicológicos e afetivos das mais variadas cores, bem aplicados, podem dotar a obra cinematográfica de uma extraordinária implicação narrativa que provoca forte impacto afetivo e dramático no espectador. Ao longo deste trabalho pretendemos refletir sobre as possibilidades que a cor trouxe ao cinema, indo além da estética e assumindo um lugar de destaque no campo da narrativa.

Recebido: 01/ 07 / 2022

Aceite: 12/ 09 / 2022

1. Introdução

O ano de 1935 é um ano chave na História do Cinema. Foi neste ano que o cinema se libertou da tirania do preto e branco e passou a poder comunicar com o espectador através de uma panóplia de cores.

A chegada da cor ao cinema não implicou, no entanto, o desaparecimento do preto e branco até aqui vigente. De facto, o preto e branco no cinema, a partir de 1935, passa a adquirir um estatuto de verdadeira opção estética ao invés de imposição técnica como até esta data acontecia.

A cor traz para o cinema “um novo e extraordinário poder” (Casas, 2006, pp. 51 - 52) que primeiramente se manifesta por via de um forte impacto visual capaz de atrair e fidelizar um crescente número de espectadores. Mas o potencial da cor não deve resumir-se ao domínio da estética nem deve limitar-se a uma recriação cromática da vida real tal como a conhecemos. Se bem utilizada, a cor pode também trazer para o cinema uma nova possibilidade de comunicação potenciando um sem número de valores emocionais e dramáticos na narrativa.

Ao longo deste artigo pretendemos refletir sobre as inúmeras possibilidades que a cor trouxe ao cinema e, sobretudo, procuramos avaliar se o potencial cromático efetivamente extravasou o domínio da estética e assumiu uma posição de relevo no domínio da narrativa. Para este estudo adotamos uma metodologia fortemente assente numa revisão filmográfica e da literatura científica até agora produzida e relativa à temática proposta.

2. A importância de *Becky Sharp* (1935) e da *Technicolor* para um definitivo cinema a cores

A empresa Technicolor, que sempre tomou a dianteira nesta longa caminhada até à cor, consegue finalmente, em 1935, apresentar o processo tricromático *Technicolor System 4* (com três negativos, amarelo, azul e vermelho), onde efetivamente alcança, com notável sucesso, o domínio da cor no cinema.

Foi com *Becky Sharp* (*A Feira da Vaidade* na versão portuguesa) que Rouben Mamoulian marcou um momento de primordial importância na História do Cinema ao materializar a possibilidade cromática na película. *Becky Sharp* apresentava muito vistosos vestidos azuis, coletes vermelhos, mantilhas amarelas, chapéus lilases, uma cena de baile e ao mesmo tempo um verdadeiro desfile de cores até então (1935) impossíveis de registar em película e, posteriormente, apresentar ao público.

Apesar de unanimemente considerado o primeiro filme a cores da história do cinema, a verdade é que *Becky Sharp* foi precedido, poucos anos antes, por outras experiências bem-sucedidas na aplicação do processo *Technicolor System 4*. Assim, em 1932 os *Estúdios Disney* lançam *Flores e Árvores*, o primeiro filme de animação a cores e que haveria de ser nesse ano galardoado com o Óscar de melhor animação. O prémio atribuído e o sucesso que se seguiu haveriam de, igualmente, dar um ânimo acrescido aos *Estúdios Disney*, que a partir desse momento passaram a rodar todos os filmes da série *Silly Symphonies* em três cores (*Technicolor System 4*). Em 1934 as longas metragens *The Cat and the Fiddle* do americano William K. Howard e *The House of Rothschild* do também americano Alfred L. Werker utilizaram em algumas cenas o novo sistema da *Technicolor* e, ainda nesse ano, Jock e C. V. Whitney, proprietários da *Pioneer Pictures* e com interesses financeiros na *Technicolor* avançaram para a produção de *La Cucaracha*, uma curta-metragem musical de vinte minutos, realizada por Lloyd Corrigan e onde foi integralmente utilizado o *System 4* da *Technicolor* com notável êxito.

Os cenários e guarda-roupa de *La Cucaracha* foram idealizados neste filme de Lloyd Corrigan por forma a evidenciar todas as capacidades ao nível da cor do novo processo da *Technicolor* e resultaram num espetáculo repleto de cor onde os amarelos, azuis e vermelhos se destacavam. *La Cucaracha* resultou de um enorme esforço financeiro, custou sessenta e cinco mil dólares, quatro vezes mais do que se fosse rodada a preto e branco, haveria de ser galardoado com o Óscar de melhor curta-metragem de comédia em 1935 e acabaria por servir de teste e “rampa de lançamento” para a longa-metragem *Becky Sharp*, também produzida pela *Pioneer Pictures*. Esquecida nos meandros da História do cinema parece residir a curta-metragem de dezassete minutos, *Service With a Smile*, realizada pelo americano Roy Mack com o ator comediante australiano Leon Errol e onde foi igualmente utilizado, com sucesso, o novo processo *Technicolor*. *Service With a Smile* estreou antes, com uma diferença de um mês e três dias, do muito mais mediático *La Cucaracha*. *Service White a Smile* estreou a 28 de julho de 1934 e *La Cucaracha* a 31 de agosto do mesmo ano de 1934.

3. Rouben Mamoulian: apesar de quase esquecido, um visionário da cor no cinema

Rouben Mamoulian, realizador de *Becky Sharp*, nasceu em Tiblissi, capital da antiga república soviética de Geórgia, no ano de 1897. Sua mãe era presidente do *Teatro Arménio* em Tiblissi. Em 1906 mudou-se com a família para Paris e depois mais tarde para Moscovo, onde estudou Direito Criminal na *Universidade de Moscovo*. Por esta altura entrou para o *Second Studio Theatre* do *Teatro de Arte de Moscovo* sob a direção de Eugene Vakhtangov. Mais tarde muda-se novamente, agora para Londres, onde realizou a sua primeira montagem teatral, a peça *The Beating on the Door* de Austin Page, completamente influenciado pelo *Método Stanislavski* do *Teatro de Arte de Moscovo* e iniciando assim a sua carreira profissional. Finalmente, em 1923, segue para Nova York onde dá por terminado o seu percurso de itinerante assimilação de novos conhecimentos. Nos Estados Unidos dirige diversas óperas

e operetas e cria um sofisticado estilo próprio que assenta numa já muito considerável reputação intelectual, que haveria de chamar a atenção dos responsáveis dos *Estúdios Paramount* (Jessy Lasky, co-fundador e Walter Wanger, produtor) que o contratariam para, numa primeira fase, dirigir diálogos de filmes e, depois, porque o próprio Rouben Mamoulian se recusou continuar como diretor de diálogos, para dirigir os seus próprios filmes. Em 1929, dirigiu o filme *Applause*, um dos primeiros filmes sonoros da história do cinema. Com os actores Gary Cooper e Sylvia Sydney realizou *City Streets* e em 1932 alcança grande sucesso com *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, filme com o qual o actor Frederic March é galardoado com o Óscar de melhor actor. Rouben Mamoulian trabalhou ao longo da sua carreira com grandes nomes ligados à representação como: Greta Garbo, Helen Morgan, Irene Dunne, Sylvia Sydney, Pearl Bailey, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Henry Fonda, Fred Astaire, Marlene Dietrich, Elisabeth Taylor e Maurice Chevalier. Realizou dezasseis filmes e criou grande expectativa quanto ao seu verdadeiro talento acabando, no entanto, por, com relativa rapidez, abandonar o cinema.

Georges Sadoul no seu *Dicionário dos Cineastas* atribui muito pouca importância a Rouben Mamoulian, quer em termos de número de linhas de texto escrito sobre ele, quer em termos de referências a méritos alcançados pelo realizador, não se referindo, por exemplo, ao facto de ele ter realizado o primeiro filme em cores reais: “Por volta de 1930 – 1935 pensou-se estar em presença de um grande cineasta. Vindo do teatro, foi incontestavelmente um homem de grande talento e de real personalidade, mas depressa renunciou à arte do cinema para fazer apenas segundas versões ou teatro fotografado.” (Sadoul, 1993, p. 190). Apesar do seu carácter inovador e, sobretudo, de ter sido capaz de colocar a técnica ao serviço da arte, o nome de Rouben Mamoulian é ainda um nome pouco reconhecido quando da História do Cinema se trata.

Em abril 2006, a *Cinematheca Portuguesa – Museu do Cinema* edita o livro-catálogo *Rouben Mamoulian*, numa edição de mil exemplares profusamente ilustrados, com organização de textos de Manuel Cintra Ferreira e onde ao longo de cento e sessenta e quatro páginas é passado em revista o percurso e a filmografia do realizador. Lê-se, logo nas primeiras páginas deste livro-catálogo, num texto do crítico de cinema catalão Quim Casas, que a vida e obra de Rouben Mamoulian foi votada a um “semi-esquecimento”:

Talvez que todos os realizadores que começaram a trabalhar em Hollywood nos últimos tempos do cinema mudo ou começo do sonoro (Frank Capra, Howard Hawks, George Cukor, Mitchell Leisen, Henry Hathaway, George Stevens), seja Rouben Mamoulian o mais necessitado de uma revisão que liberte do atual semiesquecimento o sereno autor de *O Médico e o Monstro*, o emotivo cineasta de *Rainha Cristina*, o criador pictórico de *A Feira da Vaidade*. Não esqueceremos aqui, evidentemente, os seus muitos contributos de carácter técnico, sem esquecer sempre que as suas invenções com som realista, a câmara subjetiva, a musicalidade ou a paleta dramática do *Technicolor* são uma parte substancial de um estilo, uma forma de entender a encenação cinematográfica: a técnica ao inteiro serviço da arte. (Casas, 2006, p. 12)

E porque terá sido “semiesquecido” o nome de Rouben Mamoulian? Terá a História do Cinema, ou aqueles que a narraram e continuam a narrar, considerado de menor importância o seu carácter de constante procura pela inovação técnica? Será insignificante a importância da realização de *Becky Sharp*, o primeiro filme a cores da História do Cinema? Existirão outros motivos? Eis uma possível explicação:

Uma das principais razões porque a obra de Rouben Mamoulian é hoje pouco conhecida, quando não mesmo ignorada, à exceção de títulos isolados (*O Médico e o Monstro*, *Sangue e Areia*, *O Sinal do Zorro*), e algum esforço meritório (*O Festival de Berlin* dedicou-lhe uma retrospectiva em 1987), radica na importância nula que teve para a gente dos *Cahiers du Cinéma*, em plena efervescência da política dos autores. Mamoulian foi marginalizado desde o primeiro momento. Nem artesão nem autor. Nem diretor medíocre nem homem cumpridor com, por exemplo, um bom dedo para as estrelas. Nem cineasta com algum triunfo pontual nem realizador sólido com demasiados altos e baixos na sua carreira.

Praticamente nada de nada. Nos primeiros cento e cinquenta e nove números da revista, os que compreendem o célebre período dos *Cahiers* amarelos (Abril de 1951 a Fevereiro de 1964, por acaso a etapa menos fecunda e produtiva do realizador, em plena decadência dos sistema clássico dos estúdios de Hollywood), apenas apareceram breves referências a *Rainha Cristina* e *Meias de Seda* e, de forma positiva, um toque de advertência de um dos mais lúcidos *cahieristas*, Jean Douchet, que numa curta resenha de *Love Me Tonight* a propósito da inclusão deste filme musical na retrospectiva de *Mostra de Veneza* de 1962, dedicada aos inícios do cinema sonoro em Hollywood, já considerava Mamoulian como um cineasta injustamente esquecido. (Casas, 2006, pp. 13 - 14)

Uma manifesta insensibilidade ou talvez, um claro desprezo, dos muito influentes *Cahiers du Cinéma* pela obra de Rouben Mamoulian parece, segundo Quim Casas, estar então na origem de um notório esquecimento a que o passar do tempo colocou a obra do realizador.

Mário Jorge Torres, crítico de cinema, avança com outros motivos que se prendem com uma tal intensa busca da novidade que, para uma maioria de críticos, se parece esgotar em si própria:

Como muitos outros nomes do período áureo do Cinema Clássico Americano, o de Rouben Mamoulian esteve, durante demasiado tempo, numa relativa sombra. Ninguém lhe negava integridade e coerência, mas quase todos os críticos destacavam, sobretudo, o seu papel de inovador técnico (...) apontava-se-lhe, em simultâneo, um relativo esgotamento na busca da novidade, descartando assim grande parte da sua obra que, ao tocar muitos géneros não deixava de evidenciar uma unidade de tom, a permitir reconhecer um estilo inconfundível. (Torres, 2006, p. 108)

Mas o desfile de prováveis motivos que levaram a que a obra e o nome de Rouben Mamoulian ficassem esquecidos nos meandros da História pode não ficar ainda por aqui. Para além da muito reduzida importância dada à sua obra pelos *Cahiers du Cinéma*, de um certo carácter comportamental rebelde pouco disponível a suportar insolências e a um relativo esgotamento na procura da novidade, o que é certo é que Rouben Mamoulian pode, e este parece ser o mais forte motivo, ter sido vítima do enorme impacto que a chegada do sonoro provocou na indústria do cinema e que abafou, ou pelo menos relativizou consideravelmente, todos os feitos praticados por essa altura no que a progressos, sobretudo tecnológicos, diz respeito. A entrada em cena do cinema sonoro, poucos anos antes, em 1928, parecia ainda muito recente e continuava a fascinar quer o público quer a indústria que parecia por esta altura padecer de uma certa anestesia desviante. A própria estreia de *Becky Sharp* e as suas cores reais, de acordo com registos da época, não despertou grande aceitação no público e também não faria a indústria curvar-se perante tal novidade. Bem pelo contrário, a estreia de *Becky Sharp* provocou uma cadeia de antipatia ao ponto de, na edição de 14 de junho de 1935 e, de acordo com o descrito no livro *Glorious Technicolor: The Movies Magic Rainbow* de Fred E. Basten, o jornal *New York Times* ter escrito que as cores de *Becky Sharp* não são reais, mas sim fruto da imaginação artística: “A fotografia possui uma extraordinária gama de tons, variando de plácidos cinzas até cores vibrantes de calor e riqueza. Isto não é a coloração da vida natural, mas sim o mundo de sonhos vividamente pigmentados da imaginação artística.” (Basten, 2005, p. 46).

3. A cor no cinema: uma declaração de princípios

Apesar da chegada da cor ao cinema poder ser descrita como muito sossegada e sem qualquer semelhança, por mais pequena que seja, com o alarido provocado com a chegada do sonoro anos antes, o certo é que, apesar dessa aparente distanciação, quer do público quer da própria indústria, Rouben Mamoulian não deixaria de se manifestar radiante com mais um avanço tecnológico que ele próprio haveria de classificar de “milagre”, num texto que apresentou em 1935 numa reunião do *Technicians' Branch* da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*:

Nenhuma arte alguma vez dependeu tanto da ciência como esta. Neste sentido é, na verdade, a mais moderna de todas. Começa onde a ciência acaba e assim, atravessa um período difícil, nem sempre bem-sucedido, em acompanhar artisticamente os progressos técnicos e científicos que ocorrem constantemente nas imagens em movimento. Há sete anos atrás, o cinema foi revolucionado pelo advento do som. Até então silenciosa, a imagem adquiriu assim o dom da fala. Hoje, como resultado de mais um avanço científico, a cor chega ao ecrã e para mim foi um milagre, tal como o foi o do som. Gostaria de prestar a minha mais respeitosa homenagem àqueles cujos nomes não ouvimos, que trabalham no silêncio e na solidão dos seus laboratórios. Refiro-me aos cientistas que compõem o grupo da *Technicolor*, cujos desígnios são guiados pelo Dr. Kalmus. (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006)

Ainda no mesmo ano de 1935, numa conferência pronunciada na mesma *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* e citada por Quim Casas no já referido livro-catálogo editado pela *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema*, Rouben Mamoulian parece esmiuçar uma verdadeira declaração de princípios sobre a utilização da cor:

As nossas impressões mais fortes são visuais. Até à data dispúnhamos da luz e da sombra, e da composição. A cor aumenta agora as nossas possibilidades. E não só para enfeitar superficialmente as imagens em movimento, mas também para potenciar o impacto dramático e afetivo da história que desenrolamos para o espectador (...) O artista deve aproveitar as implicações psicológicas e afetivas da cor e utilizá-las na tela para aumentar o impacto de uma determinada cena, situação ou personagem (...) O cinema não deve tratar a cor como se fosse um novo-rico. Não se deve fazer uma qualquer combinação de cores. A moderação e a seleção são a essência da arte. (Casas, 2006, pp. 51 - 52)

Rouben Mamoulian, com a chegada da cor, entende mais facilitado o caminho para alcançar a verdadeira arte ou o verdadeiro entretenimento baseando-se na possibilidade de um maior impacto visual proporcionado pela cor quando comparado com o preto e branco. “Mamoulian defendia que o propósito primeiro da arte era entreter e que a boa arte, por definição, era entretenimento. Aspirava elevar a arte popular do cinema e das comédias musicais a um nível de arte maior sem que essa requeresse a atenção e a descodificação que esta exige.” (Spergel, 2006, p. 70)

Pela primeira vez somos confrontados com um tão claro posicionamento que coloca o cinema a cores numa perspetiva de puro entretenimento, uma arte de massas, de assimilação facilitada que, se subentende, estará em oposição a um cinema a preto e branco. Será pertinente afirmar, refletindo sobre a postura e o entendimento de

Rouben Mamoulian, reforçe-se, o realizador do primeiro filme a utilizar a cor dita real, que o cinema a cores desde o primeiro momento se afirmou como um cinema para grandes massas, suscetível de mais facilmente conquistar a empatia de um público de cariz mais popular e menos disponível para descodificações mais exigentes.

4. Os efeitos nocivos de uma exuberância cromática no grande ecrã

Ao longo de cerca de oitenta e quatro minutos de *Becky Sharp* assiste-se a um verdadeiro desfile de cores como se de uma passerelle ou mostruário de virtudes cromáticas se tratasse. Tal demonstração de exuberância, no que à utilização das cores diz respeito, levou Rouben Mamoulian a refletir profundamente sobre a sua utilização no cinema e a afirmar “a cor, como todas as forças, pode ser nociva e destrutiva quando mal-usada” (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006, p. 87). Uma utilização das cores que deveria ser ponderada e seletiva, usufruindo sobretudo dos seus valores emocionais e dramáticos e procurando afastar-se da catástrofe que um excessivo entusiasmo poderia conduzir ao desequilibrar a relação entre tudo o que o cinema havia aprendido até ao momento.

Além de pura beleza pictórica e do carácter de entretenimento, existe um significado e um conteúdo emocional em quase todas as cores e sombras. Perdemos essa noção porque, como todos os indeclináveis e importantes fenómenos, se nos tornou subconsciente. Não é por acaso que hoje as luzes dos semáforos nas ruas de uma cidade são verde para segurança e vermelho para perigo. As cores transmitem-nos subtilmente diversos estados de espírito, sensações e impulsos. Não é por acaso que usamos expressões como «estar vermelho de raiva», «ficar azul de estupefação», «estar verde de inveja» ou «ver o futuro negro». Não será por nada que acreditamos que o branco expressa pureza, o preto tristeza, o vermelho a paixão, o verde a esperança, o amarelo a loucura e assim em diante. (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006, p. 87)

Mamoulian defende que o realizador de cinema deverá procurar aumentar o poder e eficácia de uma determinada cena, situação ou personagem aproveitando as implicações mentais e emocionais das cores. Foi exatamente isto que procurou implementar em *Becky Sharp* e exemplifica:

Para dar um exemplo, referir-me-ei à sequência de pânico que ocorre no baile da Duquesa de Richmond, quando se ouvem os meus primeiros tiros dos canhões de Napoleão. Verão quão subtil, mas com notável efeito, esta sequência constrói um clímax através de planos intercalados que progridem de uma calma e sobriedade de cores como cinzento, azul, verde e amarelo-pálido para o perigo iminente e ameaçador de um cor de laranja e de um vermelho fogo.

O efeito é conseguido através de uma seleção de vestidos e uniformes usados pelos personagens, pela iluminação e pelas cores dos fundos. (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006, pp. 87 - 88)

Alcançado o objetivo, Mamoulian, satisfeito com o resultado do seu pioneiro esforço, afirma que “aprendemos valiosas lições sobre a cor e o seu uso. (...) Na esperança de ter outra oportunidade de realizar outra produção a cores, procurei estudar a cor de todos os prismas: a sua história, a sua psicologia, o seu uso artificial tal como quatro mil pintores nos ensinaram, e algo dos seus aspetos científicos no que concerne a pigmentação e gradações de luz.” (Mamoulian, Controlando a cor para efeitos dramáticos, 2006, pp. 139-140). Um desejo de realizar uma nova produção a cores que haveria de se concretizar após convite de Darryl F. Zanuck da *20th Century Fox*. Em 1941, Rouben Mamoulian realiza em Technicolor o filme *Blood and Sand*, implementando as suas teorias a partir daquilo que chamou de “plano de cor”.

O primeiro e mais óbvio passo, tal como o via, era o de desenvolver um plano de cor que coordenasse os aspetos emocionais da ação e o diálogo, com os elementos físicos da produção e da própria cor. A cor dos cenários e do guarda-roupa para cada cena e sequência deve ser objetivada com a atmosfera emocional dessa mesma ação, do mesmo modo como os diretores de fotografia o faziam com a luz para atingir a mesma atmosfera. Assim, o tratamento da cor em cada sequência deve ser coerente com o espírito dominante de toda a produção e planeada para que essa, quando montada, forme um todo dramático e cromático coerente. Sobretudo, todos os detalhes (sets, guarda-roupa e acessórios) devem ser cuidadosamente coordenados com todos os planos.

O quão Hercúlea esta tarefa era nenhum de nós sabia até a termos tentado. (Mamoulian, Controlando a cor para efeitos dramáticos, 2006, pp. 140 - 141)

Com o devido reforço proporcionado pelas palavras de Rouben Mamoulian citadas em cima, podemos com natural evidência afirmar que *Becky Sharp* foi bem mais do que a primeira longa-metragem a cores reais. *Becky Sharp* foi, igualmente, uma verdadeira oficina ou laboratório de testes onde se experimentou e ousou implementar uma utilização da cor ao serviço de uma verdadeira expressividade ao nível das emoções e como recurso evidente

ao nível das necessidades dramáticas da narrativa. Um laboratório de testes onde Rouben Mamoulian, ainda que fascinado com a “dádiva” da cor, procurava o caminho da racionalidade demarcando-se de tendências e vontades que muito rapidamente poderiam conduzir a um excesso de cariz predominantemente exuberante e esvaziado de sentido.

Tudo o que é bonito ao olho é uma grande dádiva para a humanidade. A cor no cinema é essa mesma dádiva. O único perigo que consigo vislumbrar nos primeiros estádios do cinema a cores será o perigo do excesso. Os filmes sonoros não o conseguiram evitar, nos primeiros meses de existência. Havia demasiada conversa e ruído no ecrã. O cinema não deve cair noutra armadilha e não deve explorar a cor como um novo-rico. (...)

Contenção e seletividade são a essência da arte. (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006, p. 89)

Datam de 1935, ano do lançamento de *Becky Sharp*, as palavras citadas em cima e proferidas por Rouben Mamoulian numa reunião do *Technicians' Branch* da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. Palavras de Rouben Mamoulian que recomendam prudência na tentação pelo excesso. Também o realizador Cecil B. DeMille se mostrava apreensivo, ponderado e cauteloso com as possibilidades, porventura nefastas, que a cor poderia trazer ao cinema. Afirmou, “chegamos à conclusão que a fotografia em cores – no sentido de uma absolutamente crível reprodução de todos os tons da natureza – não pode ser usada irrestritamente no cinema porque (...) a variedade de cores distrairia a atenção da audiência em relação à trama.” Apud (Barbosa, 2007, p. 165)

Igual importante contributo para uma consciência ponderada da utilização da cor no cinema foi facultado por Natalie Kalmus que desenvolveu em 1935 a sua teoria *Consciência das Cores*, uma espécie de gramática das cores para o cinema, como instrumento base do seu trabalho de consultadoria na implementação do *Technicolor*. De acordo com Natalie Kalmus no artigo publicado no *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, “o design e as cores dos sets, figurinos, cortinas e móveis devem ser planejados e selecionados como um artista escolheria as cores da sua paleta e as empregaria nas porções apropriadas da sua pintura” (Vacche & Prince, 2006, p. 24). Em artigo publicado em Junho de 2013 na *Revista Laika*, Sarah Street, Professora de Cinema e Drama na *School of Arts* da *University of Bristol* escreve:

Fundamentalmente, ela desenvolveu diretrizes para o processo, defendendo uma teoria de “consciência das cores” através do uso de diagramas para cada filme, que funcionavam como uma partitura musical e ligavam a intensidade da cor aos estados de espírito ou emoções dominantes. Um diagrama era produzido depois de se ler um roteiro; consultas eram realizadas com os produtores e os membros dos departamentos de arte e figurino do estúdio, e outros ajustes eram feitos no set e na pós-produção. (...)

Ela desenvolveu essas ideias gerais com códigos sistémicos particulares, defendendo que as cores e os neutros destacam uns aos outros, e que a psicologia da cor é muito importante. Baseando-se em teorias de cores tradicionais, ela propôs que um estado de espírito pode ser “identificado” por uma cor, tornando o público mais recetivo para uma emoção. Ela separou as cores “quentes” (vermelho, laranja, amarelo – indicando emoção, atividade e calor) das “frias” (verde, azul, violeta - associadas a reserva, descanso, conforto, frieza). (...)

Para Kalmus, a apreciação e o estudo da cor eram a chave para o uso criterioso das cores nos filmes. (Street, 2013, pp. 3-5)

Figura incontornável no processo de implementação cromática no cinema, Natalie Kalmus, à semelhança de Rouben Mamoulian, alerta para os excessos afirmando que “uma superabundância de cor não é natural e tem um efeito muito desagradável, não apenas para o olho, mas também para a mente.” (Vacche & Prince, 2006, p. 25). Para controlar uma utilização abusiva, por exagerada, da cor, Natalie Kalmus frequentemente intervinha ativamente nas produções e chegava mesmo a impor o uso de determinadas cores no guarda-roupa e adereços. A atriz Marlene Dietrich descreve de forma bastante elucidativa e na primeira pessoa, a presença de Natalie Kalmus nas produções: “Os estúdios encontravam-se sob o domínio de uma mulher chamada Kalmus, que então era diretora da *Technicolor*. (...) Pediram-me que fizesse um ensaio a cor. Escolhi um vestido branco, mas antes que alguém pudesse intervir, a senhora Kalmus deslizou para o plateau, a fim de colocar a meu lado um jarrão com uma tulipa vermelha.” (Dietrich, 1986, p. 156)

5. Uma contenção consciente, seletiva e ponderada no uso cor no cinema

Após 1935 e até finais dos anos 40 o cinema a preto e branco e o cinema a cores dividem protagonismo no que à quantidade de produções diz respeito. Na Europa, nos anos 40, o chamado neorealismo italiano usa preto e branco em seus filmes devido às dificuldades do pós-guerra, embora a realidade seja colorida (Caldevilla-Domínguez, 2009). Não é, pois, lícito afirmar que a cor se impôs no cinema nos primeiros anos logo após se ter tornado

numa efetiva possibilidade técnica. Só a partir dos anos 50 se poderá constatar que a cor se impôs no cinema (juntamente com a generalização dos formatos *scope*, sobretudo no cinema americano) deixando para o preto e branco um menor protagonismo quantitativo em contraponto com uma produção a cores percentualmente muito mais elevada. Observa-se por esta altura uma tendência de género que parece conferir à cor um carácter onírico, onde predomina o artifício, e que muito convém aos musicais produzidos no período do pós-guerra, que colocavam Vincente Minnelli como realizador em grande destaque pela sua utilização da cor com fins deliberadamente abstratos, simultaneamente figurativos e não figurativos e no limite do pictórico. *Lust for Life*, realizado em 1956, apresenta-se como o filme de Vincente Minnelli que melhor corporaliza um uso artificial e diferenciado da cor que investe diferenciadamente em cenários e personagens, mas que, ao mesmo tempo, dispersa de forma natural por todo o filme. No seu livro *Cinema – Uma arte Impura*, Carlos Melo Ferreira convoca Gilles Deleuze pela sua convicção que “Vincente Minnelli praticou, no Musical e noutros géneros, um uso absorvente da cor, que como que suga as personagens num ambiente de sonho.” (Ferreira, 2011, p. 19). Que quererá neste contexto significar “uso absorvente da cor? Carlos Melo Ferreira desenvolve:

Que quer dizer aqui absorvente e não-figurativo? Quer dizer que existe nos filmes do cineasta uma adequação extrema, de carácter onírico, entre o tema e as personagens, por um lado, entre o tema e o ambiente, que é também figurado e desfigurado pelos tons saturados da cor, por outro lado. Assim, em cada sequência de cada motivo temático verifica-se o domínio de uma cor determinada, de uma tonalidade de uma cor, que pode ser também dominante de todo o filme ou na maior parte dele. (Ferreira, 2011, p. 19)

Os anos 50, anos de forte implementação cromática no cinema, ficaram ainda marcados por outros realizadores que, ainda que em grande minoria, utilizaram a cor no cinema de forma ponderada e muitas vezes inventiva, demarcando-a de significantes da realidade. Nomes como Frank Tashlin, Jacques Tati, Joseph L. Mankiewicz, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Howard Hawks e Fritz Lang para sempre, cada um à sua maneira, ficarão ligados à história do cinema, também pela sua cuidadosa e refletiva forma de colocar a cor ao serviço do cinema, conferindo grandeza a géneros cinematográficos como o western (Jimeno-Aranda & Parras-Parras, 2020). Ao longo das décadas seguintes outros realizadores se destacaram neste capítulo como os italianos Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, os franceses Jean-Luc Godard e Robert Bresson, a belga Agnès Varda, o alemão Rainer Werner Fassbinder, os americanos John Cassavetes, Orson Wells e Francis Ford Coppola. No caso de Michelangelo Antonioni, de tal forma preocupado com a necessidade de tirar partido da cor distanciando-a de uma função puramente realista, no seu filme *Il Deserto Rosso*, realizado em 1964, com a direção de fotografia de Carlo Di Palma, procurando mostrar um desolado ambiente industrial, tomou mesmo a drástica medida de repintar cenários e paisagens naturais procurando desta forma combater a fealdade realística homogeneizante que a cor pode conferir.

Michelangelo Antonioni foi um dos realizadores que melhor trabalhou a cor através de uma utilização verdadeiramente rigorosa e criativa chegando mesmo a afirmar “Eu quero pintar o filme como um pintor pinta uma tela; quero inventar as relações da cor, não me quero limitar a fotografar apenas as cores naturais.” (Strick, 1963, p. 7) Um rigor incutido por Antonioni na produção dos seus filmes, que extravasava o domínio da cor e que levou mesmo o realizador italiano Federico Fellini, em entrevista concedida em 1984 ao crítico de cinema Giovanni Grazzini, a afirmar: “De Antonioni admiro a relação severa e casta que tem com o cinema, de monge-cientista.” (Grazzini, 1985, p. 53).

Também Luchino Visconti procurou nos seus filmes uma utilização inventiva da cor afastada de conotações relacionadas com a imagética convencional. Em entrevista concedida em abril de 1967, Visconti, a propósito do seu filme *O Estrangeiro* (1967), respondeu desta forma a uma pergunta sobre a utilização da cor neste filme: “É possível imaginar o universo carnal de Camus sem cores? Uma África do Norte preta e branca? Mas os tons são muito diferentes da imagética convencional, que vê cores violentas, contrastadas, ocre e ultramarinos. A paisagem de Mansour é verdejante. As brumas mediterrânicas atenuam as cores. É preciso esperar pelo Verão, pela queimadura do Sol no zénite...” Apud (Sanzio & Thirard, 1988, p. 134). Uma procura pela reinvenção da cor que só é possível com critério e com argúcia. Em exteriores é mesmo necessário aguardar pela conjugação de diversos fatores da natureza para que o objetivo cromático seja para Visconti alcançado.

Se Michelangelo Antonioni procurando um afastamento cromático realístico chega a intervir diretamente na natureza chegando mesmo a pintar objetos da paisagem, se Luchino Visconti procura pacientemente uma conjugação de fatores naturais que possam conduzir à cor “diferente da imagética convencional”, Werner Herzog, realizador alemão, procura fazer sobressair determinadas cores nos seus filmes através de uma muito ponderada escolha das características da película onde regista as suas imagens. Em entrevista publicada por Grazia Paganelli, crítica de cinema venezuelana, em *Sinais de Vida – Werner Herzog e o Cinema*, o realizador alemão afirma: “Obviamente que ali (no filme *Cobra Verde*) as cores são naturais, mas sublinho certas cores optando entre as películas da Kodak e da Fuji. Quando filmo na selva há muito verde, muita chuva, muita lama, cores de Rembrandt, e uso Fuji. Tenho muito cuidado, com a Fuji os verdes são muito saturados, muito mais pronunciados.” (Paganelli, 2009, p. 67)

A lista de filmes produzidos pelos realizadores citados e ao abrigo de uma cuidada utilização da cor é demasiado extensa e porventura de exaustiva inclusão despropositada neste texto. De qualquer forma, complementando, e a título quase meramente ilustrativo, citemos a seguir alguns filmes que nas décadas mais recentes inventivamente e marcadamente usaram a cor, destacando-a e servindo-se dela como elemento privilegiado da linguagem cinematográfica.

Em 2001, Jean-Pierre Jeunet realiza *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. Neste filme uma jovem chamada Amélie Poulain (Audrey Tautou) deixa os subúrbios onde morava com a sua conturbada família num ambiente degradado e degradante e muda-se para o bairro de *Montmartre* em Paris, onde começa a trabalhar como empregada de balcão. A descoberta de uma estranha caixa faz com que Amélie Poulain inicie uma incessante busca pelo dono da sua descoberta, vindo oportunamente a conhecer Dominique (Maurice Bénichou). Perante a felicidade de Dominique ao encontrar o seu objeto até então perdido, Amélie percebe que será bem mais feliz se fizer os outros felizes através de pequenos gestos. Neste filme, Jean-Pierre Jeunet apresenta uma França e um ambiente cromático distante da realidade muito graças a composições onde imperam as cores complementares laranja e azul ou verde e vermelho. Destas combinações cromáticas resulta uma experiência visual positiva onde parece imperar uma esperança e uma felicidade que envolve o espectador.

Em 1989, também Peter Greenaway com o seu filme *O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela* utiliza a cor para recriar ambientes distintos onde, neste caso, imperam a violência e o grotesco. Neste filme a ação principal passa-se num restaurante francês em Londres, chamado *Le Hollandais*, cujo dono, o gangster Albert Spica (Michael Gambon) todas as noites prepara grandes banquetes para a sua mulher e outros convidados. Sob o signo do canibalismo e com forte componente de cariz sexual, neste filme, Peter Greenaway utiliza a cor para dividir os vários espaços cénicos do filme. No restaurante impera o vermelho e é lá que acontecem as cenas mais violentas do filme, na cozinha do restaurante impera o verde numa clara alusão à natureza, na casa de banho predominam o branco assim como os momentos de maior pureza sentimental do filme, na biblioteca é o dourado que se destaca e, no exterior do restaurante, o azul predomina assim como as cenas mais tristes e dramáticas do filme.

A capacidade que a cor tem de, pela sua forma sensorialmente imediata, transmitir sensações que remetem o espectador para ambientes espetaculares muitas vezes por si desconhecidos levou, em 2009, o argentino Gaspar Noé a realizar *Enter The Void*, um filme onde a profusão de cores que se transmudam e incomodam conduzem o espectador para um universo alucinante de néon onde imperam drogas psicadélicas, pesadelos alucinogénios e visões perturbadoras e bastante distorcidas da realidade. A brutalidade e a rapidez com que as cores são apresentadas em *Enter The Void* transforma o ato de assistir a este filme numa quase cinematográfica experiência química não recomendada a espectadores com epilepsia.

De igual modo capaz de tirar partido da cor para recriar ambientes peculiares, David Lynch tem provado ao longo da sua extensa filmografia que a cor pode conferir aos filmes um cariz inventivo, afastado da realidade, por vezes quase surrealista. Por outro lado, a cor, ou melhor, a utilização assertiva da cor ao serviço do cinema, pode convocar o espectador para situações que lhe são afetivamente queridas. Veja-se o caso de *Veludo Azul* realizado em 1986. Neste filme, David Lynch começa por mostrar, inseridos num movimento ondulante de um veludo azul, os créditos iniciais. Segue-se um magnífico céu azul, depois a câmara desce e enquadra uma série de flores vermelhas com uma cerca composta por várias tábuas brancas por trás. No plano seguinte bombeiros vestidos de azul circulam vagarosamente, transportados numa viatura de combate a incêndios de cor vermelha que circula numa rua de casas brancas. Em suma: o azul do céu e das fardas dos bombeiros, o branco da cerca e das casas e o vermelho das flores e da viatura de emergência. O azul, o branco e o vermelho: as cores da bandeira dos Estados Unidos da América. Um símbolo de felicidade e acalmia que David Lynch apresenta ao som de *Blue Velvet*, música de grande sucesso escrita nos anos 50. Falar da utilização da cor ao serviço do cinema na filmografia de David Lynch não se pode reduzir a *Blue Velvet*. O azul e o vermelho são cores que Lynch associa aos extremos sonho e realidade e que se manifestam de forma intensa em outros filmes como *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ou *Twin Peaks – Fire Walk With Me* (1992).

Para o realizador polaco Krzysztof Kieslowski, e de acordo com as cores e significados da bandeira da França, a liberdade é azul, a igualdade é branca e a fraternidade é vermelha. *Azul* (1993), *Branco* (1994) e *Vermelho* (1994) são os três filmes de Kieslowski que integram a trilogia das três cores, um dos mais belos e inspirados momentos da história do cinema. Cada um dos filmes desenvolve a sua narrativa em ambientes tendencialmente marcados pelas cores que dão o título a cada um dos filmes.

Entre o Amor e a Paixão, filme realizado em 2011 por Sarah Polley, é mais um magnífico exemplo duma utilização da cor no cinema que confere ao espectador sensações de nível aparentemente sensorial. Neste filme, Sarah Polley apresenta ao espectador o drama amoroso de Margot (Michelle Williams), uma escritora cujo coração se encontra dividido entre o seu marido Lou (Seth Rogen) e Daniel (Luke Kirby), um estranho que ela conhece numa viagem de trabalho. O drama da história tende a envolver o espectador fazendo com que este de alguma forma sofra com Margot e, ou, tome partido escolhendo entre Lou e Daniel. A utilização muito frequente de cores quentes resulta numa sensação, ao longo do filme, de permanente calor que é complementada com frequentes planos de

ventiladores de ar e gotas de suor que escorrem pelos corpos. Uma sensação de calor que só muito pontualmente é interrompida por cores mais frias associadas à frescura de amanhecer e da brisa do mar.

Reconhecido pela audaz utilização cromática em grande parte dos seus filmes (*O Grande Hotel Budapeste*, 2014; *Castello Cavalcanti*, 2013 ou *Viagem a Darjeeling*, 2007), o americano Wes Anderson, realizou em 2012 *Moonrise Kingdom* onde, de forma subtil, mas coerente e comprometida, utilizou a cor como importante elemento narrativo. Neste filme é apresentada ao espectador uma história que se passa no verão de 1965 numa ilha ao largo da costa de Nova Inglaterra. Dois jovens com doze anos, Sam (Jared Gilman) e Suzy (Kara Hayward) apaixonam-se, fazem um pacto secreto e fogem para um lugar selvagem. Perante tal desaparecimento as diversas autoridades (xerife, líder do grupo de escuteiros,...) iniciam uma intensa e apurada busca num momento em que se abate uma violenta tempestade na ilha. Wes Anderson atribui a cada uma das personagens uma cor distinta que caracteriza a sua natureza interna. Apresenta Sam vestido de escuteiro com cores associadas à natureza e Suzy que se expressa pelo contraste do vermelho com o azul numa claríssima alusão aos extremos calor e frio, tudo devidamente envolvido num cenário tomado pelos tons amarelos.

Por fim, referência para *A Vida de Ádele* (2013), a obra-prima do realizador tunisino Abdellatif Kechiche e *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes* em 2013. Neste filme Ádele (Adèle Exarchopoulos), jovem adolescente de quinze anos, à semelhança de outras raparigas conhece e namora com rapazes conferindo a si própria a tirania instituída da heterossexualidade. Um dia tudo se desmorona quando o seu olhar se cruza com Emma (Léa Seydoux), uma rapariga de cabelo azul com uma forma de estar na vida bem diferente da sua. A até aqui forte convicção heterossexual de Ádele é posta em causa pelo amor que passa a nutrir por Emma e que se materializa numa relação de cariz marital. Neste filme, Abdellatif Kechiche explora de forma minuciosa a utilização da cor azul associando-a primeiramente e de forma destacada ao cabelo de Emma mas depois também a vários elementos e ambientes do cenário. Uma tonalidade azul que habitualmente se associa à frieza e à monotonia, mas também à ordem, à harmonia e à paz, tudo estados pelos quais passa a relação de Ádele e Emma. Um azul que vai perdendo força à medida que o filme avança e a relação das jovens arrefece. No extremo o cabelo de Emma deixa de ser azul e a relação de ambas esgota-se.

6. Conclusão

Nos últimos parágrafos apresentamos vários exemplos de filmes realizados nos últimos anos e que usufruem e tiram partido da cor. Uma minoria que quase passa despercebida no grande universo de filmes anualmente produzidos em todo o mundo e que utilizam a cor de forma esteticamente displicente, sem rigor e sem propósito. Uma utilização da cor que choca com a preocupação manifestada já em 1935 por Rouben Mamoulian e que novamente aqui recordamos: “O cinema não deve cair noutra armadilha e não deve explorar a cor como um novorico (...) Contenção e seletividade são a essência da arte.” (Mamoulian, *Alguns problemas na realização de filmes a cores*, 2006, p. 89).

Com a chegada da cor, o cinema passa a dispor e, deveria igualmente tirar partido, de uma nova forma de metaforizar, de valorizar ou minimizar elementos, retratar sentimentos, recrear ambientes e, ou causar impressões. A cor pode assumir um inequívoco valor psicológico e dramático, “sem se cair num simbolismo elementar. (...) Parece, portanto, que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma fotocópia da realidade exterior, mas deverá preencher uma função expressiva e metafórica, (...)” (Martin, 2005, p. 89).

A cor é um elemento verdadeiramente válido na construção da narrativa fílmica, mas precisa ainda de ser verdadeiramente encarado como tal por uma grande parte dos intervenientes da indústria do cinema. É imperativa uma global consciência estética e expressiva da potencialidade cromática aplicada ao cinema e sua implicação no espectador. “Porque a percepção da cor é sobretudo, (...), um fenómeno afetivo: «É necessário refletir primeiro no sentido da cor», escreveu Eisenstein.” (Martin, 2005, p. 89). A cor pode, se devidamente utilizada, ter a capacidade de: “impressionar, expressar e construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.” (Farina, Perez, & Bastos, 2006, p. 13). As cores desencadeiam uma série de efeitos na vida das pessoas e, através do cinema, esses efeitos poderão ser replicados: “criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem, etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos.” (Farina, Perez, & Bastos, 2006, p. 2). A expressividade de uma cor depende não só, isoladamente, das suas funções, mas também das suas combinações “quando entra em combinações com outras cores, cada uma recebe dessa combinação determinadas funções espaciais, favorecendo a lógica das formas.” (Tiski-Franchowiak, 2000, p. 151).

Utilizando-se da cor e das suas características, como o contraste, o artista aplica-as na sua intensidade, tonalidade e relações com as demais, buscando fazer com que o recetor compreenda a obra de acordo com a intensão de quem a produz. (...)

A utilização das cores, de acordo com o desejo de criação na produção cinematográfica, é um exemplo de como são versáteis na transmissão de significados e conceitos, e, conseqüentemente, importantes na condução da narrativa. Como afirma Dondis (1997), a percepção da cor tem grande força e pode ser usada com proveito para expressar e intensificar a informação visual, pois não tem apenas um significado universal compartilhado por experiência, mas um valor informativo específico que ocorre por meio dos significados simbólicos a ela vinculados. A construção desses símbolos ocorre em razão da combinação entre as cores utilizadas, às suas dimensões, à predominância de uma ou outra cor, ao contraste cromático no enquadramento cênico, entre outras estratégias, fazendo com que, mediante a manipulação destas, gerem-se as sensações cromáticas desejadas. (Pereira & Ferreira, 2011, pp. 25-26)

Concluindo, e de forma muito resumida, é possível afirmar que, apesar do potencial proporcionado pela cor, o cinema parece, na sua grande maioria, continuar refém de uma utilização cromática muito limitada por altamente vocacionada para o realismo das cores da vida real.

Na imensa maioria dos casos, os produtores não têm outra preocupação que não seja a do realismo e é conhecido o lema que fez furor na época: cores cem por cento naturais. No entanto, a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os realizadores compreenderam que ela não necessitava de ser realista (isto é, conforme com a realidade) e que devia ser utilizada, principalmente, em função dos valores (como o preto e branco) e das implicações psicológicas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias). (Martin, 2005, p. 86)

Referências

- Barbosa, P. R. (2007). A primeira cor no cinema: Tecnologia e Estética do Filme Colorido até 1935. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.
- Caldevilla-Domínguez, D. (2009). Neorealismo Italiano. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*. 4. 23-35. <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>
- Casas, Q. (2006). Rouben Mamoulian: a técnica ao serviço da arte. Em M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 10 - 61). Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Dietrich, M. (1986). *Marlene D*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Farina, M., Perez, C., & Bastos, D. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. Edgard Blucher.
- Ferreira, C. M. (2011). *Cinema - Uma Arte Impura*. Afrontamento.
- Grazzini, G. (1985). *Fellini Por Fellini*. Publicações Dom Quixote.
- Jimeno-Aranda, R., & Parras-Parras, A. (2020). La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de Río Rojo de Howard Hawks (1948). *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 223-238. <https://doi.org/10.5209/hics.63949>
- Mamoulian, R. (2006). Alguns problemas na realização de filmes a cores. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 82 - 89). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Mamoulian, R. (2006). Controlando a cor para efeitos dramáticos. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 138 - 151). Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Paganelli, G. (2009). *Sinais de Vida - Werner Herzog e o Cinema*. Edições 70.
- Pereira, I. B., & Ferreira, A. T. (2011, Jan./Jun.). A Cor Como Elemento Constitutivo da Linguagem e Narrativa Cinematográfica. *Unoesc & Ciência - ASHS*, 17 - 28.
- Sadoul, G. (1993). *Dicionário dos Cineastas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sanzio, A., & Thirard, P.-L. (1988). *Luchino Visconti*. Publicações Dom Quixote.
- Spergel, M. (2006). Reinventando a realidade: a arte e a vida de Rouben Mamoulian. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 62 - 73). Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Street, S. (2013). Consciência das Cores: Natalie Kalmus e o Technicolor na Grã-Bretanha. *Revista Laika*, 1- 8.
- Strick, P. (1963). *Antonioni (Motion Monograph)*. Motion Publications.
- Tiski-Franchowiak, I. (2000). *Homem, comunicação e cor*. Ícone.
- Torres, M. J. (2006). O Mamoulian Touch ou a Arte Suprema do Musical Integrado. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 106 - 127). Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Vacche, A. D., & Prince, B. (2006). *Color: The Film Reader*. Routledge.