



“CONSCIÊNCIA DAS CORES”: NATALIE KALMUS E O TECHNICOLOR NA GRÃ-BRETANHA

Sarah Street

Quando o Technicolor foi visto pela primeira vez nos cinemas da Grã-Bretanha, ele foi recebido por uma onda de opiniões contraditórias, desde a queixa perplexa de que “com a tela em um ardente motim de cores é impossível se concentrar totalmente em qualquer indivíduo em particular” até a alegação de que “filmes em preto e branco em breve serão uma coisa do passado.”¹ Os modos do discurso contemporâneo a respeito da cor frequentemente abordavam o impacto das cores no público que, temia-se, poderia ser distraído por sua aparência espetacular no contexto do cinema narrativo. Para muitos diretores, diretores de fotografia e diretores de arte, contudo, a escolha da cor demonstrava o seu fascínio como registro simbólico, como uma ferramenta para apoiar a narrativa e como técnica expressiva. Este ensaio discute a chegada do Technicolor na Grã-Bretanha e o impacto que teve sobre as práticas vigentes, bem como sobre os regimes estéticos. Filmes que demonstram notáveis, variados e por vezes extraordinários usos do Technicolor – *Idílio cigano* (*Wings of the Morning*, Harold D. Schuster, 1937), *O ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad*, Ludwig Berger *et al.*, 1940) e *Narciso negro* (*Black Narcissus*, Michael Powell e Emeric Pressburger, 1947) – servirão como estudos de caso para demonstrar como concentrar-se na cor convida a uma combinação de perspectivas analíticas e teóricas que revelam os complexos desafios colocados por ela para os estudos de cinema. Apesar de a cor ter recebido certa atenção nos comentários contemporâneos, nas histórias da tecnologia do cinema, na teoria do cinema e na crítica, isso de maneira alguma formou um *corpus* extenso; este ensaio tem a intenção de contribuir para o renovado interesse na cor ao

¹ SIMPSON, Shirley R. “A plea for natural colour”, in *Kinematograph Weekly*, 26 de agosto de 1937, p. 4; e *Today's Cinema*, 1 de maio de 1935, *Construction and Equipment supplement*, p. iii.

longo dos últimos anos.²

Após experimentos nos Estados Unidos, o Technicolor foi apresentado em 1932 como um processo subtrativo de "três cores" (vermelho, verde, azul) pelo qual um separador de feixe por trás da lente da câmera refletia a luz via filtros em três negativos. Através de uma técnica de impressão conhecida como embebição e transferência de tinta, uma única cópia era então produzida, a qual dispensava um projetor especial para exibição.³ A tecnologia de “três-tiras” superou muitos dos problemas técnicos que acometiam os sistemas de cor antecessores e tornou-se dominante nos EUA e na Grã-Bretanha pelos próximos vinte anos. Embora a maioria dos filmes britânicos fosse feita em preto e branco, após a introdução do Technicolor em meados dos anos 1930 ele se tornou de longe o processo de cor mais utilizado até meados dos anos 1950. Filmar em Technicolor era caro, mas ele foi usado na Grã-Bretanha para filmes-chaves, incluindo *Idílio cigano*, *A legião da Índia* (*The Drum*, Zoltan Korda, 1938), *60 anos de glória* (*Sixty Glorious Years*, Herbert Wilcox, 1938), *As quatro penas brancas* (*The Four Feathers*, Zoltan Korda, 1939), *O ladrão de Bagdá*, *Henrique V* (*Henry V*, Laurence Olivier, 1944), *Western Approaches* (Pat Jackson, 1944), *César e Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, Gabriel Pascal, 1945), *Neste mundo e no outro* (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell e Emeric Pressburger, 1946), *Narciso negro*, *Epopéia trágica* (*Scott of the Antarctic*, Charles Frend, 1948), *Sapatinhos vermelhos* (*The Red Shoes*, Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948), *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) e *Quinteto da morte* (*The Ladykillers*, Alexander Mackendrick, 1955). Ele também foi usado para curtas e filmes informativos, mas o foco aqui será nos longas-metragens.⁴

Quando o Technicolor foi exportado para a Grã-Bretanha, o emprego do processo foi supervisionado por Natalie Kalmus, ex-mulher do co-desenvolvedor do

² Os estudos contemporâneos incluem: Adrian Bernard Klein, *Colour cinematography*. Londres: Chapman and Hall, edições 1936, 1939 e 1951; John Huntley, *British Technicolor films*. Londres: Skelton Robinson, 1949. Steve Neale, “Colour features in key studies” in *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London: Macmillan, 1985; Tom Gunning, “Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema”, *Fotogenia*, n. 1, 1994, p. 249–55; Daan Hertogs e Nico De Klerk (eds), “Disorderly Order”: *Colours in silent film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996. Para textos-chave reeditados sobre cor, ver: Angela Dalle Vacche e Brian Price (eds), *Color: the film reader*. Londres: Routledge, 2006. Estudos recentes incluem Eirik Hanssen, *Early discourses on colour and cinema: Origins, functions, meanings*. Estocolmo: Stockholm University Press, 2006; Scott Higgins, *Harnessing the Technicolor rainbow: Color design in the 1930s*. Austin, TX: Texas University Press, 2007.

³ Para detalhes técnicos completos do Technicolor, ver ENTICKNAP, Leo. *Moving image technology from Zoetrope to digital*. Londres: Wallflower, 2005, p. 87–8.

⁴ Veja a lista de filmes britânicos em Technicolor no final deste ensaio.

Technicolor Herbert Kalmus. Em seu papel como chefe do Serviço Consultivo de Cor, Natalie Kalmus foi creditada como “consultora de cor” na maioria dos filmes em Technicolor de 1933 até 1949. Embora muitas vezes ela trabalhasse ao lado de outras pessoas e delegasse responsabilidades, não há dúvida de que ela exerceu uma profunda influência na forma com que o Technicolor foi usado durante muitos anos.⁵ 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. Como a companhia explicava, a função do serviço de consultoria de cor era “oferecer sugestões em que a cor enfatize o estado de espírito dramático e o valor da história. Sob a direção da Sra. Kalmus, o Technicolor testou literalmente milhares de texturas e combinações de cores, e essa informação é disponibilizada para os produtores.”⁶ Muitos diretores de fotografia britânicos lembram que Kalmus podia ser obstrutiva quando eles queriam fazer experimentos com as cores, e alguns comentadores, incluindo Martin Scorsese, dão crédito a diretores de fotografia como Jack Cardiff pelo desenvolvimento de um uso britânico do Technicolor, distinto do seu emprego nos EUA. Como mostrarei, houve de fato usos bem distintos da cor, mas eles devem ser entendidos em relação às evoluções globais na cinematografia em cores. Diretores de arte também funcionavam como pessoas-chaves na produção, que negociavam os detalhes do trabalho com cor em colaboração com Kalmus e sua colega Joan Bridge (que também foi creditada como diretora de cor em muitos filmes britânicos). Embora muitos comentadores contemporâneos afirmassem ver uma singularidade estética nas maneiras com que o Technicolor foi usado em filmes britânicos, está claro que este foi apenas um aspecto de um discurso nacionalista mais amplo, que demandava diferenciação com respeito a Hollywood. Defendo que o assunto não é meramente uma questão de identificar diferenças entre o Technicolor britânico e o de Hollywood, mas envolve entender a

⁵ HIGGINS, Scott. *Harnessing the Technicolor rainbow*. *Op. cit.*, p. 39–47.

⁶ *Technicolor News and Views*, v. 1, n. 2, 1939, p. 3. Para detalhes sobre o serviço de consulta de cor, cf. Natalie Kalmus collection, 2 f. 29. Technicolor Control Department, 1938–44, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

negociação de convenção e inovação com que esses dois cinemas lidaram. Quando os cineastas britânicos usaram o Technicolor, fizeram-no com o conhecimento de que, embora o processo envolvesse a conformação com um conjunto específico de convenções técnicas, ele simultaneamente fornecia espaço para experimentação.

Desde os primeiros casos de emprego de cor no cinema mudo, por meio de vários processos manuais, mecânicos e fotográficos, os comentadores ficavam fascinados pelo seu impacto sobre o público, particularmente pelo potencial estético perturbador dos seus efeitos sensoriais e sinestésicos.⁷ O desenvolvimento do Technicolor foi igualmente objeto de preocupações com relação ao controle do impacto da cor para torná-la aceitável a uma indústria que baseou a maioria das suas normas estéticas dominantes sobre os princípios de suporte da narrativa clássica. Mantendo a abordagem tradicional, mas permitindo certo grau de experimentação com a cor, Natalie Kalmus desenvolveu a sua teoria de “consciência das cores” para orientar o trabalho do serviço de consultoria do Technicolor. Essa teoria foi publicada pela primeira vez em 1935 e reflete uma abordagem da história da arte/pictórica em que “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 de sua pintura”.⁸ Para Kalmus, a apreciação e o estudo da cor eram a chave para o uso criterioso das cores nos filmes. Havia uma utopia perceptível em suas ideias, na medida em que defendia que o filme era a oportunidade de unir música, artes gráficas e atuação em “uma expressão de arte mais definitiva”. Ainda assim, o seu desejo de exercer um grau de controle sobre a cor não encorajava muito este objetivo mais amplo. Com efeito, o papel da cor como uma propriedade unificadora, “orgânica”, era uma característica mais central nos escritos de teóricos como Eisenstein. Kalmus, contudo, traçou uma trajetória que celebrava a cor, mas advertia contra a sua demonstração excessiva: “uma superabundância de cor não é natural, e tem um efeito muito desagradável não apenas para o olho, mas também para a mente. Por outro lado, a ausência completa de cor não é natural.”⁹ Ela desenvolveu essas ideias gerais com códigos sistêmicos particulares,

⁷ YUMIBE, Joshua. *Moving color: an aesthetic history of applied color technologies in silent cinema* (Tese de doutorado: University of Chicago, 2007).

⁸ KALMUS, Natalie. “Color consciousness”, in *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, agosto de 1935, reimpresso in DALLEVACCHE; PRICE (eds.). *Color: the Film reader*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

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 receptivo 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). A adição do branco, Kalmus acreditava, podia ter conseqüências interessantes, indicando juventude, alegria e informalidade. Cinza, por outro lado, introduzia sutileza, requinte e charme, enquanto o preto adicionava força, mas também se podia considerar que introduzisse um visual “mais básico”. Suas opiniões eram fundamentadas no influente sistema de Munsell, publicado pela primeira vez em 1921, no qual a cor é caracterizada por matiz, luminosidade e pureza (saturação). Matiz é o nome dado à cor no dia-a-dia, e a sua luz ou escuridão é o seu valor (alto para mais luminoso, baixo para mais escuro), enquanto a saturação se refere à intensidade de uma cor, que normalmente se enfraquece com a adição de cinza.¹⁰ No esquema de Kalmus, cores como o verde eram associadas à natureza e ao ar livre; violeta, índigo e azul eram consideradas cores “calmas”, associadas à tranquilidade e passividade. De acordo com esses princípios, Kalmus preparou diagramas de cores que serviam de base para o design de cores de um filme. Ela explicou: "A preparação desses diagramas exige métodos criteriosos e cuidadosos, através do emprego das regras da arte e das leis físicas de luz e cor com relação às leis literárias e valores narrativos".¹¹

Qualquer análise do Technicolor deve reconhecer os amplos princípios da “consciência das cores” de Kalmus, uma vez que eles podem ser vistos atuando num nível textual, e com efeito revelam em certa medida como a classificação de cores orienta o espectador para o entendimento da dinâmica de uma situação dramática específica. Kalmus era especialista na área de figurino, e acreditava que as cores das roupas deveriam ser associadas ao personagem, particularmente à personagem feminina principal, cuja cor do traje era com frequência repetida nas flores em determinada cena. O esquema da “consciência das cores” enfatizava como a separação das cores era um importante fator no design, e assim diferentes matizes eram colocados lado a lado. Além

¹⁰ MUNSELL, Albert. *A color notation*. Baltimore: Hoffman Brothers, 1926, p. 18–31, citado em HIGGINS, *op. cit.*, p.15.

¹¹ KALMUS. *Art. cit.*, p. 28.

disso, a “Lei da Ênfase” afirmava que “nada de pouca relevância deve ser enfatizado em uma imagem”, o que pressupunha que a cor não deveria chamar a atenção para si mesma; mas ela fez com que os personagens se destacassem em relação aos cenários que não eram “planos”. Para atingir este objetivo, a cor foi utilizada de maneira semelhante à iluminação, que era capaz de criar a impressão de profundidade na cinematografia em preto e branco. Complementos de cor e sobreposições - laranja/azul, por exemplo - eram outra estratégia empregada por Kalmus, que demonstrou como a colocação de duas cores como essas juntas resultava na primeira ressaltando na segunda as características que faltavam nela mesma - “o laranja parecerá mais vermelho do que realmente é”- de modo que o matiz se altera quando diferentes cores são colocadas umas sobre as outras ou lado a lado.¹² As diretrizes de Kalmus eram amparadas por normas técnicas rigorosas que exigiam, por exemplo, altos níveis de iluminação, possíveis graças ao uso de luminárias em arco, e uma razão de contraste muito baixa, principalmente em áreas de sombras que exigiam um cuidado extra para evitar a distorção de cor por subexposição.¹³ O processamento no laboratório também era rigorosamente controlado, para se conseguir o “visual correto” para o Technicolor. Apenas quatro câmeras Technicolor estavam disponíveis na Grã-Bretanha em 1937, e os grandes e pesados equipamentos que eram necessários para reduzir o ruído tornavam difícil planejar movimentos de câmera complexos com trilha sonora.

Embora as intervenções de Kalmus no âmbito da produção sejam fundamentais para avaliar o uso da cor no contexto específico do Technicolor, é importante reconhecer que as análises devem recorrer a um registro conceitual mais extenso se quisermos apreciar inteiramente a capacidade das cores de ultrapassar as exigências da narrativa ou alcançar uma composição gráfica equilibrada. A cor é um registro complexo e sujeito a muitas variáveis tanto em seu emprego como em sua recepção. Esta última é uma área fascinante, que demonstra que o entendimento dos significados associados à cor se relaciona não apenas às normas narrativas, mas também ao contexto cultural. Como observou David Batchelor: “O arco-íris é um fenômeno natural coerente, universalmente observável, e ainda sim, suas representações, tanto verbais quanto visuais, são bastante incoerentes. Os arco-íris são sempre vistos através do prisma de

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ PETRIE, Duncan *The British Cinematographer*. Londres: British Film Institute, 1996, p. 42-5.

uma cultura, eles são marcados pelos hábitos da linguagem ou pelas convenções da pintura.”¹⁴ Outros teóricos têm uma abordagem similarmente menos vinculada às preocupações imediatas da narrativa ou à proposição de que a relação entre cor e objeto seja fixa. Como Hanssen argumentou: “A cor no cinema é caracterizada por uma tensão e alternância entre autonomia e integração, independência e conexão. As cores podem ser imaginadas de forma independente e sem fronteiras, mas só podem ser percebidas e existir dentro de um contexto; a cor representa sempre uma ‘questão de relacionamentos’.”¹⁵ Eisenstein, por exemplo, teorizou a cor como parte de um sistema holístico mas mutável, embora seus escritos teóricos se tornem mais explícitos sobre as correspondências específicas entre cor e som quando tratam da sua concepção da montagem cinematográfica. Eisenstein estava preocupado com a forma com que a cor escapa da fixidez de significado, e enfatizava como o contexto pode marcadamente alterar a associação da cor. Como ele observou:

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas aquelas relações *arbitrárias* dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de cores-símbolos, mas a *inteligibilidade emocional e função da cor irão erguer-se da ordem natural de estabelecimento da imagética de cores da obra, coincidente com o processo de formação do movimento vivo do trabalho como um todo.*¹⁶

Embora reconhecendo que certas associações culturais sejam relacionadas com cores particulares, quando colocada dentro de um contexto narrativo particular, ou como um discurso de contraponto, a cor pode tornar-se dissociada do objeto. A conexão signo-significado então se quebra, muitas vezes criando uma nova associação entre uma cor particular e o objeto em questão. Como vou mostrar, esta é uma característica de algumas formas de usos notáveis do Technicolor, cujo emprego foi guiado por um

¹⁴ BATCHELOR, David. *Chromophobia*. Londres: Reaktion Books, 2000, p. 93–4. Edição em português: *Cromofobia*. São Paulo: Senac, 2007.

¹⁵ HANSEN. *Early Discourses on Colour and Cinema*. *Op. cit.*, p. 179.

¹⁶ EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. Londres: Faber and Faber, 1968, p. 120–21, itálico no original. Edição em português: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Para uma análise dos trabalhos de Eisenstein sobre as cores, ver Eirik Hanssen, “Eisenstein in colour” in *Konsthistorisk Tidskrift*, v. 73, n. 4, 2004, p. 212–27.

significado particular, muitas vezes mutável, dentro do contexto da narrativa. Relacionada a estas questões da instabilidade inerente de significado representado pela cor está a diversidade de reações com que a sua aparição no cinema foi recebida, não menos importante a da indústria.

A cor não foi universalmente bem recebida, nem em termos de economia, nem de estilo. Embora o surgimento do Technicolor durante um período em que a cor na tela era incomum a investisse de um elemento de novidade que por vezes era enfatizado pela indústria, em outras ocasiões ele não era favorecido. Na medida em que a indústria cinematográfica britânica procurava estabelecer uma base econômica forte de onde desenvolver as suas próprias estratégias de exportação, as relações com Hollywood incluíam coproduções, troca de estrelas e a transferência dos processos tecnológicos.¹⁷ Em meados da década de 1930, quando o Technicolor tentava se estabelecer como o líder comercial do processo subtrativo de três cores nos EUA, Herbert Kalmus fez questão de exportá-lo para a Grã-Bretanha. O modo dessa exportação estava ligado às formas pelas quais a empresa buscava conservar o controle sobre o seu emprego; o controle de cor era, portanto, uma estratégia tanto econômica quanto estética. O equipamento nunca era vendido; em vez disso, as câmeras eram alugadas por empresas que queriam usá-las, e a consultoria da Technicolor era compulsória, como parte do contrato.

Natalie Kalmus acompanhou o processo para a Grã-Bretanha em abril de 1936, quando *Idílio cigano*, o primeiro filme britânico a usar Technicolor, foi filmado nos Denham Studios e em locações na Irlanda e em Epsom Downs. A parceria entre a Technicolor e Denham foi formada porque a London Film Productions (LFP), companhia dirigida por Alexander Korda, havia se interessado pela cor desde o início da década de 1930. Com efeito, o principal financiador da LFP, a Prudential Assurance Company, havia sido persuadida a investir em filmes com a promessa de desenvolver o “processo de cor Hillman” pertencente à Colourgravure Ltda, uma subsidiária da Gerrard Industries, empresa fabricante de caixas que posteriormente se envolveu com o Technicolor britânico.¹⁸ Houve muitas tentativas de desenvolver este e outros processos

¹⁷ STREET, Sarah. *Transatlantic Crossings: British Feature Films in the USA*. Nova York/ Londres: Continuum, 2002.

¹⁸ *Today's Cinema*, 23 de setembro de 1935, p. 1; DICKINSON, Margaret; STREET, Sarah. *Cinema and*

nas décadas de 1920 e 1930, como Dufaycolor, Raycol, Spectracolor e Gasparcolor, e os jornais especializados da época estão repletos de discussões sobre os pontos fortes e fracos de cada processo.

A chegada do som havia revolucionado totalmente a indústria do cinema, e agora as discussões sobre a cor postulavam que a sua ampla adoção poderia ter um efeito semelhante. Em maio de 1935, houve um debate no *Today's Cinema* sobre a probabilidade da generalização do uso da cor, apesar de seu custo considerável: “Se os filmes em cores provarem ser uma melhoria tão grande como os desenhos animados coloridos o fizeram, os filmes em preto e branco em breve serão coisa do passado.”¹⁹ De fato, o sucesso do Technicolor com os desenhos da Disney, e o aperfeiçoamento do processo de três-cores em longas-metragens, como em *Vaidade e beleza* (*Becky Sharp*, Rouben Mamoulian, 1935), deixaram uma boa impressão no Reino Unido. O crítico no *Today's Cinema*, por exemplo, escreveu: “Faltam-me palavras para descrever adequadamente o efeito estereoscópico que a cor deu a várias cenas, ainda sim escapando de maneira miraculosa a todo o sentido de teatralidade barata.”²⁰ Após a exibição para a imprensa, ele foi declarado um triunfo pelo jornal especializado com a manchete “Outra Revolução?”. O artigo principal afirmou: “Pontos desbotados, faixas brancas, incoerência tonal, tudo estava ausente... O Technicolor de três-cores pode até ser passível de melhorias, mas na sua fase atual já está definitivamente pronto”.²¹ O que é extraordinário a respeito desses comentários contemporâneos é que o Technicolor só foi considerado aceitável quando se acreditou que o processo tinha superado falhas como “pontos desbotados” ou “inconsistência tonal” que chamavam a atenção para cor - um julgamento baseado na noção de que a cor não deve ser berrante. Só foram formadas parcerias com o Technicolor quando a companhia dos EUA aparentemente superou alguns problemas técnicos, como a incapacidade de atingir tons “corretos” ou “naturais”, considerados passíveis de distrair o público e impedir a imersão completa no mundo fictício na tela.

Ainda assim a indústria havia sido totalmente conquistada, e persistiam os

State: the film industry and the British government, 1927–84. Londres: British Film Institute, 1985, p. 82. O processo Hillman foi abandonado em favor da criação da parceria com o Technicolor.

¹⁹ *Today's Cinema*, 1 de maio de 1935, Construction and Equipment section, p. iii.

²⁰ *Today's Cinema*, 10 de julho de 1935, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 1.

debates sobre se a cor valia os custos extras dos produtores e, com alguns processos aditivos, dos donos de cinemas que precisariam de um equipamento especial de projeção. Quando Sidney Bernstein acrescentou uma pergunta sobre a cor ao seu questionário para o público de cinema em 1937 (“Você gosta de filmes falados coloridos?”), 62% eram a favor dos filmes coloridos. Dez anos mais tarde, os resultados indicavam que a popularidade dos filmes coloridos aumentara, e 80% das pessoas disseram que a cor era uma razão para ver um filme (3% diziam que a cor era um motivo para não ir ao cinema, e 17% não tinham opinião sobre o assunto).²² Na década de 1930, porém, os efeitos estéticos eram também motivo de ambivalência, e muitos críticos dos filmes coloridos insistiam que uma cor bem-sucedida era meramente um auxílio para a história e não uma propriedade espetacular em si. Nessa mesma linha de raciocínio, um leitor do *Picturegoer* reclamou que os efeitos de cor do Technicolor de duas-tiras no filme *De Broadway a Hollywood* (*Ring up the Curtain*, nos EUA *Broadway to Hollywood*, Willard Mack, 1933), foram “introduzidos de maneira bem aleatória, conseqüentemente quebrando a continuidade do filme. Esta falha deve ser evitada.”²³ Comentários como esse estavam de acordo com as críticas de Natalie Kalmus, pois os seus projetos para filmes coloridos de três-tiras usavam a cor de forma a torná-la distintiva, mas não distrativa. Como Scott Higgins mostrou, contudo, nos primeiros anos de desenvolvimento do Technicolor de três cores nos EUA, o “modo de demonstração” prevaleceu. Nesse sistema, a cor foi utilizada para criar um impacto espetacular e em alguns casos, como no curta *La cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934) e no longa-metragem *Vaidade e beleza*, ela deixou de se ligar estritamente ao desenvolvimento da narrativa. Como Higgins observou, ambos os filmes “empregam a cor de forma particularmente forçada, exibindo o alcance cromático do processo e chamando a atenção para o seu potencial de enfatizar o drama. São filmes inspirados pela crença fugaz de que a cor iria introduzir uma nova e ousada forma de cinema.”²⁴ Com o processo deixando de ser novidade, ele foi de certa forma “domado” para criar uma abordagem estética mais contida, que favorecesse o tom e valor em vez do contraste de matiz, uma forma de encorajar a indústria cinematográfica a compreender

²² *Bernstein questionnaires*, 1937 e 1946-47, British Film Institute Library.

²³ *Picturegoer*, v. 3, n. 146, 10 de março 1934, p. 42.

²⁴ HIGGINS. *Op. cit.*, p. 19.

que a sua utilização não representaria uma ruptura com o estilo clássico.²⁵

Na Grã-Bretanha, o produtor John Maxwell foi igualmente cauteloso, argumentando que a cor era “um enfeite”, que seria usado quando “aperfeiçoado” e mesmo então “em ocasiões apropriadas”.²⁶ Isso não surpreende, considerando a reputação de Maxwell de ter uma abordagem econômica da produção na British International Pictures, especialmente se comparado à associação de Korda a filmes de grande orçamento. O crítico do *Picturegoer* teve uma reação ambivalente quanto ao filme *La cucaracha*, comentando que “eu nunca havia visto azuis tão bons nem cinzas-perolados tão artísticos”, mas “permanece o sentimento de que não é natural. As cores faciais tem a tendência de serem de um amarelo distorcido e o banquete de cores é indiscriminado”. Era frequentemente expresso nas críticas o desejo por uma versão mais “natural” das cores. O mesmo escritor observou que quando o Technicolor é introduzido nos longas-metragens, ele deveria ser do começo ao fim, e não apenas em partes, uma vez que “não conheço nada mais irritante que passar do preto e branco para o colorido e vice-versa; o efeito cria uma atmosfera totalmente artificial”.²⁷ Havia também a preocupação de que assistir a filmes coloridos pudesse ser prejudicial às pessoas, e alguns comentadores alegavam que no cinema escuro o brilho das cores poderia causar dor de cabeça, bem como distrair o público desnecessariamente da ação do filme.²⁸ Quando se tratava de reproduzir o sangue em filmes de guerra, outra objeção surgiu de que “apenas alguns aguentariam (tais cenas em cores), não a maioria”.²⁹ Tais comentários são indicativos da confusão causada pela possibilidade da utilização mais ampla da cor, e revelam medos quanto ao seu potencial perturbador. Mas esse potencial não podia ser facilmente descartado, uma vez que o valor de novidade da cor, com suas alegações de oferecer tanto um realismo elevado quanto fantasia espetacular, prometia colocar os produtores na dianteira do jogo tecnológico. E o fascínio causado pela cor no público da época foi exemplificado por um dos entrevistados de J. P. Mayer no *Picturegoer* em “autobiografias de cinema”: “Quando vou a um filme (especialmente

²⁵ HIGGINS, Scott. “Demonstrating three-color Technicolor: early three-color aesthetics and design”, in *Film History*, v. 12, n. 4, 2000, p. 358–83. Veja também HIGGINS. *Harnessing the Technicolor rainbow*.

²⁶ *Today's Cinema*, 4 de setembro de 1935, Construction and Equipment section, p. iv.

²⁷ *Picturegoer*, v. 4, n. 175, 29 de setembro de 1934, p. 5.

²⁸ Veja o relato de uma declaração do Dr. Spencer ao Royal Photographic Society in *Kinematograph Weekly*, 4 de março de 1937, p. 46.

²⁹ “When colour comes”, *Kinematograph Weekly*, 7 de outubro de 1937, p. 4.

um em Technicolor) volto para casa me sentindo enojado com a monotonia da cidade em que vivo, a pintura nas portas etc., parecem sem vida e os vestidos se tornam tão simplórios depois de ver o cenário glorioso e roupas elegantes no filme”.³⁰

Essa postura foi predominante na recepção dada ao processo de três tiras na Grã-Bretanha por um de seus principais produtores, Alexander Korda. Na década de 1930, Herbert Kalmus fez várias visitas ao Reino Unido, enquanto o financista britânico Sir Adrian Baillie foi para Hollywood para ver os laboratórios do Technicolor e a conclusão de *Vaidade e beleza*.³¹ A Technicolor Ltda foi fundada em 1935 sob a direção de Kay Harrison das Indústrias Gerrard, uma empresa que se interessou em investir em filme através de sua conexão com a London Film Productions de Korda.³² Ao longo das próximas duas décadas, a Technicolor Ltda apresentará anualmente aumento na produção, com exceção de 1940, quando foi afetada pelo início da guerra. Em seu primeiro ano de operação, a empresa produziu e vendeu 13.500 mil pés de filme; no final do ano de 1955, este número tinha subido para 209,5 milhões.³³ Os primeiros acionistas majoritários da empresa foram Herbert Kalmus, o advogado St George Syms, e Harrison. Tanto a Prudential quanto o Technicolor financiaram a construção de uma fábrica moderna, inaugurada em Janeiro de 1937, que foi projetada para desenvolver o processo no Reino Unido.³⁴ Logo após a formação da Technicolor Ltda, um grupo de pessoas-chaves foi enviado para Hollywood para estudar as especificações técnicas e o funcionamento dos laboratórios.³⁵ Em março de 1936 foram publicadas reportagens sobre o primeiro filme em Technicolor a ser feito no Reino Unido, que coincidiu com os planos para a construção do laboratório da Technicolor na Great West Road, Harmondsworth, Middlesex. Um mês depois, Natalie Kalmus chegou a Londres para supervisionar o uso do processo nessa produção. Ela confiantemente previu que em dois anos toda grande produção cinematográfica seria feita em cores.³⁶ Seu artigo “consciência das cores” recebeu ampla cobertura na Grã-Bretanha, demonstrando o

³⁰ J. P. MAYER, *British Cinemas and their audiences*. Londres: Dennis Dobson, 1948, p. 42.

³¹ *Today's Cinema*, 28 de maio 1935, p. 1.

³² *Today's Cinema*, 25 de julho 1935, p. 3.

³³ *Financial Times*, 19 de março 1956.

³⁴ Huntley, *British Technicolor films*, p. 18.

³⁵ *Today's Cinema*, 24 de setembro 1935, p. 1.

³⁶ *Kinematograph Weekly*, 7 de maio 1936, p. 14.

quão corriqueiras eram suas diretrizes durante esse período.³⁷ Ela era amplamente considerada a especialista em Technicolor que também entendia de arte, combinação que atraiu certa curiosidade, ao menos em parte pelo fato de ela ser mulher, como um jornalista da imprensa especializada relatou após entrevistá-la. “Sra. Kalmus é uma pessoa muito agradável e esclarecida... Na verdade, eu gostaria de vê-la em Technicolor pois ela sem dúvida não tem uma personalidade plana. É claro que domina o aspecto técnico do jogo, e pode-se contar com ela não só no aspecto técnico mas também no criativo da cor.”³⁸ Esse tipo de reportagem continuou ao longo de sua carreira e a Technicolor claramente se aproveitou de seu status de “estrela” como embaixadora para o processo, pois como uma mulher à frente de uma operação complexa e fundamental no desenvolvimento da empresa, ela estava em uma posição bem incomum.³⁹ Era conveniente para o Technicolor explorar esse interesse fazendo propaganda de seu conhecimento técnico, e em certa ocasião colocando o seu nome como autora de um artigo escrito por um colega do sexo masculino.⁴⁰ Seu trabalho atraiu ampla cobertura em revistas populares, e ela incentivava conexões entre o Technicolor e lojas de departamentos oferecendo conselhos sobre combinações de cores para novos lançamentos de moda, bem como dando entrevistas no rádio. Apesar de não ser o meu foco aqui, seu relacionamento com Herbert Kalmus, seu divórcio secreto em 1921 e uma amarga ação judicial em 1948 acrescentam dados à sua reputação como uma figura fascinante e misteriosa da história do cinema.⁴¹

Idílio cigano foi escolhido, assim como outros dos primeiros filmes-vitrine do Technicolor, pelo potencial das cores das locações. Ele conta a história de Marie (Annabella), filha de um rei cigano irlandês, que no final do século XIX se casa com Lord Clontarf, um nobre que é posteriormente morto em um acidente de montaria. Marie acredita que uma maldição foi posta em seus descendentes e demora 50 anos para

³⁷ Veja, como exemplo, um artigo de Kalmus que cita suas ideias da “consciência da cor” em *The Cinema*, Construction and Equipment section, 2 de janeiro 1936, p. xxix.

³⁸ *The Cinema*, Onlooker section, 30 de abril 1936, p. 1.

³⁹ Kalmus foi declarada “a primeira estrela do Technicolor!”, e “uma das figuras mais românticas de hoje” em *Photoplay*, v. 37, n. 5, 1930, p. 67.

⁴⁰ Documentos de Natalie Kalmus, 1-f.7, Ray Dannenbaum. O arquivo tem detalhes de um artigo escrito por Dannenbaum que foi publicado sob o nome de Kalmus em *Popular Photography*, 25 de setembro 1942.

⁴¹ Embora eles fossem divorciados, isso não se tornou público até 1948, quando Natalie propôs uma ação contra Herbert para um acordo monetário. Para um relato longe de imparcial da história, ver KALMUS, Herbert T.; KALMUS, Eleanore King. *Mr. Technicolor*. Chesterfield: Magic Image Film Books, 1993.

voltar à Irlanda, levando consigo Wings, um cavalo que ela espera ser bom o bastante para ganhar o Derby. Ela é acompanhada por sua bisneta Maria (também interpretada por Annabella), que escapou de uma revolução na Espanha disfarçada de menino. Ainda vestida como menino, Maria conhece Kerry (Henry Fonda), um treinador de cavalos canadense que, após o disfarce de Maria ser descoberto e eles se apaixonarem, concorda em treinar Wings. Numa cena final extensa, Wings ganha o Derby e a maldição é finalmente retirada da família de Maria.

O diretor de fotografia Jack Cardiff lembra que o filme “retratava a Irlanda, os ciganos e as corridas de cavalo, por isso era muito colorido”.⁴² Esse julgamento reflete os primeiros discursos sobre a cor que a associavam com o “exótico” e o “diferente”. Com efeito, todos os três filmes discutidos neste trabalho estão unidos por seu uso da cor para destacar questões de diferença racial e exotismo dentro dos contextos genéricos que favoreciam a introdução da cor: melodrama ao ar livre e o filme colonial. Sem dúvida, o gênero de um filme ou o seu status como cinema narrativo de massa tinha implicações fundamentais quanto ao limite permitido para a intervenção pouco discreta da cor.⁴³ Cardiff foi selecionado, com base em seu conhecimento de pintura clássica e estruturas de iluminação, como o diretor de fotografia que serviria de operador de câmera quando o Technicolor foi usado em Denham. Além de aprender o ofício de trabalhar com câmeras de grande porte, Cardiff trabalhou ao lado de Ray Rennahan, cinegrafista do Technicolor que foi trazido dos EUA para fazer o filme. Apesar de *Idílio cigano* ter sido registrado como filme britânico, ele teve uma enorme participação dos EUA além da parceria com o Technicolor. O produtor foi Robert T. Kane, um americano que tinha participado de produções europeias da Paramount e da Fox, e cuja empresa, New World Pictures, tinha uma ligação financeira com a Fox. Harold Schuster, o diretor, também era americano. Embora fosse mais conhecido como editor, Schuster assumiu a direção do projeto de Glenn Tyron após algumas filmagens iniciais. Todas as principais funções técnicas foram ocupadas por americanos, com a exceção de Cardiff como operador de câmera e Ralph Brinton como diretor de arte. A película foi filmada

⁴² Jack Cardiff, in BOWYER, Justin. *Conversations with Jack Cardiff*. Londres: Batsford, 2003, p. 42.

⁴³ As possibilidades de cores em filmes de vanguarda são mais abertas à experimentação do que naqueles que operam dentro das normas narrativas clássicas. Isso foi comentado pelo artista Paul Nash, que escreveu sobre os filmes de Len Lye em “The colour film”, in DAVY, Charles (ed.). *Footnotes to the film*. Londres: Lovat Dickson, 1937, p. 116-34.

na Inglaterra e na Irlanda, mas foi processada nos EUA.⁴⁴ Natalie Kalmus explicou a lógica por trás do uso da cor no filme:

Tentamos preservar um nível de cor do começo ao fim. Mais da metade do filme foi feito ao ar livre, de forma que nessas cenas a cor predominante é o suave e tranquilo verde do campo inglês [irlandês]. Esta abordagem demonstra o princípio da marcação de cor na qual a emoção ou o estado de espírito dominante de uma cena é ressaltado pela cor. Mesmo no prólogo cigano do filme, em que alguns dos trajes são bem vívidos, eles são compensados pelas massas de verde. Quando passamos das cenas ao ar livre para as internas, tentamos preservar o “alto nível”. Nossos cenários são marrons, cinzas e verdes - tons de cor quentes e ricos para as paredes, móveis, tapeçarias e cortinas, mas tudo suave e com tendência a absorver a luz em vez de refleti-la. Dessa forma, as cores dos interiores e exteriores são mantidas no mesmo nível.⁴⁵

De fato, um técnico que trabalhou para o Technicolor e estava envolvido na restauração de *Vaidade e beleza* para o Arquivo Nacional do BFI em 1990 comentou que se tratava de um “filme bem cinza”, o que lhe deu um aspecto peculiar, que reduzia a ideia das cores sendo percebidas como berrantes ou hiper-espetaculares.⁴⁶ O que é alcançado em vez disso é “suavidade” através da cor, com uma ênfase nos tons “quentes” de marrom, verde e malva/azul. Estes eram ajustados aos figurinos de tom pastel usados por Annabella, a atriz principal, o que era prática comum em filmes Technicolor. Ray Rannahan explicou que apenas maquiagem leve era necessária na frente das câmeras Technicolor e que Annabella era uma atriz muito apropriada, uma vez que “o seu cabelo levemente dourado, os olhos castanhos, a pele e a compleição finas e claras são atributos excepcionalmente valiosos para uma estrela de filmes coloridos”.⁴⁷ De fato, o poster do filme *Vaidade e beleza* o anunciava como tendo sido filmado “todo no novo e natural Technicolor”. Esse tema de naturalidade é mantido nas

⁴⁴ Para uma discussão do contexto de produção, ver Anthony Slide, “*Wings of the morning*, an important film”, *American Cinematographer*, fevereiro de 1986, p. 36-40.

⁴⁵ KALMUS, Natalie, citada em HUNTLEY, *British Technicolor films*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ Entrevista com Jack Houshold, 18 junho de 1991, *BECTU interview collection*, tape 199, BFI Library.

⁴⁷ “Color films mark return to nature” (s.d.), in *Wings of the Morning* microfiche, British Film Institute library.

cenar internas: por exemplo, há uma pouca discreta filmagem de fogo, que é a típica da maneira com que os filmes em Technicolor procuravam enfatizar a cor através do prazer visual dos fenômenos naturais. O uso da cor em alguns casos pode ser interpretado como expressivo, já que a iluminação “high-key” não era utilizada do princípio ao fim, embora, como já vimos, a “naturalidade” e o equilíbrio fossem os objetivos do projeto de Kalmus. Apesar dessa abordagem ser muito influente para o filme, a combinação de tons coerentes com valores expressivos e variáveis destaca de novo a inerente mutabilidade de cor e significado. A direção de arte do filme, “para preservar um nível... do princípio ao fim”, promove uma cascata de cores em uma gama de objetos e numa variedade de contextos. O efeito possivelmente involuntário disso é que a cor muda de cena a cena, num modo que parece distante do objetivo de uma estratégia de consistência. Como Steve Neale percebeu, há uma contradição inerente “entre a cor como um índice de realismo e a cor como uma marca de fantasia, como um elemento capaz, portanto, de interromper ou diminuir o realismo que deveria do contrário conferir”.⁴⁸ Nesse sentido, as discussões sobre a eficácia da cor em *Vaidade e beleza* e em outros filmes inaugurais em Technicolor ilustram a tensão entre medir o sucesso ou o fracasso da cor contra a percepção do seu “naturalismo” e reconhecer a sua adequação para o espetáculo e a maestria.

Os críticos do Technicolor da época incluíam o artista Paul Nash, que descreveu *Vaidade e beleza* como um exemplo de “busca fútil do naturalismo, da cor pela cor, e das tentativas ingênuas de harmonização das cores, que obviamente retardam filme”.⁴⁹ Tal crítica pressupõe que os cineastas estavam permitindo que a cor atuasse em um espaço fora dos imperativos convencionais de continuidade, por vezes prolongando uma cena devido à necessidade de exibir efeitos de cores. Outros críticos, no entanto, elogiavam a cor do filme e para muitos ele apontava o caminho a ser seguido pelos filmes britânicos. Enquanto alguns culpavam o uso da cor pelo ritmo e pelos lapsos ocasionais de lógica do filme, a maioria concordou que esse uso era extraordinário. A resenha na *Variety*, por exemplo, recomendou um estilo mais curto e dinâmico, e considerou o final fraco; ainda assim, a síntese do comentário é a típica reação dos

⁴⁸ NEALE, Steve. *Cinema and Technology: Sound, Image, Colour*. Londres/ Basingstoke: Macmillan, 1985, p. 147.

⁴⁹ NASH, ‘The Colour Film’, p. 125.

críticos ao filme: “Ele será aclamado como a pigmentação mais bem sucedida já feita”.⁵⁰ Os críticos da *The Kinematograph Weekly* elogiaram a fotografia do filme, descrevendo-a como “tão boa quanto qualquer coisa vista até agora na tela, senão melhor” porque a cor não ficou “exagerada”.⁵¹ Kane foi entrevistado, declarando que a cor não era a estrela do filme, mas que “acrescenta uma parcela considerável de entretenimento, aumenta o valor do filme e de maneira geral lhe confere uma qualidade única”.⁵² Em seu manual sobre Technicolor publicado em 1949, John Huntley comentou com sentimentos semelhantes que:

Não há nada de extravagante ou berrante e até mesmo a cena brilhante de Downs tem um tom maravilhosamente suave. Certo grau de desfocagem, devido a defeitos técnicos no processamento da cor que desde então foram corrigidos, só fez contribuir para o charme das cenas externas; os contornos nítidos dos filmes coloridos modernos muitas vezes resultam num efeito demasiado violento, que destrói os suaves tons de cor encontrados nos primeiros filmes.⁵³

Enquanto essas descrições podem ser relacionadas ao Technicolor em sua forma mais “contida”, elas podem também, como referido acima, ilustrar o repertório em expansão da imagética colorida numa variedade de contextos e de associações inconstantes. A sequência em Epsom Downs citada por Huntley, por exemplo, é extraordinária na forma com que usou o vermelho como pontuação no espetáculo do Derby.⁵⁴ Ela começa com um cartaz anunciando “Derby Day!” em letras vermelhas brilhantes e prossegue estabelecendo Londres como uma cidade representada em termos de uma iconografia do “marco London” (algo que, como Charlotte Brunson observou, acontece frequentemente em outros filmes).⁵⁵ O vermelho se repete numa sequência que destaca os ônibus vermelhos de Londres, uniformes vermelhos e pretos usados pelos

⁵⁰ *Variety*, 19 de janeiro de 1938.

⁵¹ *Kinematograph Weekly*, 28 January 1937, p. 35 e no *Technicolor Supplement* do mesmo número, p. 52.

⁵² *Kinematograph Weekly*, 28 January 1937, p. 52.

⁵³ HUNTLEY. *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ O Derby sempre aparecia nos noticiários, incluindo fotos de acampamentos ciganos em Epsom, o que aumentou a novidade da cor na sequência do Derby em *Idílio cigano*.

⁵⁵ BRUNSDON, Charlotte. *London in cinema: the cinematic city since 1945*. Londres: BFI, 2007, p. 21.

guardas no Palácio de Buckingham, e um Rei e Rainha Pearly⁵⁶, esta usando um grande chapéu com penas predominantemente vermelhas, enquanto se deslocam para o Derby numa carruagem. De acordo com a teoria da montagem de Eisenstein, a justaposição dessas cenas adiciona complexidade ao próprio significado do vermelho. Enquanto o Rei e Rainha Pearly representam uma tradição local *cockney*, os guardas marchando conotam uma tradição nacional de pompa monarquista. As cenas também demonstram como a cor é afetada pela textura (a dureza do tecido usado pelos guardas e as penas exuberantes da Rainha Pearly) bem como pelo movimento e pela luz. Este acento na cor serve como prelúdio para o próprio Derby, que também é pontuado pelo vermelho. Aqui a cor é isolada como um espetáculo numa moldura, por exemplo na jaqueta vermelha de um menestrel numa apresentação teatral e no traje predominantemente vermelho usado por uma espectadora presente na montagem do banquete de atrações visuais do Derby. Estas imagens, que são cumulativamente apresentadas para destacar a crescente expectativa antes da corrida, são intercaladas com cenas de um locutor de rádio numa cabine descrevendo os destaques do espetáculo visual do Derby, que funciona como um comentário auditivo para o filme, ao contar aos ouvintes (e espectadores) o que ele está vendo. É como se as maravilhas do Technicolor não fossem suficientes; é preciso *falar* para o público sobre a sua habilidade de captar todo o espetáculo do Derby. Isso novamente reflete os temores associados ao emprego inicial do Technicolor e a tensão entre um desejo de que a cor fosse notada mas ao mesmo tempo fosse percebida como “natural” e apropriada ao contexto narrativo. Uma associação ideológica da cor com a raça é explicitada quando o locutor de rádio declara: “Nenhum Derby está completo sem os roma; rostos de pele escura, mostrando os dentes e roupas alegres, pitorescas, com todas as cores do arco-íris”. Nesse momento, vemos ciganos que se reuniram para torcer pelo Wings, e as caravanas destacadas pelo contraste de suas cores. Um crítico reclamou que essa cena em particular era “muito espalhafatosa”, enquanto o resto do filme era tão impressionante que você poderia “quase esquecer que foi filmado em cores.”⁵⁷ Esse comentário, no entanto, não reconhece a extensão em que a cor é enfatizada pelo filme de vários outros modos menos ostensivos, mas também marcantes

⁵⁶ Organizações de caridade tradicionais da classe trabalhadora inglesa, com origens no século XIX, e através das quais um casal se veste com roupas adornadas por madreperlas para chamar atenção para a causa defendida (N. do E.).

⁵⁷ BARNES, Howard. *The New York Times* (s.d.), British Film Institute, microfilme.

nas sequências pré-Derby.

Há muitas tomadas fundamentais da paisagem irlandesa que enfatizam a capacidade do Technicolor de registrar a beleza natural como um espetáculo cênico. Há também imagens arrebatadoras que chamam a atenção para a cor, tais como os *closes* de uma coruja com grandes olhos amarelos e o de um galo com a sua crista vermelha; e, seguindo o uso de justaposição de cores de Kalmus, uma fruteira contendo laranjas e uvas roxas é colocada no centro do quadro, sobre uma mesa, quando dois personagens conversam. Neste último caso, os personagens são convidados ocasionais do jantar que, intrigados com a atração do Lord Clontarf pela cigana Marie, sussurram “Enfeitiçado!”. As conversas entre os personagens principais em um filme Technicolor normalmente não apresentariam uma adição de cor tão chamativa, mas neste caso a relativa falta de importância dos personagens torna as cores contrastantes das frutas ainda mais dominadoras. Esses exemplos contradizem a afirmação de Nash de que o filme não explora contrastes, mas eles demonstram como, num filme cuja atração principal é a sua cor, algumas cenas relativizam imperativos convencionais de continuidade ao desacelerar a ação para mostrar características como o *close* na coruja ao qual Nash se opunha.⁵⁸ Também é notável que as várias cenas internas do filme permitam um uso da cor que se distancia da iluminação *high-key* muitas vezes associada ao Technicolor. A escura cena do estábulo em que Maria, vestida como um rapaz, passa a noite com Kerry, permite mudanças sutis de tom que são um prelúdio para o amanhecer, com os raios de luz entrando e outra paisagem exuberante sendo retratada em Technicolor. Dessa forma, as sequências que enfatizam a cor são experienciadas de forma relacional, a fim de criar o máximo de impacto. A cor é usada aqui para reforçar outros elementos formais, como a iluminação, para declarar o desenvolvimento temporal até a nova manhã. Isso pode ser visto como um exemplo do Technicolor sendo ligado a funções cinematográficas já consagradas: “Nos casos em que a iluminação, a composição ou a música teriam destacado um desenvolvimento dramático, a cor agora também podia ser usada”.⁵⁹ *Vaidade e beleza* apresenta um número estranhamente elevado de cenas pictóricas de paisagens que oferecem as cores como um espetáculo visual e que não são estritamente necessárias para o avanço da história.

⁵⁸ NASH. Art. cit., p. 118.

⁵⁹ HIGGINS. *Op. cit.*, p. 6.

O filme também relaciona cor com sensação física. Numa cena, é feita uma ligação direta entre o fogo e a impressão correspondente de calor, quando Maria aquece as suas mãos num aposento em que a cor das chamas é o acento cromático dominante. Aqui, o movimento da cor e a variação de valor são fundamentais, uma vez que as chamas são dinâmicas, estimulando a sugestão sinestésica ao incentivar o público a *sentir* o impacto do fogo quente ao *ver* a sua cor “quente”. Essa impressão de calor é enfatizada ainda mais pelo contexto narrativo da cena, uma vez que Maria se sente deslocada no castelo, pois as outras convidadas a evitam, e o fogo traz a lembrança de um ambiente natural onde ela se sente mais confortável. Uma ênfase da cor como sensação também aparece relacionada com a personagem cega Jenepher (Helen Haye), que sente o tecido da roupa de Maria enquanto ela esvazia a sua mala no castelo. Maria diz que gostaria que Jenepher pudesse ver os vestidos, e ela responde: “Eu vejo grande parte da beleza da vida. Às vezes acho que por ser cega há mais perfume nos jardins ou nos campos floridos quando o vento sopra.” Devido ao grande número de cenas pictóricas de paisagens da Irlanda, esta é uma sensação recorrente ao longo do filme, quando o impacto das cores da natureza é enfatizado mesmo quando essas imagens não são realmente mostradas. A habilidade de Jenepher de “ver grande parte da beleza da vida” é confirmada mais tarde no filme, quando Kerry organiza uma festa no castelo para Maria. O cantor John McCormack entretém os convidados com três músicas. Uma delas, “Killarney”, fornece a ocasião para uma montagem de imagens panorâmicas claramente associadas ao ponto-de-vista de Jenepher, uma vez que há a transição entre uma imagem sua e uma fora de foco de Killarney, que gradualmente se torna mais nítida quando ela aparentemente adquire uma imagem “da memória” acerca da cena enquanto McCormack canta as belezas naturais da região. Uma montagem de cenas prossegue como um relato de viagem e se conclui com um retorno gradual à sequência principal da festa e a transição reversa, de uma imagem fora de foco de volta para Jenepher. Embora fosse comum que montagens e passagens de transição motivassem o espetáculo da cor, esse exemplo é um tanto incomum. Para Nash a apresentação de Killarney resultou em uma versão “vulgar” do cartão-postal, mas essa afirmação deixa de perceber que no contexto essas imagens têm a adicional inflexão da memória, que fornece uma

motivação clara para a sua apresentação vívida.⁶⁰

O figurino também é usado para exibir as cores: quando a jovem Marie visita pela primeira vez o castelo Clontarf, o motivo de margarida de seu vestido o diferencia dos demais trajes menos decorativos usados pelas mulheres que não eram ciganas. Uma das dançarinas ciganas tem um forro de saia alaranjado que aparece quando ela gira ao dançar para os convidados, enfatizando o espetáculo da dança bem como a revelação da cor. Disfarçar-se de menino era inicialmente necessário para a fuga de Maria da Espanha, mas uma vez na Irlanda isso é usado principalmente para efeito cômico, até que Kerry descobre a farsa e o terno é abandonado. Isso permite uma transformação na qual a sua feminilidade é confirmada primeiramente por um vestido azul de seda e, em seguida, pelo vestido vermelho de noite que ela usa quando desce uma escadaria e revela-se como mulher para Kerry, cujo ângulo de visão é utilizado para enfatizar como ele a “vê” de modo diferente pela primeira vez. Como ela já havia usado vermelho (como a jovem Marie) nas sequências ao ar livre iniciais do filme, o vestido parece natural para a personagem, mas agora ele tem uma conotação mais sexualizada, especialmente quando comparado ao vestido azul que o precedeu e que não era alinhado ao ângulo de visão masculino. De acordo com a regra de Kalmus, o azul frio do primeiro vestido deu lugar à atividade e paixão associadas ao vermelho. O público considerou essa cena memorável pelo seu acento de cor, como é mostrado por uma das respostas de um questionário sobre preferências cinematográficas na revista *Picturegoer*, feito por Mayer para o seu estudo sobre públicos na década de 1940. Uma datilógrafa, 34 anos, respondeu: “Jamais esquecerei a aparição dramática de Annabelle (*sic*) em *Vaidade e beleza* descendo as escadas e entrando numa sala de tons discretos (depois de nos termos acostumado a vê-la disfarçada com roupas monótonas de rapaz) usando um vestido de noite cor de vinho”.⁶¹

Depois de *Vaidade e beleza*, o uso do Technicolor variou entre o seu modo contido, escolhido por filmes como *O divórcio da Lady X* (*The Divorce of Lady X*, Tim Whelan, 1938) e *Over the Moon* (Thornton Freeland, 1939) e um uso da cor ousado e demonstrativo em *O ladrão de Bagdá*. Michael Powell alegou que a iluminação do diretor de fotografia Georges Périnal para esse filme “tinha chocado os americanos e a

⁶⁰ NASH. Art. cit., p. 120.

⁶¹ MAYER. *Op. cit.*, p. 231.

Companhia Technicolor”.⁶² Powell também atribuiu o seu interesse no potencial da cor ao filme *O ladrão de Bagdá*: “Os Archers pensaram em cores de *O ladrão de Bagdá* em diante.”⁶³ O projeto desse filme oferece um contraste útil a *Vaidade e beleza* e é um filme-chave na história britânica do Technicolor, também por seu uso de efeitos especiais como projeção de fundo, montagem por composição (*travelling matte*), “tela azul”, miniaturas suspensas e a cinematografia em cores vencedora do Oscar de Périnal e Osmond Borrodaile.⁶⁴ Em vez de rejeitar a ideia da cor como estrela do filme, *O ladrão de Bagdá* adota essa abordagem. A cor é usada como espetáculo muitas vezes no filme, por exemplo numa cena de pôr-do-sol que é imediatamente seguida por uma imagem semelhante de uma fogueira; a combinação dessas duas cenas facilita a montagem, mas também oferece imagens arrebatadoramente belas numa exibição espetacular de fenômenos naturais em tons variados. Desde o início, a cor é declarada um registro dominante para fins tanto narrativos quanto simbólicos, nesse caso a dinâmica entre as primárias vermelho e azul. Na abertura do filme, vemos a vela vermelha de um barco, e à medida que nos aproximamos, um grande motivo de olho azul pintado em sua lateral, como era comum em embarcações no Oriente Médio. Isso é primeiramente visto à distância e depois fica cada vez maior até o momento em que o *close* do olho enche a tela. Essa cena então se dissolve numa imagem de Jaffar (Conrad Veidt), à espera no cais, usando um turbante vermelho com apenas a metade superior do rosto visível. O *close* final do seu rosto e olhos azuis cria uma ligação de cor entre o motivo do olho e o personagem, estabelecendo o tema do olhar que se repete ao longo do filme.

Como observou Mohja Kahf, o filme mostra a disputa entre Jaffar e Ahmed (John Justin), o Rei de Bagdá, pela “posse escópica” da princesa por quem ambos estão apaixonados.⁶⁵ Ficamos sabendo através de um *flashback* que Ahmed foi persuadido por Jaffar, seu Grão-Vizir, a disfarçar-se de homem pobre a fim de conhecer os seus súditos. Por ordem de Jaffar Ahmed é preso, e enquanto está encarcerado ele conhece Abu (Sabu). Os dois escapam e fogem para Basra, onde Ahmed vê a princesa e se apaixona.

⁶² POWELL, Michael. *A life in movies: an autobiography*. Londres: Heinemann, 1986, p. 406.

⁶³ POWELL, Michael. *Million dollar movie*. Londres: Heinemann, 1992, p. 35.

⁶⁴ Cf. Filmfax, n. 60, abril/ maio de 1997, p. 60-63.

⁶⁵ KAHF, Mohja. “The Image of the Muslim Woman in American Cinema: Two Colonialist Fantasy Films”, in *Cinefocus*, n. 3, 1995, p. 19-25.

Jaffar também está determinado a se casar com a princesa, e quando descobre que Ahmed também a deseja, eleusa um feitiço para cegá-lo e transformar Abu num cachorro. Ahmed só irá recuperar a visão quando Jaffar puder “tomar” a princesa em seus braços. O motivo do olho é, portanto, um tópico importante ao longo da narrativa, e a cor é essencial para expressar o conflito entre os dois personagens. Como Kahf sugeriu, esta tem conotações ideológicas distintas tanto em termos patriarcais quanto orientalistas:

O herói de *O ladrão de Bagdá*, Ahmed, foi simbolicamente castrado (cegado) por seu rival Jaffar, também uma figura paterna oriental e má. A habilidade de Ahmed de participar do olhar voyeurístico da câmera foi suspensa. Com o fim de manter o prazer visual, Jaffar precisa estuprar [a princesa] (“tomá-la em meus braços”) para Ahmed ver de novo. Psicanaliticamente, Ahmed projetou o seu sádico impulso escopofílico em Jaffar para que ele possa continuar a ser um herói puro e simples e ficar com a princesa no final, a uma distância segura da perturbadora ambivalência da atração não menos genuína de Jaffar por ela.⁶⁶

Mais tarde no filme, a imagem do olho é reforçada com o “olho que tudo vê”, uma jóia vermelha mágica que, ao ser olhada, revela outros lugares, e que Abu, de volta à forma humana, rouba de um templo. A jóia permite que ele localize Ahmed, de quem se separou. Quando eles olham para o olho vermelho juntos, observam a princesa prestes a cheirar uma rosa azul que fará com que ela esqueça o ódio que sente por Jaffar. Aqui, a cor azul é “fria”, uma vez que a faz esquecer a sua raiva, mas como este filme demonstra, os significados que muitas vezes são atribuídos às cores são de fato variáveis e fluidos. Aqui, o vermelho é o caminho para a visão de Ahmed e Abu, ao passo que para a Princesa o azul significa mágica em que não se pode confiar, e perigo, mais comumente associado ao vermelho. O vermelho e o azul também aparecem na letal criatura mecânica que mata o pai da princesa, mais uma vez trazendo ambiguidade para a mistura. Como Eisenstein observou, em tais casos a relação entre cor e objeto não é fixa e pode “até assumir significados absolutamente *contraditórios*, dependente

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

apenas do sistema geral de imagens escolhido para o filme em particular”.⁶⁷ É apropriado que no final do filme vejamos Abu em um tapete voador com um arco-íris atrás de si – a cor sendo espetacular até o último minuto do filme.

A ousadia da cor usada em *O ladrão de Bagdá* talvez seja explicada pela evolução do Technicolor mencionada nas críticas sobre o filme. O uso da cor foi claramente projetado para ser indiscreto, como um crítico observou: “A cor foi usada aqui com enorme sucesso, para realçar o sabor da magia e para extasiar os olhos”.⁶⁸ Um estilista foi ainda mais longe em sua crítica ao prever que o filme teria “uma grande influência ao aprimorar o gosto geral por cores das mulheres de todo o mundo”.⁶⁹ Mas as opiniões ainda se dividiam quanto à conveniência de uma exibição tão espetacular da cor, indo da crítica extremamente positiva de Bosley Crowther no *The New York Times*, que comentou que “a cor por si só torna este filme um entretenimento verdadeiramente empolgante”,⁷⁰ a outras que, tirando a cor, consideravam a história pouco cativante.⁷¹ Houve, portanto, considerável receio em torno da recepção de *O ladrão de Bagdá*, uma vez que, juntamente a seus efeitos especiais, a cor era a atração principal do filme.

Embora muitos filmes ilustres tenham posteriormente sido feitos em Technicolor, a preferência estética dominante permaneceu sendo o preto e branco. Isso é ainda mais perceptível na Grã-Bretanha, onde o realismo social era amplamente aceito como a característica que define o cinema de “qualidade”. Os filmes em cores bem sucedidos (ou que pelo menos foram destacados pelos críticos por seu uso da cor) eram intervenções espetaculares num sistema estético convencional guiado pela economia. Como mostrado acima, os críticos muitas vezes elogiavam os filmes britânicos por usar a cor de forma mais discreta, sem exageros e em afinidade com a estética realista dominante do preto e branco. Exemplo típico disso é o comentário sobre *Este povo alegre* (*This Happy Breed*, David Lean, 1944), afirmando que a direção de fotografia de Ronald Neame “experimentou com o uso de tons inteiramente suavizados para expressar a monotonia inerente da vida das pessoas envolvidas na história”.⁷² O “visual” de *Este povo alegre* foi uma escolha estética deliberada, como Neame explicou: “Nós

⁶⁷ EISENSTEIN. *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁸ Virginia Wright in *L A News* (s.d.), citada em *Technicolor News and Views*, v. 2, n. 9, 1940.

⁶⁹ Elsa Schiaparelli, citada em *Technicolor News and Views*, v. 2, n. 10, 1940.

⁷⁰ *The New York Times*, 6 de dezembro de 1946.

⁷¹ Por exemplo, *New York Sun*, 6 de dezembro de 1940.

⁷² Por exemplo, resenhas de *This Happy Breed* citadas em *Technicolor News and Views*, v. 10, n. 3, 1948.

exageramos a idade e o mal estado de conservação das coisas, as marcas ao redor da banheira, as manchas nas paredes. Com tons de cinza e marrom para ‘sujar’ os cenários e figurinos, fui capaz de iluminar a imagem de maneira que tudo parecesse mais monótono do que o normal”.⁷³ Estes comentários demonstram a cor sendo usada como um *sistema ativo*, e não como um discreto estilo estético. Comentários similares foram feitos sobre *Uma mulher do outro mundo* (*Blithe Spirit*, David Lean, 1945), também filmado por Neame, notando com aprovação que a sua câmera nunca se permitiu “regozijar no ‘glorioso’ Technicolor. A sugestibilidade pastel e a obscuridade da cor tão em sintonia com os tons pálidos da obra são uma lição prática do emprego do Technicolor”.⁷⁴ No entanto, o uso da cor nesse filme foi na verdade bem deliberado e marcante, por exemplo no experimento com diferentes tonalidades de verde para as duas mulheres - Elvira (Kay Hammond), esposa morta do escritor que voltou como um fantasma, e a sua esposa viva Ruth (Constance Cummings) - cujo conflito é conduzido através das cores, especialmente verde e vermelho.

Em debates sobre os problemas enfrentados pela indústria cinematográfica britânica nas décadas de 1930 e 1940 com relação ao domínio de Hollywood, o Technicolor foi entendido como parte de um processo hegemônico mais amplo de “transferência de tecnologia”, como havia ocorrido com a transição para o som. Não surpreende que nesse contexto o Technicolor seja muitas vezes lembrado como mais impertinente do que realmente foi, uma vez que era associado a Hollywood e a discursos mais amplos sobre a diferença entre nações. As alegações de que o uso britânico da cor era de algum modo mais refinado do que o seu emprego nos EUA são explicadas parcialmente por um desejo de diferenciar o uso britânico da cor, da mesma maneira que os discursos sobre o estrelato procuravam estabelecer as estrelas britânicas como mais refinadas em termos de classe e origens teatrais. Kay Harrison, gerente do Technicolor Ltda., chegou até mesmo a atribuir o “visual” particular dos filmes britânicos à luz mais suave e discreta da região. Ele comentou: “Nós não temos uma luz dura, intensa, por isso a nossa preferência não é por cores fortes e vigorosas. A cor que filmamos ao ar livre é suave, e trazemos conosco a mesma ideia quando filmamos em

⁷³ NEAME, Ronald; COOPER, Barbara Roisman. *Straight from the Horses’s Mouth*. Lanham/ Oxford: Scarecrow Press, 2003, p. 77.

⁷⁴ Motion Picture Herald, 28 de abril de 1945.

ambientes fechados”.⁷⁵ Para os técnicos, a questão da autoria aparece em destaque nos discursos sobre o Technicolor. Nos EUA, os cineastas se gabavam de como desrespeitavam as restrições de Kalmus sobre a aplicação do Technicolor, e da mesma forma na Inglaterra Jack Cardiff, Oswald Morris e Chris Challis alegavam que desafiaram ou mesmo ignoraram as determinações estabelecidas pelo Technicolor. De fato, Cardiff frequentemente dava relatos detalhados de seu interesse pelo Technicolor e as ocasiões específicas em que testou os limites estabelecidos pela companhia para o processo. Em suas palavras, ele era “o *enfant terrible* do Technicolor, o verdadeiro menino levado que quebrou todas as regras, mas eventualmente eles acabaram por apreciar o que eu estava tentando fazer”.⁷⁶ Em várias ocasiões, ele alegou que as inovadoras técnicas de iluminação e filtro que ele tentou aplicar foram barradas pela Technicolor, especialmente quando os efeitos podiam ser “corrigidos” na fase de impressão. Esses exemplos apontam para as limitações do sistema de controle de cores de Kalmus, embora se deva reconhecer que as suas restrições impuseram um grau de regulação que, como o passar do tempo, tornou-se a prática-padrão da indústria. Ao mesmo tempo, as ambições expressas de desafiar a autoridade do Technicolor giravam em torno do desejo de exercer outro tipo de controle sobre a cor no nível da produção, e de elevar o status dos diretores de fotografia como figuras-chaves na resposta britânica a Hollywood.

O primeiro experimento consistente de Cardiff com Technicolor foi *Neste mundo e no outro*, um longa que usou a cor de maneira ousada e estrutural; as cenas do céu foram filmadas em monocromia (Technicolor de três-tiras com a cor retirada) e no convencional preto e branco, e o mundo terrestre foi filmado em cores.⁷⁷ Embora essa escolha estilística possa parecer inovadora, ela foi moldada pelo discurso dominante da contenção, uma vez que as cenas de transição do mundo colorido para o céu em preto e branco foram deliberadamente filmadas em Technicolor monocromático, para evitar “o choque visual que tais mudanças evocaram em certos filmes no passado”.⁷⁸ Em termos narrativos, a cor foi associada a uma perda de controle e desejo sexual (a relutância do piloto em tomar o seu lugar no céu depois de morrer em um acidente aéreo é porque ele

⁷⁵ Kay Harrison, citada em *Technicolor News and Views*, vol. 8, n. 3, 1946.

⁷⁶ Cardiff in BOWYER. *Op. cit.*, p. 53.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁸ HUNTLEY. *Op. cit.*, p. 106.

se apaixonou na terra), o que também transmite a noção da cor como perturbadora e caótica. Isso aponta para um paradoxo central nas discussões sobre o Technicolor: aqueles que defendiam a “consciência das cores” pretendiam empregar a cor com cuidado e controle, mas muitos dos filmes demonstram a inerente instabilidade de efeito e significado da cor – conhecimento que tinha o potencial de frustrar tal objetivo.

O maior desafio de Cardiff e do diretor de arte Alfred Junge na criação de um ambiente que fosse perfeitamente adequado à personagem, cor e ação dramática foi *Narciso negro*, que ganhou o Oscar por cinematografia em cor e direção de arte. Adaptado do romance de Rumer Godden, *Narciso negro* se passava no Himalaia, mas Powell optou por não filmar em locação, alegando que o ambiente de estúdio proporcionava maior oportunidade de produzir um efeito precisamente controlado: “A atmosfera neste filme é tudo, e precisamos criá-la e controlá-la desde o início... Se fôssemos para a Índia e filmássemos várias cenas externas, como de costume, e então voltássemos para Pinewood e tentássemos combiná-las aqui, teríamos dois tipos de cor e dois tipos de estilo”.⁷⁹ Então o Himalaia foi recriado em Pinewood e em Leonardslee, um jardim subtropical em Horsham, Surrey. A atmosfera que se mostrou tão sedutora para as freiras inglesas que fundam o Convento de St. Faith no alto das montanhas foi sugerida pelos primeiros desenhos feitos por Junge do velho palácio em Mopu, anteriormente um harém. Junge também criou importantes detalhes do interior de seus projetos. Destacam-se os murais com pinturas eróticas de mulheres voluptuosas do harém, que causam o constrangimento das freiras. Estes são criados com um vermelho, verde e azul vibrantes, que influenciaram a marcação de cor para os figurinos, particularmente aqueles de Kanchi (Jean Simmons), que representam a sexualidade e “o Oriente”. Os projetos de Junge, juntamente com o Technicolor, produzem um efeito fundamental no filme, combinando o passado e presente, e simultaneamente simbolizando os desejos sexuais das freiras, que estão profundamente perturbadas ao longo da sua estada no Mopu.

Os temas do filme de perda do controle, de tentação e sexualidade são expressamente comunicados através do uso do Technicolor. Cardiff lembra, por exemplo, como os efeitos avermelhados do processo tiveram de ser contrabalançados

⁷⁹ POWELL. *A life in movies*. *Op. cit.*, p. 562-63.

fazendo com que os atores colocassem um batom pálido. Em contraste, a rebeldia da irmã Ruth (Kathleen Byron) é simbolizada pelo uso evidente da cor vermelha, como no close extremo em que ela passa batom e põe um vestido vermelho que adquiriu ilicitamente depois de decidir deixar a Ordem. O vermelho, é claro, significa sexualidade, mudança e atividade. A cor é usada para mostrar como Ruth cedeu à tentação - uma associação comum, como David Batchelor observa.⁸⁰ Na cena em que Ruth declara o seu amor pelo Sr. Dean (David Farrar), vemos a cor usada para um efeito extremo quando a tela fica inundada de vermelho, quando ela desmaia após ser rejeitada por ele. Aqui a cor pode funcionar como um registro excessivo, colorindo tudo no quadro com a associação da raiva e ciúme, quando ela grita “Clodagh, Clodagh, Clodagh!”. Nesse caso a cor vermelha, que anteriormente conotava paixão incontrolável e rebeldia, se torna o registro emocional mais dominante, numa forma que lembra o uso de tais dispositivos por Robert Jones no filme “de demonstração” do Technicolor *La cucaracha*.⁸¹

O uso que Cardiff fez da iluminação *low-key* era extraordinário, usando pouca ou nenhuma luz de preenchimento para produzir efeitos expressionistas não usados normalmente para o Technicolor. Ele explicou como, para essa técnica, buscou inspiração em Vermeer e Caravaggio: “Ambos iluminavam com luz bem simples. Muitos pintores o fizeram, mas com Vermeer e Caravaggio isso ficava muito evidente; eles realmente usaram as sombras. Caravaggio usava apenas um feixe de luz sobre tudo, para que você estivesse consciente da luz única.”⁸²

Cardiff recorda como em *Narciso negro* ele insistiu em usar filtros de névoa e técnicas de difusão não aprovadas prontamente pelo Technicolor. Ele já tinha feito isso em *Neste mundo e no outro*, e embora o Technicolor inicialmente tivesse desaprovado, apreciou os resultados alcançados naquele filme. Um exemplo notável dessa técnica ocorre na cena da “perseguição” perto do fim de *Narciso negro*, quando uma cansada e abalada Irmã Clodagh (Deborah Kerr) vai tocar o sino ao amanhecer, pouco antes de ser atacada pela Irmã Ruth, de cujo ângulo de visão a maior parte da sequência foi filmada. Cardiff prosseguiu com os seus experimentos tonais, usando um leve filtro de névoa na

⁸⁰ BATCHELOR. *Op. cit.*, p. 23-48.

⁸¹ HIGGINS. *Op. cit.*, p. 35.

⁸² Cardiff, in BOWYER. *Op. cit.*, p. 74.

câmera (incomum para o Technicolor) e guiado por um imperativo “pictórico”, influenciado pelos tons expressivos de Van Gogh e pelos verdes e vermelhos das pinturas de Rembrandt. Além do filtro de névoa, ele usou filtros verdes na luz de preenchimento e cores rosadas para os efeitos do sol. A sequência começa com a Irmã Clodagh vigiando a Irmã Ruth fora do convento. Rosa, malva e cores acinzentadas formam a paleta dominante enquanto nos é mostrado cada movimento de Clodagh do ângulo de visão de Ruth. Primeiramente vemos Clodagh de longe, uma silhueta contra o amanhecer ao fundo. Os tons rosados são visíveis e serão utilizados ao longo da sequência não só para mostrar o início de um novo dia, mas para mais simbolicamente sublinhar o aumento da tensão e a presença sinistra de Ruth. A próxima cena mostra um ângulo de visão maléfico, com a câmera se movendo atrás de um muro para mostrar Clodagh sendo espionada à distância enquanto a sua silhueta gradativamente assume o lugar central da tela. A música chega a um agitado ápice em coro para acompanhar a revelação da perseguidora com um *close* extremo da Irmã Ruth, cuja instabilidade é indicada por seu olhar ameaçador, cabelo desganhado e rosto pálido decidido. A música recomeça com violinos de tons baixos atingindo um ritmo sinistro e repetitivo que aumenta gradualmente à medida que seguimos Clodagh até a capela, que é iluminada de forma a acentuar a luz malva/rosada entrando na metade superior da tela, com a metade inferior em um tom mais escuro. Vemos brevemente Ruth subindo as escadas com pressa, parecendo ainda mais aterrorizante ao formar uma sombra escura alongada contra a luz rosa do amanhecer e o crescendo de coral novamente começa. Ao ouvir um barulho, Clodagh percebe que está sendo observada e olha ao redor à procura do intruso. Como parece que Ruth foi embora, a tensão dá lugar a alguns momentos mais calmos, quando Clodagh sai da capela e lava o rosto, preparando-se para realizar o seu dever de tocar o sino. Mas o ângulo alto da câmera e toques de luz rosa indicam que Ruth ainda observa de cima. Com a chegada das seis horas, Clodagh sobe até a torre do sino. Sua exaustão é mostrada quando ela toca na parede para se endireitar e a câmera difusa de Cardiff cria uma técnica impressionista que enfatiza esse cansaço e desorientação. A sequência atinge o seu clímax dramático com uma luta na torre, quando Ruth, ao tentar empurrar Clodagh para o precipício, cai para a sua morte.

Além do trabalho fundamental de Cardiff com a cor, a música para a “sequência de perseguição” foi composta por Brian Easdale antes do longa ser filmado,

representando um dos primeiros exemplos dos experimentos de Powell e Pressburger com “o filme composto”.⁸³ Nesse sentido, *Narciso negro* pode ser ligado à concepção de unidade orgânica de Eisenstein, na qual a cor desempenha um papel-chave em relação ao som:

Pois é cor, cor e novamente cor até o fim que pode resolver os problemas de proporção e de abdução, para produzir uma unidade geral de som e fatores visuais. As formas mais altas da relação orgânica entre o contorno melódico da música e a estrutura tonal de cenas em cores sistematicamente misturadas só foram possíveis com o surgimento da cor no cinema⁸⁴

Talvez seja aqui que os aspectos não desenvolvidos e utópicos do pensamento de Kalmus sobre a cor se realizavam, já que, como observado anteriormente, a despeito de seu papel de supervisionar o “controle de cor” para filmes em Technicolor, ela simpatizava com objetivos para a cor como “uma expressão de arte mais definitiva”. Na sequência de “perseguição” essa técnica é claramente demonstrada, pois o “filme composto” funciona como uma sequência unida por uma combinação precisa de montagem, pontuação musical, movimento dentro do quadro, justaposição através de iluminação e, é claro, cor. Portanto, não é surpresa que, quando a sequência foi exibida, após uma objeção inicial, o Technicolor permitiu que a cena permanecesse como estava, em apreciação ao que Cardiff tentara alcançar.⁸⁵

Utilizado em conjunto com a iluminação *low-key*, o uso “pictórico” do Technicolor de Cardiff é capaz de transmitir sutilezas de humor que teriam sido impossíveis se outra abordagem cinematográfica tivesse sido empregada. Sob a sua direção, a cor capta vividamente o exotismo das azáleas e rododendros de Leonardslee. Os jardins de Leonardslee se destacam por sua cor como parte da criação filmica de Mopu como o “outro” oriental. As cores também estão associadas aos personagens do Jovem General (Sabu) em suas sedas e jóias excessivamente esplêndidas e, como mencionado anteriormente, de Kanchi. Em outras ocasiões, como demonstra a análise

⁸³ STREET, Sarah. *Black Narcissus*. Londres: IB Tauris, 2005, p. 21-2.

⁸⁴ EISENSTEIN, Sergei. “One Path to Color: An Autobiographical Fragment”. In JACOBS, Lewis (ed.). *The Movies as Medium*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1970, p. 206-07.

⁸⁵ Entrevista com Jack Cardiff sobre o documentário *Painting with Light* de Craig McCall. (Modus Operandi Films and Smoke & Mirrors Film Productions, 2000.)

da sequência de perseguição, a cor é usada de uma forma expressiva através do favorecimento de uma paleta de cores rosa, malva e cinza-preta para criar suspense. Quando uma paleta de cores semelhante é usada para Calcutá no início do filme, ela se relaciona com ordem e regimentação; no final do filme essas mesmas cores são destacadas, em particular o rosa, para ilustrar a extensão em que a ordem foi completamente rompida em St. Faith. Esse uso da cor emprega a teoria de Eisenstein, em que a cor é percebida de acordo com o contexto:

Pois a convergência entre som e cor só pode acontecer através da imagem visual, ou seja, através de algo psicologicamente específico mas essencialmente mutável, sujeito às mudanças impostas pelo seu conteúdo e pelo sistema conceitual geral. O que é único numa imagem e o que pode se misturar essencialmente com ela são absolutos apenas nas condições de um contexto *dado*, de uma iconografia *dada*, de um constructo *dado*.⁸⁶

As cores, portanto, alteram o seu significado de acordo com o contexto. A visão precisa e controlada do Oriente criada por Junge também muda de significado de formas curiosas. Em algumas ocasiões, ela funciona como o misterioso “outro” da imaginação ocidental, ao passo que em outras, é estranhamente familiar ao ocidente, por exemplo no vívido *flashback* em que a memória de Clodagh é visualmente ligada, através de cenas do céu azul e flores em Mopu, à paisagem deslumbrante da Irlanda que forma o pano de fundo para o seu próprio aparecimento “exótico” em sua vida anterior. Essa cena fornece ao público o espetáculo adicional de Deborah Kerr como estrela de cinema, permitindo a visão daquilo que seu traje de freira até agora havia escondido - seu cabelo ruivo (uma cor que Ray Rennahan, diretor de fotografia em *Vaidade e beleza* e muitos outros filmes rodados em Technicolor, incluindo *E o vento levou...* [*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939], declarou ser particularmente adequada para a técnica).⁸⁷

Esses exemplos mostram que houve de fato uma abordagem impetuosa e por vezes inovadora no emprego do Technicolor na Grã-Bretanha. Embora este ensaio tenha se concentrado em três filmes específicos, existem outros que são notáveis por sua

⁸⁶ EISENSTEIN, Sergei. “On Colour”, retomado in DALLE VACCHE; PRICE (eds.). *Op. cit.*, p. 107.

⁸⁷ Microfilme da BFI sobre *Idílio cigano*, Rennahan, “Filme em cores marca o retorno à natureza”, artigo (s.d.).

negociação da estética de filmes em cores no cinema britânico, incluindo *Mais forte que o amor* (*Blanche Fury*, Marc Allégret, 1947), *Sarabanda* (*Saraband for Dead Lovers*, Basil Dearden, 1948) e *Moulin Rouge* - sendo o último particularmente marcante pelas inovações do cineasta Ossie Morris com Technicolor através da codificação de cores para os personagens usando luzes filtradas, filtros de névoa na câmera e efeitos de fumaça no cenário para recriar o estilo das pinturas pós-impressionistas de Toulouse-Lautrec.⁸⁸ No entanto, é importante ter em mente que a experimentação estava ocorrendo em outros lugares, não menos nos EUA quando, como Scott Higgins nota, “a década de 1940 trouxe uma confiança na cor que tornou essa óbvia emulação da técnica do preto e branco menos importante.”⁸⁹ A exportação do Technicolor para o Reino Unido provocou uma variedade de respostas. Enquanto para alguns a cor tinha o potencial de garantir o avanço do cinema como uma forma de arte, outros estavam temerosos quanto à sua ameaça aos códigos cinematográficos dominantes que consideravam a forma do filme como subserviente à história. Divididos entre celebrar o valor de inovação da cor e controlar seu potencial expressivo, produtores, diretores, diretores de fotografia, diretores de arte e as estrelas não podiam, contudo, ignorar o seu impacto como uma tecnologia que anunciava novos desafios econômicos e estéticos. As percepções da rígida imposição do “controle de cor” de Natalie Kalmus sobre filmes britânicos refletem debates mais amplos sobre o status da indústria cinematográfica britânica nas décadas de 1930 e 1940. Enquanto para muitos críticos o Technicolor representava outra instância do domínio de Hollywood, ele também fornecia uma oportunidade para explorar a diferenciação de produtos, uma vez que o controle externo não era nem totalmente possível, nem de fato desejável. Higgins conclui que “os princípios gerais apoiados pela imprensa profissional e professados por Natalie Kalmus nunca determinaram uma abordagem única, indiferenciada da cor”.⁹⁰ De fato, Kalmus realizava um serviço com o qual os cineastas e diretores de arte negociavam e de maneiras diferentes todos os envolvidos procuraram impor certo nível de controle sobre

⁸⁸ Para um estudo mais aprofundado, ver STREET, Sarah. *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation 1900-1955*. Londres: BFI, 2012. Os experimentos de Ossie Morris com a cor em *Moulin Rouge* e *Moby Dick* (1956) estão detalhados em sua autobiografia: MORRIS, Oswald. *Huston, We Have a Problem*. Lanham/ Oxford: Scarecrow Press, 2006, p. 66-75, p. 83-91.

⁸⁹ HIGGINS, Scott. “Technology and Aesthetics: Technicolor Cinematography and Design in the Late 1930s”, in *Film History*, v. 11, n. 1, 1999, p. 64.

⁹⁰ HIGGINS. *Op. cit.*, p. 213.

a cor. Como o impacto da cor está sujeito a muitas variáveis, desde a qualidade da impressão até o contexto cultural de recepção, essa aspiração permaneceu (e permanece) tão evasiva como a própria cor. No entanto, com base nas ideias de Natalie Kalmus da “consciência das cores”, filmes como *Vaidade e beleza*, *O ladrão de Bagdá* e *Narciso negro* demonstram como a cor pode desempenhar um papel fundamental, integral na marcação da ação dramática e no aumento do potencial expressivo do cinema. No contexto de um cinema britânico que era associado principalmente ao realismo social preto e branco de “qualidade”, isso foi realmente notável.

Gostaria de agradecer o apoio dado pela British Academy para a produção deste artigo.

Longas-metragens britânicas em Technicolor, 1937–56 (incluindo co-produções; datas de acordo com o Film Index International):

1937: *A rainha Vitória* (*Victoria the Great*, Herbert Wilcox; sequência em Technicolor); *Idílio cigano* (*Wings of the Morning*, Harold Schuster)

1938: *O divórcio de Lady X* (*The Divorce of Lady X*, Tim Whelan); *A legião da Índia* (*The Drum*, Zoltan Korda); *60 anos de glória* (*Sixty Glorious Years*, Herbert Wilcox)

1939: *As quatro penas brancas* (*The Four Feathers*, Zoltan Korda); *O Mikado* (*The Mikado*, Victor Schertzinger); *Over the Moon* (Thornton Freeland)

1940: *O ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad*, Ludwig Berger, Michael Powell)

1942: *The Great Mr. Handel* (Norman Walker)

1943: *Colonel Blimp – Vida e morte* (*The Life and Death of Colonel Blimp*, Michael Powell e Emeric Pressburger)

1944: *Henrique V* (*Henry V*, Laurence Olivier); *Este povo alegre* (*This Happy Breed*, David Lean); *Western Approaches* (Pat Jackson)

1945: *Uma mulher do outro mundo* (*Blithe Spirit*, David Lean); *César e Cleópatra* (*Caesar and Cleopatra*, Gabriel Pascal)

1946: *Pérolas da riqueza* (*Laughing Lady*, Paul L. Stein); *London Town* (Wesley Ruggles); *Neste mundo e no outro* (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Men of Two Worlds* (Thorold Dickinson)



1947: *An Ideal husband* (Alexander Korda); *Narciso negro* (*Black Narcissus*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Mais forte que o amor* (*Blanche Fury*, Marc Allégret); *Jassy, a feiticeira* (*Jassy*, Bernard Knowles); *The Man within* (Bernard Knowles)

1948: *Luta por um trono* (*Bonnie Prince Charlie*, Anthony Kimmins); *Os sapatinhos vermelhos* (*The Red Shoes*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Sarabanda* (*Saraband for Dead Lovers*, Basil Dearden); *Epopéia trágica* (*Scott of the Antarctic*, Charles Frend); *A dama alegre* (*Trottie True*, Brian Desmond Hurst)

1949: *A lagoa azul* (*The Blue Lagoon*, Frank Launder); *Christopher Columbus* (David Macdonald); *Elizabeth of Ladymead* (Herbert Wilcox); *Parada de amor* (*Maytime in Mayfair*, Herbert Wilcox); *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, Reino Unido/EUA)

1950: *A rosa negra* (*The Black Rose*, Henry Hathaway); *Falcão dos mares* (*Captain Horatio Hornblower RN*, Raoul Walsh); *Coração indômito* (*Gone to Earth*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin); *A ilha do tesouro* (*Treasure Island*, Byron Haskin, Reino Unido /EUA)

1951: *Uma aventura na África* (*The African Queen*, John Huston, Reino Unido/EUA); *As aventuras de Pimpinela Escarlata* (*The Elusive Pimpernel*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *O mundo aos seus pés* (*Happy Go Lovely*, H. Bruce Humberstone); *Jamais te esquecerei* (*The House in the Square*, Roy Ward Baker); *A caixa mágica* (*The Magic Box*, John Boulting); *Contos de Hoffman* (*The Tales of Hoffman*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Where No Vultures Fly* (Harry Watt)

1952: *O pirata sangrento* (*The Crimson Pirate*, Robert Siodmak, Reino Unido/EUA); *Deliciosas noites de amor* (*Decameron Nights*, Hugo Fregonese); *Father's Doing Fine* (Henry Cass); *The Importance of Being Earnest* (Anthony Asquith); *It Started in Paradise* (Compton Burnett); *Ivanhoe* (Richard Thorpe, Reino Unido/EUA); *Made in Heaven* (John Paddy Carstairs); *The Man Who Watched Trains Go by* (Harold French); *Meet Me Tonight* (Anthony Pelissier); *Princesa sem coroa* (*Penny Princess*, Val Guest); *Ilha do deserto* (*Saturday Island*, Stuart Heisler); *A máscara de ouro* (*South of Algiers*, Jack Lee); *Robin Wood, o justiceiro* (*The Story of Robin Hood and his Merrie Men*, Ken Annakin, Reino Unido/EUA); *24 Hours of a Woman's Life* (Victor Saville); *A tia de Carlitos* (*Where's Charley?*, David Butler)

1953: *O pé do cadafalso* (*The Beggar's Opera*, Peter Brook); *Genevieve* (Henry

Cornelius); *Inferno branco* (*Hell Below Zero*, Mark Robson, Reino Unido/EUA); *Isn't Life Wonderful!* (Harold French); *Torturada pela paixão* (*Laughing Anne*, Herbert Wilcox); *A loteria do amor* (*The Love Lottery*, Charles Crichton); *Minha espada, minha lei* (*The Master of Ballantrae*, William Keighley); *Melba* (Lewis Milestone); *Loucuras de um milionário* (*The Million Pound Note*, Ronald Neame); *Moulin Rouge* (John Huston); *O grande rebelde* (*Rob Roy the Highland Rogue*, Harold French, Reino Unido/EUA); *Gigantes em fúria* (*Sea Devils*, Raoul Walsh, Reino Unido/EUA); *O império da espada* (*Star of India*, Arthur Lubin, Reino Unido/EUA); *Sublime inspiração* (*The Story of Gilbert and Sullivan*, Sidney Gilliat); *Entre a espada e a rosa* (*The Sword and the Rose*, Ken Annakin, Reino Unido/EUA); *They Who Dare* (Lewis Milestone); *The Titfield Thunderbolt* (Charles Crichton); *Will any Gentleman...?* (Michael Anderson)

1954: *Abdulla the Great* (Gregory Ratoff, Reino Unido/Egito); *A revolução dos bichos* (*Animal Farm*, Joy Batchelor, John Halas); *Náufragos da vida* (*The Beachcomber*, Muriel Box); *O espadachim negro* (*The Black Knight*, Tay Garnett, Reino Unido/EUA); *O passado de meu marido* (*The Constant Husband*, Sidney Gilliat); *Rivais na conquista* (*Doctor in the House*, Ralph Thomas); *Duelo na selva* (*Duel in the Jungle*, George Marshall); *Golden Ivory* (George P. Breakston); *A morte do fantasma* (*Happy Ever After*, Mario Zampi); *Sua majestade, o aventureiro* (*His Majesty O'Keefe*, Byron Haskin, Reino Unido/EUA); *Mad about Men* (Ralph Thomas); *África de fogo* (*Malaga*, Richard Sale); *Terra ensanguentada* (*The Purple Plain*, Robert Parrish); *The Rainbow Jacket* (Basil Dearden); *Romeo e Julieta* (*Romeo and Juliet*, Renato Castelliani, Reino Unido); *The Scarlet Spear* (George P. Breakston, Reino Unido/EUA); *No oeste de Zanzibar* (*West of Zanzibar*, Harry Watt); *You Know What Sailors Are!* (Ken Annakin)

1955: *An Alligator Named Daisy* (J. Lee Thompson); *Os sobreviventes* (*The Cockleshell Heroes*, José Ferrer, Reino Unido/EUA); *A noiva do comandante* (*Doctor at Sea*, Ralph Thomas); *A cruz de meu destino* (*Footsteps in the Fog*, Arthur Lubin); *Geordie* (Frank Launder); *O quinteto da morte* (*The Ladykillers*, Alexander Mackendrick); *Now and Forever* (Mario Zampi); *Oh... Rosalinda!!* (Michael Powell e Emeric Pressburger); *Ouro maldito* (*A Prize of Gold*, Marc Robson, Reino Unido/EUA); *Raising a Riot* (Wendy Toye); *Richardo III* (*Richard III*, Laurence Olivier); *Simon e Laura* (*Simon and Laura*, Muriel Box); *Tormenta sobre o Nilo* (*Storm over the Nile*, Zoltan Korda); *Nossa*

querida Paris (*To Paris with Love*, Robert Hamer); *A bela e o gato* (*Touch and Go*, Michael Truman); *Value for Money* (Ken Annakin); *The Woman for Joe* (George More O’Ferrall)

1956: *A batalha do rio da Prata* (*The Battle of the River Plate*, Michael Powell e Emeric Pressburger); *Mombasa, a selva negra* (*Beyond Mombasa*, George Marshall, Reino Unido/EUA); *The Black Tent* (Brian Desmond Hurst); *The Feminine Touch* (Pat Jackson); *A casa dos segredos* (*House of Secrets*, Guy Green); *Convite à dança* (*Invitation to the Dance*, Gene Kelly, MGM British); *A saia de ferro* (*The Iron Petticoat*, Ralph Thomas); *It’s a Wonderful World* (Val Guest); *Port Afrique* (Rudolph Maté); *A morte espreita na floresta* (*Safari*, Terence Young); *O jardineiro espanhol* (*The Spanish Gardener*, Philip Leacock); *Tarzan e a expedição perdida* (*Tarzan and the Lost Safari*, H. Bruce Humberstone); *Zarak* (Terence Young, Reino Unido/EUA).

Traduzido do original em inglês por Daniel Peluci Carrara

Sarah Street é professora titular da Universidade de Bristol (Reino Unido), pesquisadora nas áreas de história do cinema britânico e indústria cinematográfica contemporânea; cinema britânico de gênero; aspectos do figurino, direção de arte e cor no cinema. Publicou diversos livros, dentre os quais: *British National Cinema* (1997); *Costume and Cinema* (2001); *British Cinema in Documents* (2000); *European Cinema* (2000); *Moving Performance: British Stage and Screen* (2000), *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema* (2007), *The Negotiation of Innovation: Colour and British Cinema, 1900-55* (2007-2010).

Bibliografia

- BATCHELOR, David. *Chromophobia*. Londres: Reaktion Books, 2000.
- BOWYER, Justin. *Conversations with Jack Cardiff*. Londres: Batsford, 2003.
- BRUNSDON, Charlotte. *London in cinema: the cinematic city since 1945*. Londres: BFI, 2007.
- DICKINSON, Margaret; STREET, Sarah. *Cinema and State: the film industry and the British government, 1927–84*. Londres: BFI, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. Londres: Faber and Faber, 1968.
- _____. “One Path to Color: An Autobiographical Fragment”. In Jacobs, Lewis (ed.). *The Movies as Medium*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.
- EISENSTEIN, Sergei. “On colour”. In DALLE VACCHE, Angela; PRICE, Brian (orgs.). *Color: the Film Reader*. Nova York/ Londres: Routledge, 2006, p. 105-117.
- ENTICKNAP, Leo. *Moving image technology from Zoetrope to digital*. Londres: Wallflower, 2005.
- HANSEN, Eirik. *Early discourses on colour and cinema: Origins, functions, meanings*. Estocolmo: Stockholm University Press, 2006.
- HIGGINS, Scott. *Harnessing the Technicolor rainbow: Color design in the 1930s*. Austin: Texas University Press, 2007.
- _____. “Technology and Aesthetics: Technicolor Cinematography and Design in the Late 1930s”, in *Film History*, v. 11, n. 1, 1999, p. 55-76.
- _____. “Demonstrating three-color Technicolor: early three-color aesthetics and design”, in *Film History*, v. 12, n. 4, 2000, p. 358-83.
- HUNTLEY, John. *British Technicolor films*. Londres: Skelton Robinson, 1949.
- KAHF, Mohja. “The Image of the Muslim Woman in American Cinema: Two Colonialist Fantasy Films”, in *Cinefocus*, n. 3, 1995, p. 19-25.
- KALMUS, Natalie. “Color consciousness”. In DALLEVACCHE, Angela; PRICE, Brian (eds.). *Color: the film reader*. Londres: Routledge, 2006, p. 24-29.
- KALMUS, Herbert T.; KALMUS, Eleanore King. *Mr. Technicolor*. Chesterfield: Magic Image Film Books, 1993.
- MAYER, J. P. *British Cinemas and their audiences*. Londres: Dennis Dobson, 1948.

- MORRIS, Oswald. *Huston, We Have a Problem: A Kaleidoscope of Filmmaking Memories*. Lanham/ Oxford: Scarecrow Press, 2006.
- NASH, Paul. “The colour film”. In DAVY, Charles (ed.). *Footnotes to the film*. Londres: Lovat Dickson, 1937, p. 116–34.
- NEALE, Steve. *Cinema and Technology: Sound, Image, Colour*. Londres/ Basingstoke: Macmillan, 1985.
- NEAME, Ronald; COOPER, Barbara Roisman. *Straight from the Horses’s Mouth*. Lanham/ Oxford: Scarecrow Press, 2003.
- PETRIE, Duncan *The British Cinematographer*. Londres: British Film Institute, 1996.
- POWELL, Michael. *A life in movies: an autobiography*. Londres: Heinemann, 1986.
- _____. *Million dollar movie*. Londres: Heinemann, 1992.
- SIMPSON, Shirley R. “A plea for natural colour”, in *Kinematograph Weekly*, 26 de agosto de 1937.
- STREET, Sarah. *Transatlantic Crossings: British Feature Films in the USA*. Nova York/ Londres: Continuum, 2002.
- _____. *Black Narcissus*. Londres: IB Tauris, 2005.
- _____. *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation 1900-1955*. Londres: BFI, 2012.
- YUMIBE, Joshua. *Moving color: an aesthetic history of applied color technologies in silent cinema*. Tese de doutorado: University of Chicago, 2007.