UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATÁLIA DE CASTRO SOARES

A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931):
produção e linguagem.

São Paulo

2014

NATÁLIA DE CASTRO SOARES

A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de pesquisa: História, teoria e crítica

Orientador: Prof. Dr. Eduardo V. Morettin

São Paulo

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SOARES, Natália de Castro

Título: A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Antonio de Padua Tramullas, in memoriam
A Hilda Machado, in memoriam
Aos presos políticos de 2013 e 2014
A Rafael Braga Vieira
A José Maria Galhasi
A meu pai

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Morettin.

Aos Profs. Drs. Luciana Araújo e Rubens Machado Jr pelas sugestões na Qualificação

A Lila Foster e Nana Foster,

a José Eduardo Mattos,

a Pedro Faissol

a Igor Castro Bienert

A Hernani Heffner,

a Carlos Roberto de Souza,

a Mateus Nagime

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e à CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado para a realização desta pesquisa

Ao grupo de orientandos de Eduardo Morettin: Margarida Adamatti, Lila Foster, Reinaldo Cardenuto, Isabella Goulart, Luis Labaki, João Pedro Bim, Rafael Quinsani, Fabio Pinheiro, Julio Lucchesi, Carolina Amaral, Marcia Carvalho, Alfredo Suppia

À Sra. Alice Gonzaga Assaf e família

A todos que me atenderam na Cinemateca Brasileira, em especial: Alexandre Miyazato, Lila Foster, Mariana Menna, Luisa Malzoni e Gabriela Sousa de Queiroz

Aos funcionários da biblioteca da ECA

Ao Fabricio Felice, da Cinemateca do MAM

Aos funcionários que me atenderam no Arquivo Nacional

À Márcia Rangel, da secretaria do PPGMPA

Ao Joshua Yumibe, ao Paolo Cherchi Usai, à Luciana Araújo, à Hilda Machado, ao Carlos Roberto de Souza, a Luciano Berriatúa, a Alfonso del Amo e a Camille Blot-Welles pelos escritos

Aos meus colegas na Cinemateca do MAM, Cinemateca Portuguesa, Filmoteca Española e CTAv

Aos pesquisadores Mehdi Taibi e Delphine Biet, da Cinemateca Francesa, e a Barbara Rangel

Ao Rodrigo, à Débora, ao Roberto e ao Igor

Aos que se levantaram desde junho e desde sempre colocando suas vidas em risco em busca de maior igualdade entre os homens, em especial aos meus colegas da FIP-RJ

Ao Rafael Caruso

À minha mãe, ao meu pai, aos meus irmãos

RESUMO

Este trabalho se dispõe a investigar o uso da cor no cinema silencioso do Brasil. Para isso, toma como fontes documentais tanto objetos fílmicos remanescentes quanto documentação e bibliografia diversas existentes sobre o assunto. Um primeiro capítulo será dedicado aos processos de colorização existentes no cinema silencioso, de uma forma geral, e a questões técnicas e estéticas relacionadas a esses processos: o contexto histórico em que surgiram as técnicas de colorização no cinema, suas origens em meios diversos, as características dessas técnicas de colorização e sua presença nos mercados cinematográficos mais conhecidos, as questões suscitadas pelo uso da cor e seus desdobramentos. No segundo capítulo, tentaremos mapear nossa prática e nossas discussões acerca da cor nos filmes do período silencioso: quais são as informações acerca das técnicas que utilizamos e da real presença de filmes coloridos em nossas sessões cinematográficas e da cor nos filmes que estávamos produzindo? Como as questões colocadas internacionalmente ecoaram no Brasil e quais foram as questões específicas que surgiram aqui? No último capítulo, trataremos mais especificamente da análise de filmes de nossa filmografia, ou seja, dos materiais em nitrato de época colorizados ainda existentes e inspecionados para esta pesquisa. Levantaremos e discutiremos as técnicas de colorização e as funções do uso da cor encontradas nesta filmografia.

Palavras-chave:

Cinema silencioso. Cinema silencioso do Brasil. Técnicas de colorização no cinema.

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate the use of color in Brazil's silent cinema. In order to do so, it relies on documentary sources such as remaining nitrate items and diverse existing documentation and literature on the subject. A first chapter will be devoted to existing processes in silent film colorization, in general, and to the technical and aesthetic issues related to these processes: the historical context in which the techniques of colorization arose in film, its origins in various media, the characteristics of these techniques and its presence on the most known film markets, the issues raised by the use of color and its aftermath. In the second chapter, we will attempt to map our practice and our discussions relative to color in films of the silent era: what is the information concerning the techniques we utilize and the real presence of colored movies in our cinematographic sessions and of color in movies that we were producing? In what way the questions internationally raised echoed in Brazil and what were the specific issues that have arisen here? In the last chapter, we will deal more specifically with the analysis of movies from our filmography, that is, of the colorized nitrate items still existing and inspected for this research. We will raise and discuss techniques for coloring and functions of the use of color found in this filmography.

Keywords:

Silent cinema. Silent cinema in Brazil. Color techniques in silent cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Um molde de estêncil da Pathé. Fonte: YUMIBE, 2012, p. 81.	126
Figura 2: Um dos fotogramas da coleção de Adhemar Gonzaga, acervo Cinédia. Organização: Alice Gonzaga	126
Figura 3: : Balanço de 1911. Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.M.F.2.0.6.1.1/1	127
Figura 4: Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.MF.2.0.6.3	127
Figura 5: Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.M.F.2.0.6.3.5/14	128
Figura 6: : Fórmula de tingimento azul da Pathé (1926)	128
Figura 7: Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro:	129
Figura 8: Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913	129
Figura 9: (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)	130
Figura 10: (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)	130
Figura 11: [Fazenda Floresta de café]	131
Figura 12: Jurando vingar	131
Figura 13: Jurando vingar	132
Figura 14: Jurando vingar	132
Figura 15: Jurando vingar	133
Figura 16: O triunfo da revolução brasileira	133
Figura 17: Veneza americana	134
Figura 18: Veneza americana	134
Figura 19: Jurando vingar	135
Figura 20: Jurando vingar	135
Figura 21: Jurando vingar	136
Figura 22: Companhia Docas de Santos	136
Figura 23: Fragmentos da vida	137
Figura 24: Fragmentos da vida	137
Figura 25: Fragmentos da vida	138
Figura 26: Fragmentos da vida	138
Figura 27: Fragmentos da vida	139
Figura 28: Fragmentos da vida	139
Figura 29: São Paulo, symphonia da metrópole	140
Figura 30: Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)	140
Figura 31: Jurando vingar	141
Figura 32: : Jurando vingar	141
Figura 33: Jurando vingar	142
Figura 34: Jurando vingar	142
Figura 35: Jurando vingar	143
Figura 36: O Segredo do corcunda	143
Figura 37: O Segredo do corcunda	144
Figura 38: Jurando vingar	144
Figura 39: Jurando vingar	145
Figura 40: grande parada dos legionários mineiros	145
Figura 41: grande parada dos legionários mineiros	146
Figura 42: O progresso da sciencia medica em Pernambuco	146
Figura 43: Revolução de 1924	147
Figura 44: O Segredo do corcunda	147
Figura 45: O Segredo do corcunda	148
Figura 46: São Paulo, symphonia da metrópole	148
Figura 47: São Paulo, symphonia da metrópole	149

Figura 48: São Paulo, symphonia da metrópole	149
Figura 49: [Fazenda Floresta de café]	150
Figura 50: [Fazenda Floresta de café]	150
Figura 51: Veneza americana.....	151
Figura 52: Veneza americana.....	151
Figura 53: Companhia Docas de Santos.....	152
Figura 54: Companhia Docas de Santos.....	152
Figura 55: Companhia Docas de Santos.....	153
Figura 56: Companhia Docas de Santos.....	153
Figura 57: Companhia Docas de Santos.....	154
Figura 58: Companhia Docas de Santos.....	154
Figura 59: Companhia Mogyana de estradas de ferro	155
Figura 60: Companhia Mogyana de estradas de ferro	155
Figura 61: Companhia Mogyana de estradas de ferro	156
Figura 62: Companhia Mogyana de estradas de ferro	156
Figura 63: As curas do professor Mozart	157
Figura 64: (Apresentação Brazil e America Films) (NP00878X)	157
Figura 65: (Apresentação Brazil e America Films) (NP05519-01).....	158
Figura 66: (Uma fazenda de café)	158
Figura 67: Exposição nacional do centenário da independência do Brasil em 1922	159
Figura 68: Fazenda Alto Alegre em Aparecida, comarca de Monte Alto, propriedade do snr. Bento Manoel Siqueira	159
Figura 69: Azas italianas sob os céos do Brasil.....	160
Figura 70: Azas italianas sob os céos do Brasil.....	160
Figura 71: Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913	161
Figura 72: (Cassia Jornal. SN-02)	161
Figura 73: (Força pública do estado de São Paulo).....	162
Figura 74: (Força pública do estado de São Paulo).....	162
Figura 75: (Ouro Fino)	163
Figura 76: (Ouro Fino)	163
Figura 77: (Ouro Fino)	164
Figura 78: [Recife no centenário da confederação do Equador]	164
Figura 79: Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro	165
Figura 80: Ribeirão Preto	165
Figura 81: Ribeirão Preto	166
Figura 82: Hospital de Juquery.....	166
Figura 83: Hospital de Juquery.....	167
Figura 84: Hospital de Juquery.....	167
Figura 85: Hospital de Juquery.....	168

LISTA DE ABREVIATURAS

a	anterior.
c	cerca
fig	figura/figuras
N/I	não identificado/a
p	posterior
S/d:	sem data (ano não identificado)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 A COR NO CINEMA SILENCIOSO	26
1.1 A COR NO CINEMA	26
1.2 PRESENÇA DE IMAGENS COLORIDAS NO CINEMA SILENCIOSO	28
1.3 TÉCNICAS DE COLORIZAÇÃO EM FILMES SILENCIOSOS	29
1.3.1 Pintura a mão	30
1.3.2 Estêncil	31
1.3.3 Tingimento.....	33
1.3.4 Viragem	34
1.3.5 Tingimento e viragem (imagens bicolores)	35
1.3.6 Sistemas de obtenção de “cores naturais”	35
1.3.7 Preto e branco	36
1.4 USO DA COR NOS FILMES	38
1.4.1 Realismo?	38
1.4.2 “Síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”	39
1.4.2.1 Síntese por simplificação ou cor diegética	40
1.4.2.2 Síntese por simbolismo ou cor afetiva.....	41
1.4.3 Retomando os manuais – motivações técnicas.....	42
1.4.4 Ritmo	43
1.4.5 Ornamento	43
1.4.6 Aproveitamento	44
1.5 PADRONIZAÇÃO E DOMESTICAÇÃO DO USO DA COR	44
2 A COR NO CINEMA SILENCIOSO DO BRASIL.....	48
2.1 COLORIDO	50
2.2 FOTOGRAFIA, PROJEÇÃO DE VISTAS FIXAS E OUTROS.....	51
2.3 FILMES COLORIDOS	54
2.4 FILMES CINEMATOGRAFICOS COLORIDOS.....	55
2.5 FILMES COLORIDOS NA IMPRENSA DA ÉPOCA.....	55
2.6 A VIDA DE CRISTO.....	67
2.7 O COLORIDO FRANCÊS E O AMERICANO	69
2.8 O QUE É UM FILME COLORIDO	72
2.9 CINEMA COLORIDO COMO PROTOGÊNERO CINEMATOGRAFICO.....	77
2.10 O COLORIDO NOS FILMES, SEGUNDO A CINEARTE	80
2.11 A COR CAPTADA PELA CÂMERA CINEMATOGRAFICA	84
2.12 UM POUCO DE TÉCNICA.....	85

2.13 O FILME NACIONAL E A COR	91
3 LINGUAGEM: PADRÕES E VERTENTES NO USO DA COR EM FILMES SILENCIOSOS BRASILEIROS	96
3.1 TÉCNICAS DE COLORIZAÇÃO ENCONTRADAS	97
3.1.1 Tingimento	98
3.1.2 Viragem	100
3.1.3 Tingimento e viragem (imagens bicolores)	100
3.1.4 Preto e branco	101
3.2 FUNÇÕES DO USO DA COR NA FILMOGRAFIA	101
3.2.1 “Síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”	102
3.2.1.1 Síntese por simplificação ou cor diegética	102
3.2.1.2 Síntese por simbolismo ou uso metafórico	104
3.2.2 Retomando os manuais – motivações técnicas	108
3.2.3 Ritmo	110
3.2.4 Ornamento	111
3.2.5 Aproveitamento	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
ILUSTRAÇÕES	126
REFERÊNCIAS	169
APÊNDICE A:	174

INTRODUÇÃO

Entre aqueles que não são familiarizados com o cinema silencioso, falar em filmes coloridos daquele período causa ainda certo espanto. De uma forma geral, as pessoas (incluindo estudantes de cinema) estão habituadas a pensar que o cinema silencioso era necessariamente preto e branco (assim como ainda tem bastante força a ideia de que as sessões eram sempre silenciosas, embora já tenhamos avançado bastante recentemente na desconstrução dessa última ideia). Isso porque muitos dos filmes daquele período que sobreviveram até os nossos dias possuem apenas versões em preto e branco, ainda que tenham sido exibidos em sua época em cópias coloridas.

Já temos estudos estrangeiros altamente relevantes que exploram o tema da cor no cinema silencioso, mas raros são aqueles que se debruçam sobre esse aspecto no cinema do período em nosso país. Também é ainda rara e relativamente recente a possibilidade de assistir a esses filmes em festivais dedicados ao cinema silencioso, como a Giornate del Cinema Muto de Pordenone e o Cinema Ritrovato de Bologna, ambos na Itália, ou em DVDs lançados fora do Brasil. Ou seja, apesar de todo o esforço que já foi feito para tentar compensar uma, digamos, negligência histórica com relação à cor como elemento dos filmes, continuamos com dificuldade de **ver** esses filmes em cores. Isso certamente terá impacto sobre este trabalho, e tem alguns motivos que tentaremos esclarecer aqui.

Muitos dos filmes que originalmente tinham sido lançados ou feitos em cores só chegaram até nós em preto e branco, quando chegaram. Em parte, essa responsabilidade costuma ser atribuída aos arquivos cinematográficos¹: por décadas, os filmes do período silencioso foram duplicados majoritariamente em preto e branco, principalmente aqueles cujos processos de colorização eram os de cor aplicada, ou seja, adição de cor após a feitura da cópia. Qual seria a razão dessa prática por parte dos arquivos de duplicar filmes em preto e branco os filmes que possuíam cor?

Segundo Joshua Yumibe (2012, p. 15), essa prática tem origem na preferência teórica pela cor realista, natural, levando a que muitos arquivistas acreditassem que processos de cor aplicada fossem uma adição não fotográfica, e portanto supérflua, ao filme silencioso. Sua preservação seria, portanto, desnecessária. e justificaria a duplicação de elementos coloridos em película preto e branco.

¹Entre os primeiros arquivos cinematográficos a começarem a se estruturar estão o Svenka Filmsamfundet, Suécia (1933), o Reichsfilmarchiv, Alemanha (1935) e a Cinémathèque Française, França (1936).

Esse é um ponto importante, pois mostra como as questões ideológicas moldam a nossa prática e têm repercussões profundas. A preferência dos cinéfilos e cineclubistas dos anos 1950/1960 pelo filme narrativo de longa-metragem em preto e branco tem como uma das consequências não só a ideia, no senso comum atual, de que o cinema era preto e branco durante suas primeiras décadas, mas também a escassez material desses filmes coloridos.

Esta não é, no entanto, a única razão para essa prática dos arquivos. A duplicação de nitratos coloridos em preto e branco pelos arquivos deveu-se muito à constatação da instabilidade da cor em película colorida. Grande parte dos filmes feitos em nitrato de celulose (padrão de indústria até 1950) foi duplicada em acetato de celulose principalmente na década de 1970 em caráter emergencial, quando houve, inclusive no Brasil, uma campanha pelo descarte dos materiais em nitrato, altamente inflamáveis. Muitos dos materiais foram duplicados em preto e branco ou em película colorida, porém sem um cuidado maior com a questão da cor original. Assim, muitos dos filmes que possuíam, originalmente, cópias colorizadas são conhecidos pelo público apenas em versões em preto e branco ou em versões cujas cores nada têm a ver com aquelas presentes na cópia nitrato que deu origem a duplicações. Esse movimento tem consequências trágicas, pois significou o descarte de grande parte do patrimônio cinematográfico em nitrato de celulose, que deu lugar a grandes quantidades de filmes em acetato de celulose, em sua maioria em preto e branco, muitas vezes em 16mm, com perda de partes da imagem e de qualidade fotográfica. O acetato de celulose, inclusive, veio a se tornar um novo problema de conservação para os arquivos cinematográficos, principalmente nos países de clima quente e úmido. Apesar de todas as críticas, não podemos deixar de dizer que tudo o que foi feito foi no intuito de garantir a salvaguarda dessas obras cinematográficas, com todos os equívocos e limitações técnicas que possam ter ocorrido dado o conhecimento da época sobre o tema. Nesse campo, muitas vezes, as decisões, principalmente em países como o nosso, são tomadas em virtude da urgência, da falta de verba e de pessoal. Em nosso caso, as condições nunca possibilitaram uma política de longo prazo no campo da preservação, situação que ainda se mantém.

Paolo Cherchi Usai, que tem estreita e longa ligação com arquivos de filmes (e é atualmente diretor da George Eastman House), é enfático ao declarar que, não fosse essa a prática dos arquivos, teríamos perdido muito mais do que perdemos do cinema silencioso. Para ele, se as cifras de filmes sobreviventes do cinema do período são baixas, elas seriam muito mais trágicas se os arquivos não tivessem adotado a prática de duplicar os materiais em preto e branco, já que a película em cores sempre foi muito mais instável que a em preto e branco, degradando muito mais rapidamente (in: YUMIBE, 2012, prólogo).

Outro motivo para a ausência das cópias coloridas tem a ver com as próprias práticas do período e características do material: inutilização das cópias por excesso de projeções, incêndios em cinemas e laboratórios, hidrólise do suporte de nitrato são alguns dos motivos para que poucos filmes, e portanto poucos filmes coloridos, tenham chegado até nós. Como as cópias de projeção eram os únicos elementos com informação de cor na grande maioria dos casos, a salvaguarda de elementos como negativos ou materiais intermediários (internegativos, interpositivos), embora em muitos casos signifique a existência da obra, não significa a existência de sua versão colorida.

Apesar do panorama que acabamos de desenhar, nos últimos anos tem sido cada vez mais comum termos acesso a versões coloridas de filmes silenciosos. Certamente esse é apenas um dos aspectos da revalorização do cinema silencioso que tem acontecido em diversos países do mundo, principalmente após o congresso da FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) de 1978, acontecido em Brighton, na Inglaterra, que reuniu acadêmicos e arquivistas audiovisuais para ver e discutir aproximadamente seiscentos filmes de ficção feitos entre 1900 e 1906 e frequentemente citado como um dos principais motivadores da recente onda de produção de textos nessa área. Outros espaços de discussão de aspectos do cinema silencioso são a Giornate del Cinema Muto, que acontece em Pordenone (Itália) desde 1982, e o Cinema Ritrovato, festival anual que acontece em Bolonha (Itália) não apenas dedicado ao cinema das primeiras décadas, mas que dá a ele posição de destaque, bem como à cor (o festival abriga uma mostra específica sobre cor no cinema). Nas três últimas décadas a produção bibliográfica voltada para aspectos do cinema silencioso cresceu de maneira notável. Cunharam-se ou se relearam termos hoje bastante utilizados e referenciados – *early cinema* (GUNNING, 1989), *cinema of attractions* (GUNNING, 1990), *cinématographie-attraction* (Gaudreault, 2008), entre outros – bem como se realizaram articulações históricas de grande repercussão, como é o caso da articulação entre o chamado pré-cinema e o cinema digital (MANOVICH, 2001), que teve ecos inclusive no Brasil, com aproximações entre as origens do cinema e o cinema contemporâneo (por exemplo, FELINTO, 2008). É também digno de nota o recente *boom* de textos de caráter mais técnico que abordam o cinema silencioso, em grande parte impulsionado, acreditamos, pelo impacto das possibilidades que as técnicas digitais aportaram à restauração cinematográfica (BROWN, 1990; OLIVEIRA, 2002, entre outros).

É curioso notar que, apesar do interesse recente no cinema silencioso e mais especificamente no cinema das duas primeiras décadas, continuamos reproduzindo certo discurso evolucionista ao menos nos estudos sobre a cor. Processos de colorização uniforme

(tingimento e viragem), que são mais simples, são muitas vezes considerados processos primitivos, que seriam utilizados apenas por limitações técnicas ou orçamentárias, o que não corresponde à realidade. Nesse sentido, é flagrante o recente *boom*, em festivais, de cópias restauradas de filmes pintados a mão ou por estêncil, em geral mais presentes que cópias de filmes tingidos ou virados, apesar de pintura a mão e estêncil terem sido técnicas muito menos utilizadas que tingimento e viragem. Da mesma forma, tem-se dado especial atenção às chamadas técnicas de obtenção de cores naturais, tais como Technicolor, Frise-Greene e Kinemacolor, quase sempre com ênfase no seu uso como busca de um realismo.

Com relação ao cinema silencioso do Brasil, tema desta dissertação, sabemos, tanto os termos “cinema silencioso” quanto “cinema do Brasil” (ou “cinema brasileiro”) são controversos. Sobre a identidade do que se costuma chamar de cinema silencioso e sobre a tentativa de demarcar um fim para esse período, Paolo Cherchi Usai comenta²:

[...] [o longo crepúsculo do filme silencioso] teve início com experimentos para gravar som diretamente na película (muito antes de 1927: os primeiros estudos no assunto foram publicados em 1901) e terminou apenas por volta de 1935, quase uma década após o início oficial dos filmes sonoros. [...] Além disso, a ausência de uma trilha de som em uma cópia não é suficiente para estabelecer a identidade histórica de um filme silencioso (USAI, 2000³).

Temos consciência, também, da amplitude e heterogeneidade contidas no termo cinema silencioso. Considerando que, como disse Cherchi Usai na passagem citada, a produção de filmes silenciosos foi uma prática em curso pelo menos até 1935, estamos nos referindo a um período de cerca de quatro décadas reduzidas a um único termo generalizante. É comum que se considerem ao menos três periodizações que englobam filmes e práticas que se destacavam: um primeiro período basicamente não narrativo (1894 – 1908), um segundo período de crescente narratividade (1908 – 1915) (COSTA, 2005, p. 34) e um terceiro período predominantemente narrativo (1915 em diante).

Ainda assim, consideramos que para os fins desta pesquisa o uso do termo cinema silencioso é útil, já que, apesar das diferenças, engloba também práticas similares, por exemplo, a montagem final feita nas cópias e não nos negativos⁴. Tentaremos, sempre que possível,

²A tradução de trechos de livros estrangeiros neste trabalho é nossa, exceto quando citada outra fonte.

³Esquecemos de anotar a referência da página e até o fechamento deste trabalho não conseguimos ter acesso ao livro novamente para procurá-la. Faremos essa correção na revisão da dissertação.

⁴Os distintos fragmentos que fariam parte do filme eram, em um primeiro momento, copiados em separado e posteriormente o positivo era montado (LOBEL, 1934, p. 248). A partir de 1907, mais ou menos, passou-se a realizar o corte do negativo de acordo com os tingimentos e as viragens que seriam aplicados, assim os trechos que fossem receber determinada cor eram copiados junto, tingidos e/ou virados e, após a secagem, cortados de acordo com a continuidade dos planos no filme (YUMIBE, 2012, p. 105). No final da década de 1920, com a adoção do cinema sonoro como padrão de indústria, as emendas e a colorização nas cópias tornaram-se indesejáveis, pois prejudicavam a leitura da trilha de som. A montagem do positivo deu, então, lugar à montagem do negativo. Para mais informações sobre procedimentos de montagem no período, ver SOARES, 2013.

localizar mais precisamente o período de que estivermos falando.

Com relação à questão de cinema brasileiro e cinema do Brasil, segundo Jean-Claude Bernadet em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, nas primeiras décadas “é raro o anúncio jornalístico informar sobre a nacionalidade do filme ou o produtor, assim os filmes produzidos no Brasil não se diferenciam dos importados” (1995, p. 78). Para ele,

[...] se não temos elementos para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, tampouco temos para afirmá-lo; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem a sua origem, não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século” (1995, p. 79).

Embora tenhamos encontrados diversas menções a “filmes nacionais” nas pesquisas em anúncios em periódicos, Bernadet tem razão sobre não podermos afirmar um investimento nacionalista por parte do público com relação aos filmes produzidos no país. Seguindo sua linha de pensamento, nos debruçaremos sobre a utilização da cor no cinema silencioso do Brasil, sem que isso esteja necessariamente ligado à ideia de um cinema nacional. Nesse sentido, um documento que testemunhe a recepção de filmes estrangeiros por esse público pode ser tão esclarecedor quanto um que testemunhe a recepção de um filme nacional, independentemente da significação que essa expressão possa ter.

O corpus fílmico do trabalho, no entanto, é inteiramente composto de filmes brasileiros. A pesquisa se centrou em objetos fílmicos remanescentes, ou seja, cópias de época em nitrato que existam ainda hoje e que tenham algum tipo de colorização. Por esse motivo, o período que a pesquisa pretende abordar vai de 1913 a 1931, que são respectivamente os anos relativos ao primeiro e ao último material fílmico do período silencioso datados existentes ainda hoje e localizados⁵.

Embora o cinema silencioso brasileiro venha sendo tema de pesquisas recentes, o assunto deste projeto carecia ainda de um estudo no país. Com essa investigação, nos propusemos a fazer uma comparação crítica do conhecimento já existente sobre cor no cinema silencioso com as informações a que tivemos acesso, diretamente relacionadas ao uso da cor no caso brasileiro, especificamente. Aliando a investigação teórica à análise física de objetos fílmicos remanescentes, pretendeu-se confrontar as informações de fontes escritas (livros, periódicos, documentos de produção etc.) com as características físicas e estéticas do material. Dessa maneira, o objetivo era não só compreender melhor as características de produção, e de linguagem da época, mas também suscitar questionamentos em relação à sobrevivência das características cromáticas dos materiais, através da análise dos materiais sobreviventes.

⁵Para a listagem de filmes, com seus respectivos anos de produção, consultar o Apêndice A.

Acreditamos, assim como Paolo Cherchi Usai, que "a versão 'original' de um filme é um objeto múltiplo fragmentado em um número de diferentes entidades igual ao número de cópias sobreviventes" (USAI, 2000, p. 84). Isso significa que não acreditamos em uma entidade, que poderíamos chamar de obra cinematográfica, despojada de sua materialidade física, mas na existência de diversos elementos, com características próprias e sua própria história, cuja materialidade é parte intrínseca dessa obra, ou dessa versão dessa obra.

No cinema, o termo "original" (obra original, versão original, cópia original etc.) é problemático. Primeiro, porque o cinema, assim como a fotografia, é uma arte baseada na duplicação. Aquele elemento que é originalmente criado – o negativo de câmara – não é o elemento que vai ser projetado, ou seja, não é aquele que vai propiciar a experiência do cinema em si. Também pelo fato de que o cinema é, além de uma arte, uma indústria, e, como indústria, trabalha em geral com a ideia de distribuir amplamente seus produtos, fazendo, portanto, muitas cópias - que têm suas características físicas e estéticas próprias e únicas⁶.

Quando falamos de cor nas primeiras décadas do cinema, a unicidade de cada cópia ganha um peso maior. Como já dissemos, a grande maioria dos processos de colorização de filmes nas primeiras décadas correspondia a uma atuação diretamente na cópia que serviria para projeção, enquanto tanto o negativo quanto possíveis elementos intermediários eram, em geral, feitos em preto-e-branco. Nessa dualidade entre o caráter único de um material e o intuito, de certa maneira, hegemônico e universal ou, ao menos, amplo do cinema reside o alvo desta pesquisa. No Brasil, embora a produção de textos sobre cinema silencioso seja ainda escassa, recentemente teve notável aumento, acompanhando a tendência internacional. As discussões de teóricos estrangeiros tiveram eco nos nossos pesquisadores, levando ao aparecimento de termos cunhados em português, entre os quais podemos citar o “primeiro cinema” (COSTA, 2005), que opera uma leitura crítica de termos como o *early cinema*, em vez de uma simples tradução. Surgiram, nos últimos anos, livros parcial ou integralmente dedicados ao período, dentre os quais o já citado livro de Flávia Cesarino (COSTA, 2005) e o recente Viagem ao cinema silencioso do Brasil (PAIVA e SCHVARZMAN [org.], 2011), reflexos principalmente

⁶Fritz Lang e Friedrich Murnau estão entre os realizadores que costumavam filmar com 2 ou mais câmeras, obtendo mais de um negativo de imagem e montando diversas versões para seus filmes a partir de negativos diferentes, em uma época em que os chamados duplicados positivo e negativo, filmes de baixo contraste e alta qualidade fotográfica, ainda não existiam. Assim, a existência de diversos negativos proporcionava a possibilidade de tiragem de mais cópias.

Los 5 Faust de F.W. Murnau, filme dirigido em 2002 por Luciano Berriatúa, aborda justamente esse assunto, tratando exclusivamente do caso do Fausto de Murnau (1926), do qual se haviam encontrado 5 negativos, alguns dos quais feitos para versões estrangeiras. Segundo Berriatúa, que é pesquisador convidado na Filmoteca Española, após a realização do filme em 2002 já se descobriram outros 2 negativos do Fausto – totalizando 7 negativos do filme, todos “originais”.

do interesse que os setores e pesquisadores acadêmicos têm dedicado ao tema.

Em consonância com os já citados eventos estrangeiros com foco no cinema das primeiras décadas, a própria Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, que acontecia na Cinemateca Brasileira em São Paulo desde 2007⁷, é um resultado desse interesse que o cinema do período tem suscitado (SOUZA, 2011, p. 16), ao mesmo tempo em que funciona como impulsionadora desse citado interesse na comunidade, acadêmica ou não.

O cinema silencioso, embora tenha ganhado foco em diversos festivais e em pesquisas acadêmicas recentes, tem escassa bibliografia no Brasil (bem como em quase todos os países que não sejam Estados Unidos, França e, mais recentemente, Inglaterra, Itália e Espanha). Essa escassez, embora parcialmente justificável pela dificuldade em ter contato direto com os filmes (em parte por serem materiais frágeis e estarem concentrados basicamente em um arquivo cinematográfico – a Cinemateca Brasileira – e em mãos de colecionadores, em parte porque se estima que pelo menos noventa por cento da produção do período silencioso desapareceu); essa escassez torna ainda mais urgente o estudo aprofundado dessas obras, que foram produzidas há pelo menos três quartos de século, em suporte inflamável e perecível (nitrato de celulose), cuja materialidade é importante para entender o contexto em que foi concebido, produzido e apreciado.

Alguns dos desafios deste trabalho são similares aos mencionados em bibliografia estrangeira e dizem respeito, por exemplo, à distância temporal que nos separa das plateias que assistiram aos filmes à época de seu lançamento ou de sua produção. Outros aspectos, embora não necessariamente sejam exclusivos do Brasil, não são abordados nos escritos conhecidos sobre o tema ou têm, em nosso país, diferentes características.

Um dos aspectos que compartilhamos com pesquisadores estrangeiros é a dificuldade em entender de que forma as cores eram recebidas pelos espectadores à época e de saber quais eram as intenções de seus realizadores. Sem mencionar que as próprias projeções podiam significar alterações diversas em relação ao que foi concebido pelos realizadores ou comercializado pelos exibidores: os projecionistas, por exemplo, desde a época da lanterna mágica, muitas vezes adicionavam cor às projeções através de filtros (além de outras interferências não necessariamente ligadas à percepção da cor, como alteração de velocidade e sentido da projeção, bem como remontagem de materiais etc.).

Por outro lado, especificamente no caso brasileiro, a escassez de documentação de produção configura-se como outra dificuldade para entender o uso das cores no nosso cinema do

⁷ Em 2013 a Cinemateca Brasileira não promoveu o evento e até julho de 2014 ainda não havia anúncio sobre a possibilidade de o evento acontecer neste ano.

período silencioso (e afeta também a pesquisa de outros aspectos do cinema no Brasil). Isso não se configura como um limitador em grande parte do cinema francês do mesmo período, por exemplo, muito mais rico em fontes documentais devido ao fato de existir uma indústria cinematográfica desde cedo, o que implica na produção maior e mais organizada de documentação de todos os processos envolvidos na realização, e de também haver uma tradição centenária de arquivos públicos.

Outro aspecto que inquieta pesquisadores em diversas partes do mundo é o aparente conflito entre a notável presença de códigos nesse uso das cores e a completa inviabilidade de reconhecer um sistema de códigos perfeitamente coerente e que seja aplicável indistintamente. Se é inegável que existem códigos que eram, ou deveriam ser, entendidos pelos espectadores de maneira específica, é também verdade que esse código muitas vezes embaralha-se, foge da norma, fica incompreensível - pelo menos aos nossos olhos contemporâneos. Voltaremos a esse assunto mais à frente.

No nosso caso específico, existem mais alguns complicadores quando nos dispomos a analisar esses filmes. O primeiro deles é a escassez de materiais para análise. Para se ter uma ideia, existem, no mundo, cerca de 30 filmes de Méliès coloridos a mão (técnica utilizada nos primeiros anos do cinema), de um total de cerca de 200 títulos preservados (de mais de 500 reconhecidamente feitos) (FERNÁNDEZ. 2013, p. 8). A quantidade de filmes de Méliès existentes hoje coloridos a mão equivale à quantidade total de filmes brasileiros, com cópia de época, que possuem algum tipo de colorização, acessíveis. Ou seja, em um arquivo brasileiro – a Cinemateca Brasileira, identificados e consultáveis⁸. Obviamente dispor de mais elementos pode auxiliar enormemente na análise. Dispor de poucos elementos, como é o nosso caso, nos deixa bastante limitados, considerando que uma pequena amostragem pode não refletir bem o universo maior de filmes produzidos no período.

Ainda com relação à quantidade de materiais existentes e mais especificamente à porcentagem de materiais coloridos, é também notável a diferença entre as estatísticas que lemos na bibliografia estrangeira a que temos acesso e os números que encontramos na nossa pesquisa. Enquanto Paolo Cherchi Usai estima que cerca de 85% dos filmes silenciosos lançados tinham cópias tingidas ou viradas parcial ou totalmente (excluindo dessa contagem os materiais que possuíam apenas intertítulos coloridos) (USAI, 2000, p. 23)⁹, nesta pesquisa

⁸ A listagem dos filmes deste trabalho pode ser consultada no Apêndice A. São 31 materiais referentes a 27 títulos.

⁹ Cherchi Usai se refere à quantidade de títulos que possuíam lançamento em cópias colorizadas, o que não significa que 85% das cópias lançadas eram colorizadas: um mesmo título podia possuir cópias colorizadas mas também cópias em preto e branco em muito maior número, por exemplo.

chegamos a 26 cópias colorizadas (referentes a 26 títulos do período), de um total de 154 cópias em nitrato encontradas. Considerando tanto as cópias quanto outros materiais, como fragmentos e apresentações, são 38 materiais de época com algum processo de colorização (desses, 31 estão consultáveis e, portanto, constituem a filmografia deste trabalho). Dessa forma, chegamos à cifra de aproximadamente 17% de cópias conservadas de época confirmadamente colorizadas (21% de cópias colorizadas contando as que não foram analisadas e portanto não confirmadas), considerando inclusive os filmes que só possuem cor nos intertítulos (se formos excluir da contagem, como Cherchi Usai, os materiais que têm apenas intertítulos coloridos, essa cifra cairia para menos de 15%). Embora nosso universo de filmes seja pequeno, parece-nos bastante intrigante o referencial numérico muito abaixo dos encontrados na bibliografia estrangeira conhecida.

Apenas cerca de 7% dos títulos do período silencioso sobreviveu, parcial ou integralmente, contra quantidades muito mais altas em países como França ou Estados Unidos, ainda que também se tenha perdido muita coisa nesses lugares. Por um ou outro motivo alguns materiais podem existir e apenas não terem sido localizados neste momento. A possível identificação incorreta da cromia de materiais na hora de sua incorporação ao acervo, por exemplo, pode fazer com que a busca na base de dados não os encontre. Acreditamos que alguns materiais ainda aparecerão, temporariamente invisíveis por falhas no nosso critério de busca de informações, pela incorreta identificação na base de dados, por ainda não estarem catalogados ou por outros problemas.

Além do problema de a maioria dos filmes silenciosos ter desaparecido, temos ainda a questão da instabilidade das cores, mesmo no caso de materiais bem armazenados. Segundo Yumibe (2012, p. 11), desde bastante cedo há documentos relatando o desaparecimento da cor após uma única projeção, pela ação da intensidade da lâmpada do projetor. Segundo ele, um catálogo da Edison de 1906 aponta que o tingimento, em sua maioria, "é simplesmente um processo de colorização barato. As cores não são fixadas ou permanentes, podem ser lavadas por água, e desaparecem em um curto tempo sob a luz intensa do Kinetoscópio".

Da mesma forma, a falta de materiais de acesso a muitas dessas obras apresenta-se como elemento extremamente dificultador. Considerando que as cópias de época não podem ser visionadas (apenas inspecionadas em mesa enroladeira)¹⁰, nos casos em que o título em

¹⁰ Chamamos aqui de visionamento o exame de um filme em aparelho com dispositivo óptico (por exemplo, uma moviola ou um projetor), enquanto a inspeção em mesa enroladeira é feita sem a mediação de nenhum dispositivo dessa natureza – é puramente mecânica, passando o rolo de filme de um a outro prato da mesa, pela tração da manivela, através de uma pequena mesa de luz. O filme é inspecionado através de lupa e/ou a olho nu.

questão não possui materiais em vídeo ou outros materiais acessíveis ao pesquisador, a análise fica bastante prejudicada, pela impossibilidade de analisar as imagens em movimento.

Devemos lembrar também que, ao lidarmos com materiais de divulgação de companhias, materiais publicitários ou mesmo manuais técnicos da época, não necessariamente o que se veiculava era o que se colocava em prática. Podemos ter certeza de que a colorização de filmes, assim como as outras práticas, era muito mais plural do que os manuais nos ensinavam e os anúncios publicitários nos faziam crer. São, ainda assim, fontes de pesquisa valiosas, ao nos indicarem o discurso oficial ou mesmo padrões de utilização, o que obviamente não significa que restringissem tanto o uso quanto a apreciação por parte do público.

Outro cuidado que devemos ter é de não considerarmos que a data de colorização de um filme é necessariamente a data em que a obra foi produzida. Mesmo a data de feitura da cópia não é indicador seguro da data de colorização. Além disso, "só porque uma cópia de um filme Edison ou Limière sobrevive em cores não significa que foi colorida ou mesmo autorizada pela companhia, nem que tenha sido originalmente em cor" (YUMIBE, 2012, p. 63).

Com relação à nomenclatura das cores, sabemos que, muitas vezes, as cópias de filmes estrangeiros eram confeccionadas nos países em que seriam exibidas, sendo que em alguns casos os internegativos ou negativos que eram enviados para esses países continham inscrições que indicavam a cor dos planos. No entanto, em geral isso garantia apenas uma indicação, pois a interpretação de o que seria um plano "âmbar", "rosa" ou "vermelho", por exemplo, ficava para os técnicos de laboratório que fariam as cópias. No decorrer do trabalho, falaremos um pouco mais sobre isso e sobre a metodologia empregada.

Para chegar aos 27 títulos que compõem a filmografia deste trabalho, começamos por estabelecer que partiríamos dos materiais de época remanescentes, ou seja, cópias com algum tipo de colorização, da época do cinema silencioso, ainda existentes e consultáveis. Ao privilegiarmos o contato com os materiais fílmicos, pretendemos respeitar a unicidade de cada material, particularmente importante nestes casos em que a cor era em geral aplicada diretamente à cópia de exibição. Além disso, acreditamos que a análise física das cópias pode trazer informações importantes não encontráveis em outras fontes: a análise das bordas dos materiais, por exemplo, pode indicar se estamos lidando com um material tingido ou virado.

Acessar diretamente as cópias nitrato que ainda existem com sua colorização de época nos permite analisar a fonte primária, sem alguns dos obstáculos que geralmente se interpõem entre o público e materiais tão antigos. Por esse motivo ficou fora do escopo deste trabalho, por exemplo, o filme Exemplo Regenerador (Rossi Filme, 1919), já que não foi encontrado nenhum material de época colorizado, apenas duplicações posteriores e materiais de acesso

em vídeo.

Após estabelecer essa premissa, começamos a pesquisa junto à Cinemateca Brasileira, principal instituição que realiza guarda de materiais em nitrato no Brasil, tanto por possuir depósitos específicos para a guarda desse tipo de material quanto por ser a única no país com laboratório de restauração. Embora exista a possibilidade de haver outros materiais colorizados do período silencioso, por exemplo em mãos de colecionadores, localizá-los é tarefa muito difícil e o acesso a eles, praticamente impossível. Por isso, estabeleceu-se que os materiais estudados seriam aqueles localizados e consultáveis no acervo da Cinemateca Brasileira.

Uma listagem preliminar foi realizada no início de 2012. Em consulta à Cinemateca Brasileira, foi feita uma busca de materiais em nitrato relativos a filmes brasileiros silenciosos e que tivessem algum tipo de colorização. Para isso, buscamos todos os que tivessem, na base de dados da instituição, como informação de cromia algum dos processos de colorização de filmes silenciosos (tingimento e viragem foram os únicos tipos encontrados), além de informações em outros campos, principalmente nas observações, que nos levassem a acreditar que certo material continha colorização. Em alguns casos, os materiais estavam identificados como BP (branco e preto), mas continham no campo de observações, por exemplo, “cópia tingida”. Para encontrar essas informações, foram realizadas buscas com palavras-chave, entre as quais “tingimento”, “viragem” “tingida” e “virada”.

A partir dessas buscas, foi feita uma listagem preliminar, com quarenta e um materiais relativos a trinta e nove títulos, com muitas informações conflitantes ou a serem checadas. Em diversos materiais as informações contidas em distintos campos da base de dados entravam em conflito, possivelmente por erros de identificação ou, mais provavelmente, de preenchimento dos campos. Assim, por exemplo, a cópia nitrato do filme (Cassia Jornal SN-02) (título atribuído), identificado como preto e branco no campo de cromia, tinha em outro campo a seguinte observação: “hidrólise seca em toda a parte tingida de laranja”. Em esse e outros casos, apenas checando fisicamente o material em mesa enroladeira seria possível ter certeza de que o material era mesmo tingido. Nessa listagem, havia (e ainda há) um número maior de materiais que de títulos porque em dois casos um dos estojos do filme havia sido incorporado separadamente, tendo recebido um número diferente de entrada, que identifica o material internamente na instituição. Em alguns casos essa separação é proposital, por questões de conservação (diferentes suportes ou cromias, por exemplo); em outros casos, a separação se dá por problemas de identificação, quando um dos rolos é incorporado ao acervo separado dos outros e, por não conter informação correta sobre o título, passa a ser

identificado por um título atribuído ou não confirmado.

Após listar todos os possíveis materiais que fariam parte de nossa filmografia, passamos à checagem e à análise dos materiais. Enviamos a listagem ao setor de Pesquisa da Cinemateca Brasileira, que agendou a análise em mesa enroladeira dos materiais solicitados que tinham condição de ser consultados. Nessa fase, alguns dos materiais tiveram que ser retirados da filmografia do projeto, por não serem consultáveis devido ao mau estado. É o caso de (Bodas de ouro – 1878/1928) (Rossi Filme, 1928), (Festa em Itapetininga) (Campos Film, 1920c), [Desfile de lãs]-Pub (produtora não identificada, data indefinida), A grande manifestação das classes productoras do estado de Minas ao presidente Antonio Carlos (Bonfioli Filme, 1929), No cenário da vida (Liberdade-Film, 1930), Porto Ferreira Jornal Film n. 7 (produtora não identificada, 1922-24), O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil (A. Botelho Film, 1924) e de Revezes (Olinda-Film, 1927). Há, ainda, dois títulos que não podem ser analisados integralmente. É o caso de Companhia Mogyana de estradas de ferro (Guarany Filme, 1926c) (só foram vistos os rolos 2 e 4 de um total de 4), O progresso da sciencia medica em Pernambuco (Liberdade Filme, 1927p), cujo rolo 3 de 3 é o único que pôde ser consultado, de Revolução de 1924 (SCAB Filme, 1924), do qual só pudemos analisar o rolo A (de total desconhecido) e de Ribeirão Preto (Vianna Film, 1928), do qual só tivemos acesso ao rolo 1 (também de um total desconhecido). Além disso, o 6º e último rolo do filme São Paulo, symphonia da metrópole (Rex Filme, 1929) não foi localizado.

Entre os materiais presentes na lista preliminar, também houve casos em que, ao checar o material em mesa enroladeira, percebemos que não possuía colorização. Trata-se de: [Cassia Jornal SN-01] (M Film, 1927-1930), (Cia. Cedro Cachoeira) (Bonfioli Filme, 1933), [Companhia Fabril do Cubatão] (Independência-Omnia Film, 1922) e [Companhia americana de filmes] (produtora não identificada, 1939c). No caso do (Cia. Cedro Cachoeira), analisamos tanto a cópia nitrato, o material originalmente presente na nossa listagem, quanto o negativo de imagem, que poderia conter alguma indicação de colorização, embora isso não seja comum em materiais negativos. Após constatar que de fato nenhum dos dois continha colorização ou indicações, este título foi excluído da filmografia. Quanto ao [Companhia americana de filmes], apesar de estar inicialmente identificado como tingido, constatamos tratar-se de material PB (era, ainda, posterior a 1933).

Chegamos, então, à filmografia definitiva deste projeto, constituída por títulos brasileiros do período silencioso que possuem materiais positivos em nitrato de celulose em guarda na Cinemateca Brasileira, consultáveis e comprovadamente com algum tipo de colorização, listados no apêndice A. Todos esses materiais foram analisados em mesa enroladeira.

O desenvolvimento desta pesquisa deve-se em grande parte ao desafio que é para os pesquisadores e arquivistas audiovisuais lidar com os materiais colorizados das primeiras décadas do cinema. Entre setembro de 2010 e junho de 2011 fui bolsista do departamento de Investigação Fílmica da Filmoteca Española, onde continuei com a investigação (inspeção, catalogação e planejamento de duplicação para conservação e acesso) da coleção Antonio Tramullas (datada aproximadamente em 1910-1927), composta de materiais em nitrato – muitos deles colorizados - e duplicações em acetato e políester. A impossibilidade de obter materiais com cores satisfatoriamente reproduzidas por meio fotoquímico, a dificuldade técnica e financeira de reproduzi-los em meio digital, bem como as questões éticas e estéticas que se impõem fazem do trabalho com esse tipo de material um exercício de constante reflexão sobre a própria arquivística audiovisual e a história do cinema.

Nos próximos capítulos, tentaremos contribuir com essa reflexão. No capítulo 1, chamado *Cor no cinema silencioso*, faremos uma revisão bibliográfica sobre o uso da cor no cinema silencioso. A partir de bibliografia e documentação de época, bem como de estudos recentes sobre o tema, abordaremos o contexto mais amplo em que surgiram os processos de colorização de filmes, suas origens, as técnicas usadas e as funções do uso da cor no cinema silencioso. No capítulo 2, trataremos do caso especificamente brasileiro, com base em fontes documentais: como as questões surgidas fora do Brasil ecoaram aqui dentro, ou quais eram as nossas questões que estavam sendo colocadas por nós? Quais foram as técnicas de colorização que utilizamos, segundo as evidências, e com quais intenções? E como víamos os filmes coloridos que eram projetados nos nossos cinemas? No último capítulo, trataremos especificamente os filmes de nossa filmografia. A partir da análise física dos materiais de época em nitrato e de outros materiais de acesso, traçaremos um panorama das técnicas de colorização empregadas e das funções do uso da cor nesses filmes, que são os únicos materiais remanescentes encontrados cujo manuseio foi permitido. Esperamos que, mesmo com todas as dificuldades aqui mencionadas, conhecer um pouco mais sobre a cor no cinema silencioso e especificamente sobre a cor no cinema silencioso do Brasil seja motivo de prazer, assim como foi para nós.

Não podemos deixar de mencionar o apoio de bolsa CAPES no período julho/2012 – junho/2013 e de bolsa FAPESP no período julho/2013 – julho/2014, que possibilitaram a dedicação integral da estudante a este trabalho.

1 A COR NO CINEMA SILENCIOSO

Para falarmos sobre a cor no cinema silencioso brasileiro, começaremos por localizar essas práticas dentro de um contexto mais amplo. Quais eram as técnicas utilizadas internacionalmente para a colorização de filmes? De que forma eram empregadas? Como surgiram? Obviamente nem todas essas perguntas são respondidas facilmente. Da mesma forma, por não serem esses os objetos principais desta pesquisa, não poderemos nos aprofundar muito em nenhuma das questões aqui levantadas. Tentaremos, no entanto, fazer um pequeno panorama para entendermos o que se passava aqui como parte de um contexto mais amplo (embora obviamente com as particularidades que serão apontadas mais à frente).

1.1 A COR NO CINEMA

Embora, como já dissemos, a cor tenha sido negligenciada como elemento componente dos primeiros anos do cinema por bastante tempo, tendo só nas últimas décadas voltado a ser ponto de discussão entre os historiadores, esse sempre foi um aspecto fundamental do cinema. Não só porque técnicas de colorização foram criadas, desenvolvidas e experimentadas desde o início do cinema. O cinema já nasceu colorido.

Apesar do famoso texto de Gorky sobre uma sessão Lumière de cinema em 1896, em que ele afirmava que havia estado no "Reino das Sombras", um mundo "sem som, sem cor" (GORKY, 1896 apud YUMIBE, 2012, p. 70¹¹), sabemos por diversos relatos e documentos que o cinema não era, ou pelo menos não sempre, um mundo sem cor. Assim como também não era sem som. O texto de Gorky é curioso inclusive porque nos mostra a variedade dos espetáculos de exibição cinematográfica existentes na época.

Muitas das primeiras sessões de cinema tinham em seus programas filmes coloridos. Thomas Edison, por exemplo, projetou pelo menos dois filmes pintados a mão na primeira sessão pública que realizou, em 23 de abril de 1896, e é muito provável que produzisse filmes pintados a mão para Kinetoscópio anteriormente (YUMIBE, 2012, p. 3). Charles Francis

¹¹Joshua Yumibe, professor na Michigan State University e na University of St Andrews e codiretor do Davide Turconi Project da George Eastman House, é o autor do trabalho mais completo sobre a cor no cinema silencioso, publicado recentemente (2012), além de também ter escrito outros textos importantes para nossa pesquisa. Tornou-se, ao longo do trabalho, uma de nossas principais referências. Neste capítulo é a referência principal, por ter mapeado as discussões acerca da cor no período que antecedeu o surgimento oficial do cinema, importante para entendermos tanto questões técnicas quanto estéticas que se colocaram depois.

Jenkins e Thomas Armat, inventores pioneiros do cinema, teriam projetado em setembro de 1895 uma cópia pintada a mão para Kinetoscópio de uma dança serpentina de Annabelle Whitford (Annabelle Moore), em uma exibição do projetor que haviam desenvolvido, o Phantascope, na Cotton States Exposition, em Atlanta (YUMIBE, 2012, p. 50). O mesmo Jenkins teria afirmado, segundo Ellis e Thornborough (1923, p. 11 apud YUMIBE, 2012., p. 51), ter realizado a projeção de um filme colorido, pintado a mão, de uma dança borboleta (*butterfly dance*, outro nome usado para danças serpentinadas), já em junho de 1894 (seria, nesse caso, a primeira sessão de cinema e de um filme colorido de que temos notícias). Embora não estejamos interessados em apontar a primeiríssima exibição de um filme colorido, os casos nos parecem elucidativos, pois demonstram uma pequena parte da multiplicidade de ocasiões em que os filmes coloridos estavam sendo feitos e exibidos desde o início.

Mas essa presença da cor vai além: a cor foi aspecto determinante inclusive para o surgimento do cinema. Estudos de Goethe, por exemplo A Teoria das Cores (1810), foram fundamentais, ao concluírem que o olho reage à cor fisiologicamente, produzindo após cada cor uma imagem residual complementar. O estudo fisiológico das imagens residuais (*afterimages*) coloridas, por Goethe e Joseph Plateau, entre outros, levou à teoria da persistência da visão – que foi central para o desenvolvimento do cinema como técnica.

Além de terem influenciado diretamente a criação do cinema como dispositivo, as teorias das cores do século XIX foram fundamentais para a forma como elas foram usadas e percebidas ao longo da história do cinema. A Teoria das Cores de Goethe confronta pela primeira vez as teorias newtonianas sobre a luz e a cor, tratando a cor não mais como fenômeno puramente físico, mas sim dependente da percepção e da subjetividade. É parte, por isso, de uma ciência da percepção, enquanto os estudos de Newton eram parte de uma ciência óptica (YUMIBE, 2012, p. 21). Muitos outros estudos vêm, posteriormente, investigar a subjetividade na percepção das cores, entre os quais os de filósofos como Hegel, Schelling, Schopenhauer e de fisiologistas como Johannes Müller, Jan Purkinje e Joseph Plateau. A discussão sobre o uso da cor no cinema teve quase sempre relação direta ou indireta com essas teorias.

No entanto, não eram só as teorias da cor que tomavam grande impulso, mas também as tecnologias. Precisamos imaginar um momento de efervescência em que a cor era uma das facetas mais perceptíveis da vida moderna, nas artes mas também no dia a dia: objetos, publicidade, revistas (o que trouxe tanto empolgação e maravilhamento quanto desdém e abominação). A indústria de pigmentos mudou completamente: os corantes que antes eram historicamente de uso muito restrito, naturais (feitos a partir de plantas, animais etc.),

tornaram-se acessíveis, principalmente pelo surgimento dos corantes sintéticos¹². A produção de artigos coloridos aumentou expressivamente a partir de meados do século XIX. O crescimento foi impulsionado pela indústria têxtil, com a coloração de tecidos, mas não se restringiu a essa indústria e também foi empregada de forma ampla em fotografias, placas de lanterna, cartões postais e no mercado editorial (capas de revistas, de romances baratos, ilustrações em cromolitografia em livros e jornais etc.). Algumas dessas técnicas foram adaptadas para uso no cinema – muitas firmas especializadas em colorir placas de lanterna, por exemplo, também coloriam filmes. É considerando esse pano de fundo que devemos tentar compreender as questões da época.

1.2 PRESENÇA DE IMAGENS COLORIDAS NO CINEMA SILENCIOSO

Já sabemos que as imagens coloridas estavam presentes desde o princípio e mesmo desde antes do início do cinema, mas qual a real presença dessas imagens nas sessões cinematográficas? Demorará bastante tempo ainda para que essa pergunta seja propriamente respondida, pois as sessões variavam muito conforme o local, o nível de desenvolvimento da indústria cinematográfica, o gosto do público, as possibilidades financeiras do dono do estabelecimento etc. Pesquisas realizadas nos Estados Unidos e França, os dois mercados cinematográficos mais desenvolvidos do período, também nos ajudam a dimensionar a presença da cor nas exhibições. Segundo Joshua Yumibe (2012, p. 5-6), com base em cópias nitrato sobreviventes e documentação, os processos de colorização eram usados "ocasionalmente" até 1907; de 1908 a 1925 popularizaram-se, sendo usados com maior ou menor presença em aproximadamente 80% das cópias. A estimativa, no entanto, segundo ele próprio, pode ser exagerada, por se basear, entre outros documentos, em anúncios publicitários das companhias. O mesmo autor contabilizou os números referentes à Davide Turconi Frame Collection da George Eastman House, que é uma coleção com aproximadamente 23.500 fragmentos de cópias em nitrato do período que vai de 1908 a 1912. Desses fragmentos, 58% contêm processos de cor aplicada (algum processo em que a cor é adicionada após a feitura da cópia, ou seja: pintura a mão, estêncil, tingimento e/ou viragem). No entanto, ao considerar os títulos e não os materiais individualmente, o percentual cresce: 74% dos títulos têm alguma colorização, sendo que 69% são tingidos, 13% são virados, 9% são coloridos por estêncil e 3% por pintura a mão. Examinando catálogos de 1905 e 1908,

¹²Um dos inventos que revolucionaram a indústria de pigmentos foi a síntese de um pigmento cor malva a partir da anilina (produto desprezado do carvão de hulha), por William Perkins, em 1856 (YUMIBE, 2012, p. 25).

Jacques Malthête estima que a Star Films (produtora de Georges Méliès) anunciou aproximadamente 4% dos títulos em cor. A porcentagem de títulos coloridos era, provavelmente, maior que a anunciada (YUMIBE, 2012, p. 74). Ainda de acordo com pesquisas de Jacques Malthête, 7% das cópias Pathé vendidas entre 1905 e 1906 tinham estêncil, e 25% continha algum tipo de cor (MALTHÊTE, 1987, apud YUMIBE, 2012, p. 83). Os estudos apontam que tingimento e viragem teriam sido parcamente utilizados antes de 1905 e teriam começado a ser amplamente adotados durante a *single-reel era*¹³ e durante os anos de 1910. A viragem não era tão usada quanto o tingimento e seu uso, de uma forma geral, decaiu nos anos 1920. No entanto, Yumibe aponta que o grau de uso das técnicas de tingimento e viragem durante os anos 1920 variou muito dependendo das produções e dos contextos nacionais (2012, p. 103).

Tentaremos lançar uma luz sobre esse aspecto especificamente no cinema brasileiro, nos próximos capítulos. A seguir, falaremos um pouco sobre as técnicas de colorização utilizadas no cinema silencioso de uma forma geral e sobre as formas como essas técnicas eram utilizadas e apreciadas.

1.3 TÉCNICAS DE COLORIZAÇÃO EM FILMES SILENCIOSOS

A maior parte da bibliografia estrangeira recente faz uma distinção entre técnicas de "cor aplicada" e de "cor natural". A primeira dessas categorias refere-se às técnicas em que os filmes são colorizados manualmente após a exposição fotográfica e a produção de uma cópia. A segunda categoria é aquela em que a cor é reproduzida fotograficamente, através dos processos de síntese subtrativa ou aditiva, em que a luz é filtrada em diferentes comprimentos de onda que podem ser quimicamente gravados em suporte cinematográfico e então reproduzidos em cópia e/ou projeção (YUMIBE, 2012, p. 2). Teóricos destacam que as técnicas de colorização (e especificamente as técnicas de cor aplicada) eram um elemento fundamental em diversos dispositivos de movimento que precederam e influenciaram o cinema do século XIX: praxinoscópio, lanterna mágica, fenacistoscópio, zootrópio e nos *flipbooks* (cinema de bolso), por exemplo. Mas estavam também presentes em outras mídias: fotografia, cartões postais etc.

¹³Nomenclatura utilizada por alguns teóricos, como Yumibe (2012), para o período que compreende aproximadamente os anos de 1907 a 1913, em que o rolo começa a ser imposto, especialmente nos Estados Unidos, como padrão de indústria para duração de um filme. Flávia Cesarino Costa faz outra abordagem e considera que o "primeiro cinema" vai até 1908 e que o período de "crescente narrativização" vai de 1908 a 1913, pois em 1913 a narrativa já aparece como forma dominante (2005, p. 112-113).

A seguir, falaremos sobre as técnicas e aplicações dos diferentes processos de colorização de filmes. Conhecê-los ajuda a entendermos que essas técnicas não podem ser reduzidas a tentativas primitivas de chegar a técnicas mais avançadas desenvolvidas posteriormente.

1.3.1 Pintura a mão

Os primeiros filmes adaptaram a então já bastante conhecida técnica de pintura a mão de placas de lanterna mágica (CHERCHI USAI, 2000, p. 21) e de cartões postais (LOBEL, 1934, p. 325) para o filme cinematográfico assim que o cinema começou a existir como espetáculo – ainda em 1895, como o já citado pequeno filme da Edison Kinetoscope Company de dança serpentina de Annabelle Moore com fotogramas pintados a mão que simulavam as luzes coloridas sobre a bailarina (CHERCHI USAI, 2000, p. 21). A técnica consistia em de fato pintar, com um pincel geralmente feito de um único pelo de camelo, fotograma a fotograma das partes a serem colorizadas do filme, uma cor de cada vez. Para isso, eram empregadas em geral mulheres: a colorização foi a primeira área da indústria cinematográfica com trabalho feminino, em grande parte porque as companhias conseguiam explorá-las por um salário mais baixo para exercer a tarefa repetitiva. Além disso, mulheres historicamente eram consideradas mais atentas com relação à cor e mais suscetíveis às suas influências sensoriais (YUMIBE, 2012, p. 45-46).

A pintura a mão começou em escala relativamente pequena, de prática artesanal. Com a expansão da indústria cinematográfica, no início dos anos 1900, surgiram diversas firmas especializadas, que eram contratadas pelas produtoras e pelos exibidores para colorizar seus filmes. Com o tempo, as grandes companhias passaram a ter seus próprios setores de colorização. Em 1903, a Pathé já anunciava na Inglaterra que coloria filmes, inclusive os fornecidos por seus clientes. A Gaumont também anunciava, na França, que cobrava para colorir filmes produzidos por outros o mesmo preço que cobrava pela colorização de seus próprios filmes (YUMIBE, 2012, p. 46). Esse trabalho significava algo entre 30 e 100% de acréscimo no preço, além de uma demora na entrega de cópias (YUMIBE, 2012, p. 42), dado relevante para entender o porquê desta técnica não ter se disseminado de forma mais ampla.

Luiz de Barros tem uma curiosa passagem em seu livro Minhas memórias de cineasta (1978) em que afirma ter testemunhado o trabalho de coloristas quando esteve vivendo na Europa:

Eu já era então [em 1910] um frequentador assíduo dos cinemas, como o “Avenida” (...). E do velho “Pathé”, naquela época em que não havia ainda as longas metragens e os filmes eram anunciados com a declaração de suas respectivas metragens, sendo considerados grandes filmes aqueles que iam a trezentos metros. Depois vieram os

films d'art, com alguns coloridos à mão!

Para isso, como cheguei a ver na Europa, sentadas em vários andaimes sobrepostos, moças iam colorindo cena por cena no filme, o qual, desenrolado, descia do alto dos andaimes e ia passando pelas moças! (BARROS, 1978, p. 21-22)

Para Lobel (1934, p. 325), os melhores resultados eram obtidos através da pintura a mão quando os personagens, vestidos de tons claros, atuavam sobre fundo escuro. Assim, não somente as tonalidades do colorido ganhavam destaque, mas também um ligeiro borrão nos contornos das cores era disfarçado pelo fundo escuro. Segundo Joshua Yumibe (2012, p. 44), "[...] danças serpentinas se tornaram o primeiro gênero especificamente colorido do novo meio: a precisão da colorização quadro a quadro não é tão importante para um filme que tematiza os movimentos abstratos e as transformações de cor".

A técnica da pintura a mão também era útil nos filmes de trucagem: ao destacar o personagem principal do fundo, chamando atenção para ele por meio de tons vibrantes, a técnica não só aumentava a atratividade dos truques, pelo colorido, mas também distraía o espectador como em um truque de mágica, pois ao chamar atenção para a ação colorida em primeiro plano, as emendas de substituição eram menos notadas (YUMIBE, 2012, p. 72).

Quando os filmes começaram a ficar mais longos, já nos anos 1900, a pintura a mão tornou-se inviável em escala industrial. Ainda assim, mesmo que de forma pontual, continua havendo cópias pintadas a mão por todo o período do cinema silencioso.

1.3.2 Estêncil

O aperfeiçoamento da técnica de pintura a mão, que com o tempo começou a usar lentes de aumento e pincéis menores a fim de chegar a melhores resultados, bem como o intuito de reduzir custos e de padronizar a produção, levaram ao desenvolvimento da técnica conhecida como estêncil (*au pochoir* em francês e *stencil* em inglês). A técnica, célebre entre 1905 e 1915 (USAI, 2000, p. 22), empregava moldes (fig. 1), no princípio feitos manualmente e depois com a ajuda de um pantógrafo, para em seguida aplicar as cores – que, dessa forma, tinham contornos mais bem definidos e maior uniformidade. No início dos anos 1900, companhias como a Gaumont e a Éclair também utilizavam o estêncil como técnica, mas a Pathé foi a pioneira no uso desse processo e seu nome ficou mais associado ao uso do estêncil (YUMIBE, 2012, p. 80). O processo de colorização por estêncil utilizado pela Pathé era patenteado e se chamava Pathécolor.

Segundo Lobel (1934, p. 326), uma trabalhadora com alguma experiência conseguia cortar cerca de 5 metros de moldes de estêncil, ou colorir 25 metros de filme a partir dos moldes, por

dia de trabalho. Em dezembro de 1905, a Pathé vendia cerca de 3.000 a 4.000 metros de filme colorido por dia, segundo Yumibe (2012, p. 84). Ainda segundo pesquisas do autor, o laboratório de Vincennes, na França, só estava conseguindo produzir de 850 a 900 metros de filme colorido por dia, pois o espaço só suportava 65 funcionárias ao mesmo tempo. O laboratório foi então expandido através da compra de um galpão próximo e em 1906 mais que dobrou o número de coloristas, que passaram a ser entre 130 e 200. Já Charles O'Brien (2007, p. 34) estima que na fábrica da Pathé em Vincennes havia cerca de quatrocentos empregados envolvidos exclusivamente no trabalho de colorização por estêncil ou outros trabalhos relacionados à colorização de filmes. Segundo ele, a Pathé só fazia moldes de estêncil para filmes dos quais ela esperava vender pelo menos duzentas cópias. Germaine Berger, que trabalhou como colorista na Pathé, em entrevista a Jorge Dana em 1984 (quando ela tinha 88 anos) afirmou que na divisão em que trabalhava, a de colorização, havia cerca de 160 trabalhadoras, divididas entre as funções de operar as máquinas de corte (com que se faziam os moldes) e as coloristas em si (DANA; KOLAITIS, 2009, p. 180).

Em 1906, a Pathé começou a mecanizar o processo de estêncil, com duas máquinas separadas: uma para cortar os moldes e outra para aplicar os corantes. Com esse processo, uma única colorista passava a poder colorir 300 metros de filme por dia, para cada cor (Yumibe, 2012, p. 85). Os preços se mantiveram (2,25 francos o metro de filme colorido), enquanto a rapidez de entrega foi muito aumentada, massificando a produção e tornando a Pathé uma concorrente desleal para as pequenas ou médias firmas de colorização, entre as quais a companhia de Méliès.

Em 1908, a Pathé licenciou outra invenção que tornou ainda mais preciso o processo do estêncil: um dispositivo com um pantógrafo que era conectado às máquinas de estêncil, tornando o corte muito mais preciso (YUMIBE, 2012, p. 86-87). No mesmo ano, foi licenciada uma máquina de aplicação automática dos corantes, que substituiu a aplicação manual através de pincéis (YUMIBE, 2012, p. 88).

Como identificar um filme com estêncil? As cópias podem ser identificadas pelas linhas coloridas uniformes nas bordas. A análise de diversas cópias de um mesmo filme também pode ser esclarecedora, pois no estêncil a variação entre diferentes cópias é mínima, enquanto na pintura a mão há muitas variações de uma cópia para outra e em alguns casos as pinceladas são visíveis (YUMIBE, 2012, p. 82-83). Os arquivos ou coleções em que seja possível essa comparação, ou seja, que possuam casos de títulos com diversas cópias colorizadas através de estêncil, no entanto, são muito poucos.

1.3.3 Tingimento

O tingimento¹⁴, uma técnica de colorização uniforme, foi a técnica de colorização mais usada no período silencioso, não apenas no Brasil. Consiste na aplicação da cor de modo a tingir a base do filme, geralmente através da imersão do trecho de filme em um banho de corantes solúveis derivados da anilina. As cores mais utilizadas eram, segundo Lobel: azul, violeta, verde, amarelo, laranja e vermelho (1934, p. 320).

O tingimento como técnica é, segundo Joshua Yumibe, em parte derivado dos filtros de gelatina coloridos que eram usados nos refletores de palcos, nas projeções de lanterna mágica e nos "órgãos de cores" (*color organs*) da música visual¹⁵. Os mesmos filtros eram usados na frente das lentes dos projetores para colorir os filmes (2012, p. 98). Essa técnica era bastante usada no início do cinema, como uma prática artesanal de exibição, mas a indústria esforçou-se por reduzir o papel dos exibidores, normatizando os procedimentos de produção, distribuição e exibição. Os filtros coloridos passaram a ser usados quase exclusivamente nas câmeras para equilibrar as cores na hora da filmagem e as cópias passaram então a ser tingidas – inicialmente como uma variação da pintura a mão: um pincel mais largo era usado para aplicar os pigmentos em uma faixa de fotogramas. Essa técnica, no entanto, não foi adotada industrialmente. A técnica adotada amplamente foi a de imersão (YUMIBE, 2012, p. 99).

No final dos anos 1910, companhias como a Kodak, a Gevaert e a Agfa simplificaram ainda mais o trabalho de tingimento, oferecendo película pré-tingida em seus catálogos (YUMIBE, 2012, p. 100), que possuía a vantagem de oferecer um aspecto bem mais uniforme da cor, “ao mesmo preço do suporte tradicional” (LOBEL, 1934, p. 320). Segundo Enticknap (2004, p. 78), os primeiros rolos de película pré-tingida começaram a ser comercializados em 1912 pela Gevaert Belgium. Yumibe (2012, p. 108) diz que seu uso foi disseminado nos anos 1920s. Segundo R. T. Ryan (1977, p. 127, apud Enticknap, 2005, p. 78) no início dos anos 1920s de 80 a 90% das cópias comerciais lançadas tinham base pré-tingida. O manual Le film vierge Pathé (PATHÉ-CINÉMA, 1926, p. 140) lista nove cores de suportes pré-tingidos disponíveis para venda: vermelho, laranja, âmbar claro, âmbar, amarelo, verde, lavanda, azul e rosa.

¹⁴Também chamado de "tintagem", principalmente no jargão arquivístico audiovisual brasileiro.

¹⁵A música visual refere-se a uma tradição que remonta pelo menos ao século XVI, de representar o som por meios visuais. Uma das experiências mais famosas é a do padre jesuíta Louis-Bertrand Castel (século XVII), "que também criou um esquema próprio da relação entre notas musicais e cores (o Sol correspondia ao vermelho, o Mi ao amarelo e o Dó ao azul, por exemplo)", e "construiu um instrumento conhecido como Cravo Ocular, em que o teclado de um cravo comandava o jogo de tubos, com aparição de cores, pinturas ou lanternas com vidros coloridos" (SOARES, 2013, p. 11).

De acordo com o mesmo manual, o tingimento deveria ser feita em positivos “vigorosos”, já que atenuava os contrastes. Segundo Lobel (1934, p. 320), o tingimento azul era muito utilizado para imitar efeitos de noite; o verde para a vegetação, o vermelho para simular incêndios e batalhas. O rosa ficava bem para paisagens, efeitos de aurora etc., o laranja e o amarelo eram empregados para os efeitos de noite nos interiores e para imitar os efeitos do sol nos exteriores.

1.3.4 Viragem

Também adotada para filmes no final dos 1890¹⁶ e derivada de outros meios, especificamente da viragem de placas de lanternas mágicas e de cópias fotográficas (por exemplo, os tons magenta das cópias de albúmen e os azulados dos cianotipos) (YUMIBE, 2012, p. 100), a viragem é outro tipo de colorização uniforme. Consiste no processo de transformação química da prata metálica, formadora da imagem, em outro composto colorido. Pode ser dividida em três categorias¹⁷:

- ☐ Viragem direta: a prata age como redutor de um dos compostos do banho e dá origem a um composto insolúvel colorido, que substitui a prata da emulsão.
- ☐ Viragem indireta: transformação da prata em um sal colorido, através de um banho que substitui a prata por sal incolor que é então substituído por outro sal colorido.
- ☐ Mordançagem: consiste na produção, por meio da prata, de um mordente, capaz de absorver os corantes básicos de anilina. Esse procedimento permite um maior leque de gradações cromáticas (pelo uso de corantes orgânicos, mais variados). Está, porém, mais suscetível à degradação cromática, pela menor durabilidade dos corantes orgânicos em relação aos metais.

Em algumas fontes a viragem é descrita como "cor e branco", enquanto o tingimento é chamado de "preto e cor", fazendo referência ao aspecto da imagem após passar pelos dois procedimentos: enquanto o tingimento colore a base do filme, deixando a prata da emulsão inalterada, a viragem age no elemento formador da imagem, deixando a cor da base inalterada. Ainda assim, em alguns casos pode ser difícil distinguir entre os dois processos, principalmente em projeção. Na inspeção de uma cópia nitrato, as bordas das cópias tingidas

¹⁶Referências sobre a viragem de filmes são encontradas desde pelo menos 1899 (YUMIBE, 2012, p. 100).

¹⁷Algumas fontes, como Yumibe (2012) dividem em duas categorias: viragem metálica e mordançagem, sendo a viragem metálica dividida em viragem direta e indireta.

estarão coloridas, enquanto no caso das cópias viradas essas bordas não têm sua cor alterada. No entanto, com o passar dos anos os materiais mancham e se alteram, causando certa confusão em alguns casos.

A viragem era aconselhada pela Pathé às imagens mais suaves, já que acentua as veladuras¹⁸ (PATHÉ-CINÉMA, 1926, p. 129). As duas condições que deviam ser satisfeitas para utilização da viragem eram as seguintes: as fórmulas dos banhos deveriam ser feitas à temperatura ambiente, para não deformar o suporte em celulóide (assim, algumas viragens por sulfuração que devem ser feitas a quente estavam descartadas); além disso, as viragens não devem dar origem a compostos muito opacos, para que fosse visível por transparência (LOBEL, 1934, p. 307-308).

As viragens mais utilizadas eram as seguintes, segundo Lobel (1934, p. 309): azul, verde e sépia. Com alguma frequência, a viragem era anunciada como um processo em que as cores eram fixadas permanentemente, diferentemente do tingimento, em que logo sofreriam degradação e que poderiam ser lavadas. Lobel, no entanto, alertava para o fato de que todas as imagens viradas são instáveis, principalmente aquelas obtidas através de viragem direta, que se alterariam ao final de alguns anos (1934, p. 309).

1.3.5 Tingimento e viragem (imagens bicolores)

Muitos filmes utilizavam tingimento e viragem no mesmo trecho, resultando em imagens bicolores, ou mescladas com outros procedimentos. Eastman Kodak Company (1927) recomenda o uso conjunto de tingimento e viragem especialmente para imagens de pôr-do-sol e luar, através de uma primeira viragem azul e, em seguida, tingimento laranja, vermelho ou amarelo. Lobel (1934, p. 322) enumera algumas combinações que, segundo ele, são muito empregadas: viragem azul com tingimento rosa: para efeitos de mar e outros, deixa os azuis violáceos; viragem azul com tingimento amarelo: para a vegetação e outros, dá um efeito de verde com os brancos tingidos de amarelo; viragem azul com tingimento laranja: efeito similar à combinação anterior.

1.3.6 Sistemas de obtenção de “cores naturais”

Além das técnicas mencionadas – de pintura a mão, estêncil, tingimento e viragem – houve,

¹⁸Manchas devido à incidência de luz, que nas imagens positivas resultam em imagens mais escuras e portanto mais suscetíveis à viragem.

desde os primeiros filmes (e já antes, na fotografia), diversos inventos que buscavam a obtenção de imagens coloridas (e não a colorização posterior da base do filme ou da imagem de prata), muitos dos quais com a intenção e/ou o discurso de obter imagens em cores naturais. Estão divididos basicamente em dois grupos:

□ Sistemas de síntese aditiva: de uma forma geral, consiste em dois ou três negativos em preto-e-branco que dão origem a positivos que são, por sua vez, projetados separadamente através de filtros coloridos e têm suas imagens superpostas na projeção. Esse tipo de sistema contempla, portanto, uma redundância na imagem projetada, o que levou a uma preferência pelos sistemas de síntese subtrativa. Entre os processos de síntese aditiva estão o Panchromotion (1913) e o Technicolor nº 1 (1916).

□ Sistemas de síntese subtrativa: nesse sistema, cada negativo, feito por filtragem de cores primárias, dava origem a um positivo com a cor complementar àquela do filtro que originou o negativo correspondente (nos casos de filmes com três cores, amarelo, magenta e ciano). Em alguns sistemas o próprio negativo contemplava três capas, cada uma das quais atuava como filtro por ser sensível ao azul, ao verde e ao vermelho (Agfacolor e Kodachrome, por exemplo). Nesse tipo de sistema não há redundância, pois a imagem completa é formada por imagens parciais. Entre os sistemas de síntese subtrativa estão o Kodachrome (1916), o Polychromide (1918) e o Technicolor nº 2 (1922).

Segundo Cherchi Usai (2000, p. 33), o período de 1911 a 1928 foi marcado por uma agressiva competição, principalmente na França, nos Estados Unidos e no Reino Unido, na busca por padrões de cinema em cores naturais que pudessem ser explorados comercialmente, com o surgimento de diversos sistemas que depois caíram em desuso. Para ele, esse é um dos períodos mais fascinantes, mas também mais frustrantes, da história do cinema, por às vezes termos acessos aos rudimentos teóricos dessas técnicas, mas não à experiência de ver os filmes e saber de fato como as cores eram.

Para Yumibe (2012, p. 65), ao menos no início

(...) o suposto realismo dessas cores era mais em teoria que em aparência de fato, já que os filmes com "cores naturais" raramente pareciam naturais nos primeiros anos da década de 1900. Os tons presentes nesses filmes derivavam na maior parte das vezes de processos aditivos de duas cores, que divergiam bastante dos tons do mundo natural, apesar da retórica.

Falaremos um pouco mais do aspecto natural dessas técnicas ainda neste capítulo.

1.3.7 Preto e branco

Embora o cinema em preto e branco seja de uma forma geral considerado como aquele que não é em cores, isso é uma construção em grande parte reforçada pelas longas décadas em que só vimos cinema silencioso em preto e branco. Embora na época já existisse certo discurso que opunha cinema colorido ao cinema em preto e branco, esse discurso não era homogêneo e não necessariamente uma categoria era considerada o oposto da outra.

H. Cuisinier ([1926] p. 6), por exemplo, ao comentar o uso de técnicas de colorização de filmes, diz que acredita que “o preto pode perfeitamente traduzir as nuances de um objeto policromático”; porém, o autor pensa igualmente que “o exame de uma série de vistas da mesma cor pode tornar-se cansativo”. De fato, a exposição prolongada a filmes em preto e branco era considerada por alguns, no início do século XX, prejudicial, causando fadiga ocular (alguns cientistas usavam o termo *cinematophthalmia*). Filmes “apropriadamente virados ou tingidos ou ambos”, dizia a *Moving Picture World* em 1911 (apud YUMIBE, 2012, p. 115), “é um alívio para os olhos e frequentemente traz aplausos a um filme que teria passado em silêncio se em preto e branco”.

Por volta de 1910-1911, nos Estados Unidos, fabricantes de filmes iniciaram uma campanha pelo uso do filme ortocromático preto e branco – uma forma de enfrentar a concorrência da Pathé no mercado americano. A produtora francesa detinha a liderança na distribuição de filmes coloridos, justamente por estar muito mais avançada na técnica de colorização por estêncil que as produtoras americanas, além de ter conseguido massificar a produção e reduzir os custos, pelos motivos já apontados. Parte do discurso era calcado no realismo da fotografia nesse tipo de filme (ortocromático), que podia representar uma porção maior do espectro, traduzindo assim em fotografia um leque muito maior de gradações cromáticas em tons de cinza. Essa representação em escala de cinzas era, em alguns casos, definida como uma representação colorida da realidade, diferentemente do filme *blue-sensitive*, que representaria apenas uma pequena parte do espectro e que foi considerado então o preto e branco *standard*¹⁹.

A cor também era às vezes anunciada como algo redundante ou obsoleto. Esse processo foi cíclico e diverso, com algumas questões voltando à tona de tempos em tempos, com o debate da cor e suas relações com o preto e branco tendo perpassado todo o cinema silencioso, muito influenciado por questões comerciais, como vimos.

A cinematografia em preto e branco, portanto, antes de ser oposta ao cinema colorido (embora em alguns casos também fosse esse o discurso), era às vezes considerada prejudicial por

¹⁹Para maiores informações sobre esse assunto, ver O'BRIEN (2007).

causar fadiga ocular, em outros casos era tida como mais artística, ou mesmo capaz de traduzir as nuances de um objeto mais apropriadamente que o cinema colorido. Em outros contextos, prega-se um equilíbrio entre o preto e branco e o colorido. O discurso varia bastante, dependendo inclusive - ou principalmente – de seu intuito comercial.

1.4 USO DA COR NOS FILMES

Ainda mais diversas que as técnicas eram as formas de utilização desses processos, seus intuitos, resultados e apreciações. O que faremos a seguir é discutir um pouco a forma como as técnicas de colorização foram usadas no cinema silencioso e suas repercussões entre público e imprensa da época. Com base nos filmes analisados e na bibliografia acessada, elencaremos as principais funções que o uso da cor exercia nos filmes silenciosos.

1.4.1 Realismo?

Ao começarmos a estudar o cinema silencioso colorido, podemos notar que existem muitas menções, tanto em textos de época quanto em textos críticos mais recentes, ao intuito realista do uso das cores nesses filmes. Cuisinier ([1926], p. 6), comenta: “Uma grama verde, uma paisagem marinha azul, um sol se pondo em um céu acobreado, são mais **verdadeiros** que quando representados pelo preto, e é nos retratos de moças ou crianças que uma tintura **imitando** a cor da pele dá uma doçura mais apropriada à aparência do modelo” (grifos nossos). Essa questão do realismo como atributo do uso da cor é bastante recorrente em documentação e bibliografia da época, como nos manuais dos fabricantes de película cinematográfica e livros técnicos de fotografia. A. Sluys, por exemplo, comenta em seu livro *La cinématographie scolaire et post-scolaire*: “Os filmes em tons de cinza são privados de um elemento importante da realidade: as cores, as nuances” (1922, p. 7). E ainda: “Com a cinematografia em cores naturais e o relevo²⁰, as imagens animadas darão intensamente a ilusão da vida” (ibid., p.13).

No entanto, como veremos, o tão citado realismo como atributo da cor não era unânime mesmo na época e dificilmente explicaria convincentemente outro uso muito comentado: tingimento azul para cenas exteriores noturnas, por exemplo – ou, ainda menos, o de vermelho para cenas românticas. Também Joshua Yumibe (2009, p. 165) considera que essa

²⁰Relevo era um termo usado para experiências com estereoscopia, segundo Fabricio Felice (2011, p. 12).

ênfase no realismo é muito limitadora frente ao papel que a cor desempenhava. Para ele, o interesse em um suposto realismo seria secundário ao que se dedicava à natureza sensorial e afetiva da cor no cinema. Tentaremos uma aproximação ao nosso objeto a partir de outra perspectiva.

1.4.2 “Síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”

Em vez de tentativa de realismo, Usai chamou de “síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação” (2000, p. 27) ao uso mais conhecido da colorização de filmes: azul para cenas noturnas²¹, vermelho para cenas de incêndio ou paixão, amarelo para cenas tristes, entre outras codificações simbólicas conhecidas amplamente pelo público da época. Hoje em dia, o uso das chamadas técnicas de colorização uniforme (tingimento e viragem) é quase sempre mencionado nesse sentido.

Hilda Machado (1998, p. 86), por exemplo, comenta em texto para a revista *Cinemais*:

A concepção da viragem²², o uso da cor no cinema silencioso, se apoiava num código compartilhado por realizadores e público, onde cada cor era investida de um significado simbólico, onde o vermelho, por exemplo, é o emblema recorrente, a cor convencional de paixão ou violência. O processo obrigava à classificação das sequências do filme já montado, à escolha das partes que, de acordo com o sentido a elas atribuído, deveriam receber uma determinada cor.

Joshua Yumibe (2012) nos traz dois outros conceitos do uso da cor no filme: a cor diegética e a cor afetiva. O que é importante mencionar é que para o autor elas não são excludentes. Yumibe nos fala (2012, p. 107), por exemplo, que os processos de colorização uniforme (tingimento e viragem) podem prover "um certo grau de verossimilhança narrativa à diegese de um filme", ao mobilizar uma vasta gama de códigos de cores. Mas, segundo ele, em outro nível, as cores ressoam emocional e sensitivamente desses espaços diegéticos. O que não quer dizer que as leituras sejam feitas automaticamente, pois os valores variam de acordo com a época, cultura e obras diferentes. O que é certo é que o caráter afetivo da cor coexiste com essa outra vertente da verossimilhança com relação à diegese. Ou mesmo se funde e confunde, em alguns casos: um não está ali em detrimento do outro.

Assim, é certo que podemos encontrar nos filmes um sistema de codificação que, por um lado, representa parte da realidade (a simplificação de que Cherchi Usai nos fala, chamada por Yumibe de verossimilhança) e, por outro, a simboliza (e passaria muito mais por critérios

²¹O manual *Le film vierge Pathé*, na parte em que discrimina a fórmula a ser utilizada para os banhos de tingimento, refere-se ao tingimento azul como “*Coloration bleue (Effet de nuit)*” (PATHÉ-CINÉMA, 1926).

²²É muito comum encontrarmos referências a “viragem” quando na verdade se está falando de colorização de uma forma geral, seja qual for o processo utilizado. Aparentemente é o caso aqui.

sensoriais e afetivos). Comentaremos os dois aspectos a seguir.

1.4.2.1 Síntese por simplificação ou cor diegética

Retomando a expressão de Paolo Cherchi Usai, que nos fala do uso das cores como “síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”, o que tentamos aqui é subdividir essa ideia de Cherchi Usai, já que nos parece que nesse conceito estão abarcadas ideias bastante diferentes, ou seja, uma síntese por simplificação (que chamamos também de cor diegética), cuja intenção seria a de representar, através das cores, parte da realidade retratada; e outra operação que seria a que aqui vamos chamar de síntese por simbolismo ou uso afetivo, em que as cores não necessariamente remetem às cores existentes no mundo retratado, mas que são legíveis por causa de um código existente que lhes atribui sentido próprio, entre os quais um sentido plenamente metafórico.

Juntamente com o conceito de Cherchi Usai, tomaremos emprestada a noção de Frank Kessler (HERTOGS e DE KLERKS, 1996, p. 47), que acha que "a colorização por estêncil é diegética no sentido em que as cores correspondem às cores dos objetos no mundo diegético, enquanto tingimento e viragem são geralmente não diegéticos. Em explosões e cenas noturnas a cor pode ser diegética, mas não precisa ser". Dessa forma, o uso diegético da cor ou síntese da realidade por meio de simplificação seria aquele em que a cor é parte daquele universo retratado (seja ficção ou documental). É certo que em alguns casos o uso da cor tinha o intuito de representar a cor ou as cores predominantes do que estava sendo retratado. Não necessariamente realista, mas diegética.

Embora possa parecer estranho para nós falarmos no uso diegético da cor (e, em alguns casos, como vimos, em uso realista e documental, mesmo) seja em filmes documentais ou ficcionais, devemos sempre lembrar que o cinema colorido tal qual o conhecemos hoje em dia também tem pouca relação com a realidade. Estamos falando de três camadas de cores combinadas entre si (com quantidade limitada de combinações) e de um espectro de cor imprimível também limitado, embora bastante mais amplo que naquela época. Assim, embora para os nossos olhos as cores de um fotograma colorido representem bem a realidade, essa relação é bastante arbitrária e poderia ser comparada à representação que aqueles filmes faziam da realidade em alguns casos. Nesse sentido, não seria absurdo falar em representação documental ou realista da cor, em filmes de ficção ou documentais.

1.4.2.2 Síntese por simbolismo ou cor afetiva

Desmembrando o conceito de Cherchi Usai, teríamos, além da "síntese da realidade por meio de simplificação", a "síntese da realidade por meio de simbolismo". Isso que aqui chamamos de síntese por simbolismo seria aquele conhecido uso de uma codificação conhecida pelo público e, portanto, facilmente legível, de que tanto ouvimos falar na bibliografia a que tivemos acesso: o uso de tingimento vermelho para cenas de paixão, amarelo para cenas tristes etc. Em alguns casos o simbolismo e a simplificação parecem operar juntos: o uso da cor azul para exteriores noturnos e de amarelo para interiores noturnos, por exemplo, tem função de representar a realidade ou de expressar uma demarcação espacial de um ambiente através da codificação?

Esse uso da cor, que também podemos chamar afetivo, tem estreita ligação com os estudos sobre sinestesia, confiando às cores o poder de induzir ou sugerir certo estado de ânimo ou relações com outros sentidos. Uma marca de películas para filmes sonoros desenvolvida para a Kodak por Loyd Jones²³, a Sonochrome, nos ajuda a entender esse tipo de uso da cor no cinema. A Sonochrome era uma linha de películas com suporte pré-tingido, apresentada em 1929, para ser usado em cópias de filmes com trilha de som. Embora tenha sido criada para filmes sonoros e não silenciosos, a lógica do uso das cores está baseada na prática do cinema silencioso, ao menos a lógica do uso afetivo da cor. E ainda que tenha ficado mais conhecida pelo fracasso comercial (o advento do cinema sonoro trouxe também a decadência dos sistemas de colorização, por diversos motivos – entre os quais o fato de que as cores realmente prejudicavam a reprodução do som, embora a publicidade da Kodak dissesse que não) e pelos belos e curiosos encartes promocionais, é um caso interessante para entendermos melhor o período.

Toda a publicidade da Sonochrome, que já tinha no próprio nome comercial essa correspondência entre cor e som, estava baseada em uma codificação simbólica entre cores e sentimentos. Eram dezesseis opções de cores para o suporte, além da base transparente (JONES, 1929, p. 209), cada uma delas relacionada a um clima que a cor teria capacidade de despertar no espectador. Uma das passagens do prospecto publicitário dizia:

As cores Sonochrome têm, definitivamente, propriedades afetivas. Algumas estimulam, algumas reprimem. Propriamente usadas, elas acentuam os ânimos da tela e aumentam o poder da imaginação reprodutiva no observador, sem fazer uma impressão distinta na consciência (Reproduzido em YUMIBE, 2009, p. 171).

²³Loyd Jones era engenheiro dos laboratórios Kodak em Rochester dos anos 1910 aos anos 1950 e desenvolveu sistemas de colorização e de fotografia colorida, fixa e em movimento, para a Kodak, além de importantes pesquisas em sinestesia no cinema.

Cada uma das dezesseis cores acompanhava uma descrição detalhada dos estados de ânimo que podia provocar. A cor denominada “rose dorée”, por exemplo, é descrita da seguinte forma: “ROSE DORÉE: um rosa alegre que acelera a respiração. A matiz do amor apaixonado, emoção, descomedimento, dias de festa, carnavais, ambientes excessivamente sensuais” (apud YUMIBE, 2009, p. 171.). Em seus escritos sobre a Sonochrome para a Transactions of Motion Picture Engineers (1929), Loyd Jones defende a inseparabilidade entre cor e experiência sensorial. Julgando que as cores muito saturadas ou fortes podem distrair inadvertidamente o espectador, o engenheiro defende o uso de tons pastéis (dos quais a paleta Sonochrome era composta), que teriam mais força subjetiva a partir da acumulação de cenas (e tonalidades) subsequentes.

Deste modo, tendo a cor cumprido sua missão, dizendo definitivamente que essa cena tem uma atmosfera específica, ela dissipa-se no fundo e, enquanto continua a se fazer sentir na mente subconsciente do observador ao emprestar animação e suavidade à cena, permite à ação levar adiante a sequência dramática sem a influência desagradável e distrativa da cor acentuada (JONES, 1929, p. 225 apud YUMIBE, 2009, p. 172).

Para Jones, o fim da era silenciosa traria, assim, a substituição dos efeitos cromáticos caleidoscópicos e vibrantes pelos tons pastéis, o que acompanharia a crescente narrativização do cinema. No entanto, o que de fato aconteceu foi o fim do uso em larga escala das técnicas de colorização (inclusive dos processos de pré- tingimento, como era o caso do Sonochrome), que deram lugar ao uso cada vez mais hegemônico do preto e branco, ou das técnicas de cinema em “cores naturais”, por diversos fatores especialmente técnicos, alguns dos quais já comentados aqui.

1.4.3 Retomando os manuais – motivações técnicas

Ao comentar a ênfase que os estudos recentes têm dado ao que ele chamou de “síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”, e que comentamos acima, Paolo Cherchi Usai se pergunta:

Mas então [...] o que era feito com o púrpura, o laranja, o malva e todos os tons intermediários [...] citados nos manuais e reconhecíveis apenas após exame detalhado de uma cópia nitrato? E por que havia tanta diversidade de cores utilizadas em filmes de temática não-ficcional? (2000, p. 27).

De fato, ao nos depararmos com nosso objeto, os filmes de nossa filmografia, é certo que notamos certos exemplares, ou certos indícios, desse uso mais comentado das cores, como examinaremos mais adiante. Mas é mais certo ainda que não conseguimos encaixar os filmes que estamos analisando em nenhum esquema de codificação que conheçamos e que o sentido da imensa maioria do emprego das cores nos foge completamente, se existe.

Se olharmos para trás e buscarmos em documentação e bibliografia da época, veremos que o uso desses tipos de técnicas de colorização e da cor em geral é muito mais variado. No Manual de Cinematografia da AGFA encontramos a seguinte explicação entre as vantagens de se usar suporte cinematográfico previamente tingido:

(...) quando não predominava na realidade nenhuma cor determinada, como em retratos e em cenas urbanas, resultava também muito **agradável** um ligeiro ponto de violeta ou amarelo **para "mitigar os brancos"** (AGFA, 1926 c.a., parte I, p. 43, grifos nossos).

O mesmo Manual de Cinematografia explicita em outra parte:

Para evitar a monotonia das projeções existem dois métodos distintos, além do já mencionado e recomendável emprego do suporte de celulóide colorido:

1º A viragem ('coloração química') [...]

2º O colorido (coloração ordinária, por oposição à 'coloração química') [...] (AGFA, 1926 c.a., parte I, p. 81, grifo nosso).

A partir das passagens citadas, podemos enumerar algumas outras funções do uso da cor no cinema silencioso, muito pouco comentadas: a de tornar mais agradáveis para o espectador as áreas brancas da imagem (especialmente presentes devido à baixa sensibilidade do filme cinematográfico na época) – ou seja, uma motivação técnica –, além da função de diminuir a monotonia das projeções. Como já vimos também, viragem e tingimento eram indicados para reforçar uma imagem pouco contrastada ou para abrandar imagens muito contrastadas, respectivamente.

1.4.4 Ritmo

Para Yumibe (2009., p. 165), ao pensarmos o uso da cor no cinema não podemos ignorar que as teorias da percepção do final do século XIX e início do século XX tiveram grande impacto no cinema – por exemplo, com relação à influência da cor no observador. Muito do interesse nessa influência tinha como foco, como dissemos, a noção de sinestesia: a mistura de sentidos, não apenas no sentido fisiológico, mas também mais amplamente e metaforicamente, no de impulsos nervosos, emocionais e espirituais que percorrem o corpo humano. Para ele, esse caráter sinestésico da cor foi crucial não só para o cinema experimental, mas também central para a forma como a cor no cinema em geral foi pensada desde o seu princípio (2009, p. 164). Assim, o uso da cor estaria ligado não só a emoções, mas também a noções de ritmo e harmonia, entre outros.

1.4.5 Ornamento

A pesquisadora Luciana Araújo, em seu texto Jurando vingar: anotações sobre a cópia em nitrato (2008), menciona ainda outra função da cor, a de “puro ornamento”. Outros autores também consideram que uma das funções mais importantes das cores nos filmes, principalmente nos primeiros anos, é a de atrair e fascinar o espectador. Joan M. Minguet Batllori, por exemplo, considera que essa é a principal função do uso das cores nos filmes de Segundo de Chomón pelo menos até 1908 (BATLLORI, 2009, p. 103).

1.4.6 Aproveitamento

Em alguns casos, somado ou não a diversos outros fatores aqui comentados, parece haver também um fator importante: o aproveitamento de algum banho de tingimento ou viragem, a ideia de se usar aquilo que se tinha disponível. Principalmente em um país como o Brasil, em que a indústria do cinema sempre foi incipiente, aproveitar ao máximo os recursos disponíveis sempre foi uma prática corrente. Isso explica, décadas depois, o uso do 17,5mm (a tira de 35mm cortada ao meio para duplicar a quantidade de material virgem) e o da pista dupla (uma pista de som impressa em cada lado do filme 35mm, muitas vezes de filmes diferentes, para aproveitar ao máximo o espaço e economizar, diminuindo pela metade o gasto em material virgem) em negativos de som. E – por que não? – a mudança de tonalidade em meio a uma sequência ou mesmo em meio a um plano, como veremos no capítulo 3.

1.5 PADRONIZAÇÃO E DOMESTICAÇÃO DO USO DA COR

Acabamos de listar e comentar algumas das funções que as cores exerciam no cinema silencioso, de uma forma geral, com base nos filmes e em documentação variada. A seguir, falaremos um pouco sobre uma importante mudança no estilo de colorização ocorrido a partir do final da década de 1900, diretamente relacionada às funções que o uso da cor exercia nesses filmes - embora esse uso fosse bastante diverso e heterogêneo.

Já adiantamos anteriormente que uma das características alardeadas do Sonochrome, a película pré-tingida da Kodak para filmes sonoros, era a paleta em tons pastéis, e não vibrantes, que influenciaria o espectador sem distrair sua atenção da narrativa. Essa substituição dos tons vibrantes para os tons pastéis, no entanto, já vinha ocorrendo há bastante tempo. Segundo Yumibe (2012, p. 110), por volta de 1907-1908, um estilo mais fantástico de colorização começa a dar lugar a outro, com cores mais suaves.

A defesa dos tons pastéis era feita com base em aspectos diversos. Por um lado, os tons pastéis se aproximariam mais das cores dos objetos, ou ao menos teriam um aspecto mais verossímil, segundo principalmente os anúncios publicitários das companhias. Outro aspecto relevante era que a cor no cinema era inicialmente concebida tanto como um prazer visceral quanto como uma distração potencialmente maléfica, representando uma ameaça à imaginação do espectador ou mesmo causando danos ao olho. Assim como já comentamos sobre a crença de que a repetição de imagens em preto e branco era maléfica ao olho, pensava-se também que o excesso de cores podia lacerar o nervo óptico. Esse debate não era restrito aos meios científicos. Cecil B. DeMille, por exemplo, teria dito em 1918 que se as cores fossem empregadas de forma muito chamativa, não só distrairia o espectador como poderia causar fadiga ocular. Por isso, ele propunha o uso de tons pastéis de forma a obter uma afetividade através de cores suaves, que deveriam ser usadas apenas em certos trechos ao longo de um filme (apud YUMIBE, 2012, p. 20).

Também Griffith escreveu para o New York Times em 1916:

Eu não acredito que a reprodução das cores naturais seja sempre desejável. Isso seria carregar muito no realismo, já que as coisas da vida não são sempre bonitas em cores, e reproduzi-las como são muitas vezes seria menos artístico que em preto e branco. (...) A cor dominaria com frequência a história. Além disso, a cor interfere no registro das expressões faciais. Mas é possível, e eu fiz isso com certa medida e sucesso em Intolerância, eu acho, pelo uso de certa quantidade de cor, sugerir o clima da cena para usá-la como um pintor impressionista faz. Esse é, para mim, o valor da cor nos filmes (apud YUMIBE, 2012, p. 132).

A distração que as cores fortes provocariam no espectador, mencionada por DeMille e por Griffith, é outro aspecto que embasou a transformação na paleta de cores dos filmes – o principal deles, na verdade. Os tons suaves, dizia-se, não interferiam na apreciação da narrativa. Poderiam apenas sugerir o clima da cena.

Com a crescente narrativização do cinema, ocorrida a partir do final da década de 1900, os processos de tingimento e viragem começaram a ser vistos como menos distrativos, pela uniformidade visual da cor, que a sensação de tridimensionalidade e a atração que os processos de pintura a mão e estêncil promoviam. Devido a esse baixo potencial de distração, que começava a ser visto com bons olhos, e ao baixo custo, tingimento e viragem começaram a ser usados com maior frequência durante esse período de transição, quando os filmes narrativos começaram a dominar a produção de filmes. Não só o tingimento e a viragem, no entanto, foram afetados por essa mudança de estilo: o estêncil e a pintura a mão também tiveram suas paletas modificadas nesse momento, com os tons vibrantes dando lugar aos pastéis. De uma forma geral, a colorização "de atrações", chamativa e espetacular, ia dando lugar à colorização sutil, discreta, que não se sobrepunha à narrativa do filme.

Essa mudança de estilo na técnica não pode ser vista apenas como uma reestruturação por causa da crescente narrativização do cinema, mas deve também ser encarada como uma espécie de tática, com certo cunho nacionalista, que se utiliza da capacidade de sugestão sensual e afetiva do cinema para fazer frente à dominação da Pathé no mercado cinematográfico americano. Embora a dominação da Pathé nesse mercado tivesse como motivo principal a excelência da firma francesa na colorização, os desdobramentos dessa disputa são bastante mais amplos. A ofensiva publicitária americana parece ter sido de fato crucial para uma mudança cultural no emprego e na apreciação da colorização nos filmes, mas também houve mudanças nas próprias produções que eram feitas: a Pathé e outras firmas francesas, como a Gaumont, começaram a deixar de lado seus *grands guignols* e filmes de trucagem (*trick films*) (gêneros consagrados pelos estênceis vibrantes da Pathé) para produzir mais dramas históricos, adaptações literárias (*Films d'Art*) e filmes de não-ficção (em especial travelogues e filmes educacionais), com paletas em tons pastéis (YUMIBE, 2012, p. 125-126). Tanto Pathé quanto Gaumont fizeram paletas menos saturadas, em grande parte com o discurso de fazer os objetos parecerem mais reais. Por volta de 1911, a Pathé também estava em certa batalha com a Kinemacolor por quem detinha o processo com cores mais naturais. O Kinemacolor era um processo em que imagens filtradas em vermelho e verde eram projetadas em alternância. O importante é notar que o discurso da Pathé era baseado em que a forma era mais importante para o realismo que a cor fotográfica: mesmo sem cor "indicial", as coisas podiam parecer reais. Assim, segundo a Pathé, o uso de estêncil, que tinha bastante precisão na forma, com paletas pastéis produzia um efeito mais real que o uso do Kinemacolor, que tinha certa relação de índice com o mundo retratado mas que prescindia do azul, por exemplo, e cuja projeção causava o efeito de tremor nos limites dos objetos (YUMIBE, 2012, 127-128). Essa narrativização do cinema aconteceu, como sabemos, bastante em detrimento da variedade muito maior do espetáculo cinematográfico que havia até então (e consequentemente da liberdade na colorização dos filmes), e esse processo acabou por ser também uma forma de "domesticação" do cinema, para usar o termo de Flávia Cesarino Costa (2005, p. 69):

A domesticação que vai se instaurando no primeiro cinema parece ter a chancela do senso comum. Ela se estabelece como um processo de homegeinização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambiguidade, de finais felizes necessários. Ela faz uma moralização das trajetórias, realiza um certo encarceramento dos movimentos histéricos e incontroláveis, presentes nos objetos repentinamente animados e nos personagens possuídos que povoam os filmes de tranformações.

Como não poderia deixar de ser, essa "domesticação" do cinema também teve impactos

profundos no uso das cores. Se antes a liberdade e a heterogeneidade imperavam, quando o cinema começou a tornar-se predominantemente narrativo, as cores também tiveram que ser "domesticadas", para que não atrapalhassem a fruição da narrativa. Obviamente, estamos falando de um uso padrão, enquanto a experimentação continuava, como em todas as épocas, chegando a resultados bastante livres e diversos. A apreciação por conta do público é ainda mais incontável, ainda que fosse provavelmente influenciada pelos textos de revistas especializadas e anúncios.

Luke McKernan (2012) define como dois eixos principais do uso da cor nos filmes silenciosos a cor subserviente (que serve ao filme) e a cor suprarreal (aquela que se impõe acima da narrativa). Segundo ele, uma não acontecia em detrimento da outra: o que havia era uma tensão constante entre essas duas vertentes. Nas palavras de Yumibe (2012, p.58): "Existe uma tensão entre a habilidade da cor de produzir uma imagem verossímil do mundo colorido e sua reconhecida tendência espetacular de sobrepor-se à imagem – de torná-la abstrata, uma experiência para os sentidos (...)". Podemos, no entanto, afirmar que ao menos nas revistas especializadas, a partir do final da década de 1900, existe uma crescente ênfase na cor subserviente em detrimento da cor suprarreal, que tinha tido destacado papel – se não predominante – nos primeiros anos do cinema²⁴.

Os processos que se deram em países que tinham uma indústria cinematográfica estruturada, como França e Estados Unidos, apesar de não poderem ser utilizados como modelos para entendermos o que se passou aqui no Brasil, nos ajudam a entender muitas das discussões que estavam em voga, assim como as próprias técnicas e tecnologias empregadas. Nos próximos capítulos, focaremos especificamente no Brasil e tentaremos traçar um panorama das técnicas utilizadas em nosso país, bem como buscaremos entender os debates que estavam colocados em nossos meios especializados e na nossa prática cinematográfica. Como veremos mais à frente, muito do que se discutia internacionalmente ecoou também no Brasil.

²⁴É importante, ainda, pensarmos que, ao mesmo tempo que a cor foi promovida como um estímulo sensorial e artístico para o espectador, esse mesmo uso discreto promovia o consumo, através da publicidade, e não pode ser desvincilhado do seu uso ideológico. Para Joshua Yumibe (2012, p. 147), elucidar esses aspectos é necessário para avançarmos na construção de uma história estética e crítica do cinema.

2 A COR NO CINEMA SILENCIOSO DO BRASIL

Filmes esplêndidos, como 'Sétimo Céu', 'Mulher de Brio', e tantos outros, foram silenciosos, ao passo que o Cinema falado já nos deu Filmes de um ridículo atroz, como 'Amor de Zingaro', por exemplo, que a distinta platéia do Palacio Theatro, essa mesma platéia que se ri dos Filmes brasileiros, apreciou tanto, e que o Odeon, tempos depois, exibiu em reprise.

Francamente, o que pensar desse público que sai do cinema dizendo:

- 'Não perca esse Filme! É ótimo.

Imagine que até é colorido!.. Disso eu fui testemunha, a respeito de 'Amor de Zingaro', e se o não fosse, não acreditaria. Entretanto, deixam passar em silêncio, sem um aplauso, certos detalhes de Filmes brasileiros, que revelam, às vezes, um cérebro culto na direção e isso provavelmente, porque esses detalhes... não são coloridos... (Cinearte, 07/12/1932, p. 31)²⁵.

Quase todo pesquisador que se debruça sobre temas do cinema brasileiro esbarra em uma dificuldade comum: a falta de documentação de produção, dificuldade essa que se mostra ainda mais limitadora quando tratamos dos primeiros anos e primeiras décadas do cinema em nosso país. Se ainda hoje é hábito incomum entre os produtores de cinema preservar documentação relativa à produção, mesmo quando as condições de produção são minimamente robustas, na época essa preocupação era quase inexistente

Como sabemos, até a década de 1910, o cinema não possuía, ao menos amplamente, o reconhecimento como arte que possui hoje (ainda que muitas vezes ainda questionado). Da mesma forma, os filmes não eram reconhecidos como documentos históricos, seja pela vertente mais conservadora de ser um elemento didático para ensino da história, seja pela perspectiva de que qualquer filme pode dizer muito sobre seu momento histórico. Embora tanto a perspectiva de cinema como arte quanto a de cinema como documento histórico tenham evoluído durante o período silencioso, o cuidado efetivo com a documentação e mesmo os filmes, materialmente, pouco mudou durante aquele período.

Some-se a isso o caráter extremamente artesanal do nosso cinema, desde o princípio. Muitos de nossos realizadores vieram da fotografia fixa, adaptando seus processos de produção para a realização de filmes, ou iniciaram como amadores, realizando seus procedimentos de forma caseira, aprendendo inclusive através de colunas voltadas a amadores em revistas como a Cinearte (Um pouco de technica, Cinema de Amadores²⁶).

²⁵ A grafia de textos de época foi atualizada, para não prejudicar a leitura.

²⁶ Lila Silva Foster, colega de programa no PPGMPA, realiza seu doutorado, iniciado em 2012, com o tema:

Os filmes e documentos que foram porventura guardados ao longo desses tempos sofreram também com as adversidades climáticas e a fragilidade dos materiais. Alguns incêndios famosos e outros nem tanto destruíram boa parte do nosso patrimônio cinematográfico e documental; os que não se queimaram foram destruídos voluntariamente ou sofreram com o clima quente e úmido que acelerou o processo de degradação, não ajudados pela falta de uma cultura de conservação desses documentos. Como sabemos por experiência e também pela bibliografia, filmes colorizados sofrem mais severamente e rapidamente com a degradação. A Cinearte veiculou, em 1930, que eles também são mais inflamáveis:

O laudo policial (...) sobre as causas do incêndio acontecido na rua Candido Valle, em São Paulo, e do qual resultou a morte de 12 crianças nas primeiras horas da noite de 3 de Agosto [de 1930], dá como ponto de todo o deplorável acontecimento o fato de ter sido usado, nas projeções, o film de tipo standard, e o que é mais grave, **virado** ou **colorido** (Cinearte, 03/09/1930, p. 24, grifo nosso).

Uma semana antes, já haviam comentado o caso:

Conforme dissemos, tivemos entre mãos um retalho do filme que estava sendo passado naquele quartinho na ocasião do desastre, e esse filme era do tipo 'standard', e o que é pior, era 'virado' ou colorido, o que aumenta ainda mais a facilidade daquela gelatina em pega (sic) fogo, devido ao banho químico a que o positivo é submetido no ato da "viragem" (27/08/1930, p. 22)²⁷.

Temos, pelos motivos mencionados e outros, hoje, uma escassez gritante de documentação relativa a processos laboratoriais e de produção do nosso período silencioso (e não só dele). Nossas pesquisas em bibliotecas e arquivos revelou-se quase infrutífera com relação a documentos que nos revelassem técnicas e processos de colorização no país, e mesmo processos laboratoriais adotados nos poucos laboratórios minimamente robustos e conhecidos. Apesar dessa falta de informações de produção, o que pudemos notar em nossas pesquisas é que não há dúvidas de que a cor (de variadas formas) era muito presente nos filmes assistidos pelas plateias brasileiras durante todo o período silencioso e também, como aprofundaremos mais adiante, nos filmes feitos no Brasil. Isso fica bastante claro quando nos deparamos com os anúncios publicitários de sessões cinematográficas publicadas em periódicos, pequenos

Cinema Amador Brasileiro: história e prospecção, também com orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

²⁷Ao buscar documentação de produção, embora não fosse nosso foco, encontramos diversas notícias de incêndios em laboratórios. No Correio da Manhã, um incêndio é anunciado em 27/11/1930 (p.?): o fogo teria destruído todo o pavimento térreo de um prédio no Beco da Carioca, em que "funcionava um laboratório cinematográfico de um sr. Stavaco". O verbete "Alberto Botelho" da Enciclopédia do Cinema Brasileiro comenta um incêndio: "Abre (...) um grande laboratório no bairro de Vila Isabel, para onde transfere a produtora e os filmes. Um incêndio no início da década de 30 destrói esse laboratório por completo" (HEFFNER, 2000a, p. 63). A documentação do Acervo Pedro Lima (biblioteca da Cinemateca Brasileira) traz um recorte possivelmente sobre o mesmo incêndio, de uma reportagem do Diário da Noite (24/03/1932). O incêndio teria acontecido no depósito Botelho e Netto, Vila Isabel, na rua Jorge Rudge. Segundo a reportagem, 3 anos antes tinha havido um princípio de incêndio, que motivou a construção do depósito. Teriam se queimado 240 latas, cada uma com aproximadamente 800 metros de filmes, o que daria um total de 200 mil metros de filme, no valor de 100:000\$ (sem seguro). Segundo a reportagem, era um arquivo de mais de 25 anos, em que se perderam, entre muitas outras coisas, filmagens do Morro do Castelo e dos funerais de Nilo Peçanha e Ruy Barbosa. Código de acesso: APL-G29/55.

artigos de imprensa (muitos deles também de teor publicitário)²⁸, relatos de realizadores de cinema do período, bem como a escassa documentação de produção relativa ao assunto que encontramos.

2.1 COLORIDO

A primeira dificuldade ao buscar informações em periódicos de época é entender quando a palavra “colorido” se refere a um filme que utiliza alguma técnica de colorização. Estranhamos a excessiva presença do termo em jornais e revistas (por exemplo, na Cinearte encontramos 669 menções a esse termo; estimamos que por volta de metade não se refere a filmes com qualquer tipo de método de colorização). Nos anos 1920 e 1930, era muito comum, pelo que averiguamos, utilizar o termo “colorido” para se referir a algo interessante, a um quê especial que certas atrizes, certos atores davam a um filme, ou que um escritor imprimia a um livro, que a música dava a um espetáculo. É provável, inclusive, que esse uso mais amplo tenha, inclusive, derivado da expressão “colorido orquestral”, utilizado em música. Também não descartamos a hipótese de que a expressão tenha sido derivada do próprio cinema colorido.

Assim, para a Cinearte, “Greta é o oposto de Pola Negri - em colorido, em maneiras e em gênio” (20/10/1925, p.34). Na mesma linha, a revista publica uma nota em 01/10/1930, sobre O veleiro de Shangai (The ship from Shangai): “Há alguma emoção e os tipos de bordo, cada qual mais sórdido, dão ao film maior colorido” (p. 28). Sobre o cinema falado: “(...) encontramos, afinal, gente sensata que reconhece o verdadeiro valor do Cinema: o silêncio. E gente que acha que é simplesmente clamorosa a tragédia que se cometeu, fazendo as imagens falar e fazendo o silêncio perder toda sua beleza e todo seu colorido...” (Cinearte, 03/09/1930”).

Em alguns casos, o uso do termo “colorido” chega a trazer dúvidas se trata-se ou não de um filme com cores. Ao comentar o filme Vencendo na vida (None but the brave), por exemplo, diz-se: “No final o herói perde uma corrida de barcas a motor. Que milagre! Aparece sem mais nem menos uma exposição de mulheres bonitas. É uma pequena sequência colorida com o colorido que vocês conhecem” (Cinearte, 16/01/1929). Em outros casos, a própria revista utiliza-se da ambiguidade do termo: “É um bom film e pode ser assistido sem susto. O seu

²⁸Para uma ideia de como o cinema colorido estava presente na imprensa da época, uma busca na base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) apenas no período de 1910 a 1919 do Correio da Manhã (RJ) ao termo “film colorido” retornou 217 ocorrências.

único defeito é ser demasiadamente corriqueiro, pouco colorido. (Embora tenha trechos em azul e outros em âmbar...)” (Cinearte, 29/01/1931, p. 33 – provavelmente sobre Tiger Rose, dir. George Fitzmaurice, 1929). E na edição de 18/07/1928, sobre Cabellos de fogo (Red Hair, dir. Clarence G. Badger, 1928), o redator comenta, sobre o fato de que Clara Bow estaria, nesse filme, “com as suas cores naturais”, “seus cabelos cor de fogo”: “Pela primeira vez eu gostei de uma cena colorida... Mas o film não é colorido não. Creio que felizmente...” (Cinearte, 18/07/1928, p. 28).

Em 1934, a Cinearte trouxe um anúncio da Radial Filmes para o filme Navio de Salvados (The Sea Ghost), que era apresentado como "Uma história tão colorida como um pôr de sol tropical, tão agitada qual uma tempestade em alto mar!" (15/08/1934, p. 3). Para a revista (17/08/1932, p. 32), “Tudo aquilo que se junta a uma cena para dar mais vida a um caracter é o que se chama 'cor' ou 'atmosfera'”.

2.2 FOTOGRAFIA, PROJEÇÃO DE VISTAS FIXAS E OUTROS

Como dissemos no capítulo anterior, o cinema herdou de outros meios algumas das técnicas de colorização empregadas. E, obviamente, o costume e o gosto do público de ver imagens coloridas. Podemos encontrar diversos anúncios de imagens coloridas ou produtos para colorização de diversos tipos de divertimentos no período em que o cinema começava a se estabelecer. A começar pela fotografia:

M. S. Santos Moreira – Retrartista e Importador de Artigos para Fotografia – Rua do Ourives N. 51 (sobrado) - Rio de Janeiro - Comunica a seus fregueses e amigos que recebeu grande sortimento de papéis preparados, reveladores e viragens para os mesmos (...). Laboratórios e explicações à disposição dos Srs. Amadores (A Estação, 15-10-1903, p. 3).

Em Pernambuco temos anúncio similar: “FOTOGRAFIA – Chapas, reveladores, viragens, papéis fundos, cuvettes, prensas etc. Rua do Camarão n. 3” (A Provincia, 29/06/1905, p. 1). Eram inúmeras as casas que vendiam papéis fotográficos e materiais para banhos diversos, dentre os quais os de viragens²⁹.

A viragem fotográfica tinha grande aceitação e é certamente precursora da viragem cinematográfica, inclusive porque os banhos são, em base, os mesmos. A Cinearte aconselhava aos amadores na sua primeira edição:

[...] recomendamos àqueles que desejem se dedicar ao apanhamento de vistas cinematográficas [que] se aperfeiçoem antes na fotografia, que sempre lhes pesará

²⁹Diversas menções a anúncios de vendas de aparelhos, papéis fotográficos, produtos para banhos e outros produtos podem ser encontrados nos livros de Vicente de Paula Araújo, A bela época do cinema brasileiro (1985) e Salões, circos e cinemas de São Paulo (1981).

menos na bolsa.

Um pequeno aparelho fotográfico permitir-lhes-á adquirirem a necessária prática da pose, focalização, estudo dos melhores pontos de vista, tempo, diafragmação e posteriormente os processos de laboratório, revelação, fixagem, reforçamento, abrandamento cópia ou impressão (Coluna Um pouco de technica, Cinearte, março de 1926, p. 10).

Técnicas de obtenção de “cores naturais” na fotografia também estavam sendo experimentadas e algumas eram inclusive apresentadas em sessões públicas. Em 1903, o Teatro Sant’Ana (São Paulo) exibiu, junto a outras atrações, “um projetor elétrico *L’Aster*, de 8000 velas, apresentando 10 fotografias em cores naturais pelo processo do Prof. Gabriel Lippman”³⁰ (ARAÚJO, 1981, p. 95-96). No mesmo ano, em 8 de abril, no Rio de Janeiro, também eram exibidas “10 fotografias de cor, segundo o processo descoberto por Lippmann. Essas fotografias são belíssimas e de extraordinária nitidez”. Foram também exibidas no teatro São Pedro na primeira parte de um espetáculo cuja segunda parte era “preenchida com *A Viagem à Lua*, fantasia em 30 cenas (...). Os personagens são coloridos” (Gazeta de Notícias, Rio, 09-04-1903 apud ARAÚJO, 1976, p. 152). Em 14 de abril do mesmo ano, também anunciavam-se para o Teatro São Pedro d’Alcantara, junto às “vistas animadas pelo Catoptricon” (“A viagem phantastica á Lua”), “fotografias de cor” (“assombrosa novidade na América do Sul”) (Correio da Manhã, 14/04/1903, p. 6). O *Viagem à lua*, muito provavelmente o filme de Méliès, voltaria a ser noticiado em outras ocasiões.

Espectáculos de projeção de lanterna mágica (ou similares) com vistas coloridas também são anunciados em diversos lugares do país, antes e depois do início das atividades de exibição cinematográfica: “HOJE / O AGIOSCÓPIO DE KRUSS / Volta ao mundo em uma hora. Paris, Londres, Berlim, Viena, Roma, Madrid e New York. Grandiosa coleção de vistas fotoscópicas e coloridoscópicas. (...)” (Gazeta de Notícias, Rio, 15/05/1898, p. 6 apud ARAÚJO, 1976, p. 56-57).

Segundo Alice Trusz,

Inicialmente, as lanternas mágicas eram capazes de projetar apenas imagens pintadas, coladas ou quimicamente impressas em placas de vidro, as quais eram muito coloridas e até aparentavam efeitos de dissolução e movimento, mas simples e repetitivos. Quando surgiram os projetores cinematográficos e suas vistas animadas, as lanternas já projetavam fotografias e estereoscopias, ambas com aplicação de cores (2008, p. 17).

Na primeira de suas quatro temporadas em Porto Alegre no ano de 1901, o engenheiro argentino Henrique Sastre “deu funções diárias, noturnas, longas, cujos programas eram organizados em três partes intercaladas por intervalos. A cada parte correspondia um gênero distinto de imagens: vistas animadas em P&B, 'vistas fixas simples' e vistas fixas coloridas”

³⁰Fotografias do processo Lippmann podem ser vistas no site: <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1335/>. Acessado em 20 mai. de 2014.

(TRUSZ, 2010, p. 163).

A interação entre esses divertimentos nos primeiros anos do cinema, já tratada de forma exemplar por diversos historiadores, com destaque para Vicente de Paula Araújo e Alice Trusz, é aliás central para entendermos também a cor no cinema desde o seu princípio, inclusive aqui no Brasil. Assim como não houve uma ruptura entre as diversões variadas que existiam no final do século XIX e início do século XX para o cinema, tendo diversas formas de diversão coexistido e interagido de variadas formas, a cor no cinema não representou uma ruptura com esse aspecto em outros tipos de divertimentos que existiam antes e continuaram existindo pelo menos até os primeiros anos do cinema. Em junho de 1903, por exemplo, o *Correio da Manhã* anunciava espetáculo no Parque Fluminense: “Grande concerto popular pela apreciada orquestra do Parque”, acompanhado de sessão de cinematógrafo, com “o célebre Cake walk infernal” (possivelmente o filme de Méliès de 1903), junto com a “esplêndida mágica colorida Jeanne D'arc” e outras novidades: “Carroussel elétrico, Skating Rink e fotografia instantânea” (16/06/1903, p. 6). Dez anos depois, o Estado de São Paulo anunciava ainda programa bastante diversificado: “Skating Palace Praça da República n. 50 Patinação de Luxo (...) Cinematógrafo gratuito durante as sessões (...) Bar americano. Chá e chocolate, refrescos, bebidas em geral” (25/02/1913, p.?).

Os anúncios no intervalo dos filmes também se aproveitavam do recurso da cor para chamar atenção. Em junho de 1908, um cinema ao ar livre foi inaugurado em São Paulo, no Largo da Misericórdia, onde exibiam-se, além de “vistas de belo efeito”, “bonitos e vistosos anúncios coloridos” (ARAÚJO, 1981, p. 157). Também sabemos que, em alguns espetáculos, “nos pequenos intervalos de mudança das vistas a empresa faz exhibir uma coleção de vistas fixas para não ficar o pano vazio” (O Comércio de São Paulo, 06/11/1906 apud ARAÚJO, 1981, p. 132). Em 1901, Paschoal Segreto solicitou a patente de um “sistema de anúncios animados e coloridos de modo a não cansar a paciência e a vista do público”³¹.

Ao considerarmos o contexto mais amplo, fica claro portanto que não só o espetáculo cinematográfico era parte integrante das diversões do final do século XIX, início do XX, como também que a cor era elemento constitutivo desses espetáculos, pela exibição de vistas fixas coloridas (através de processos de “cores naturais”, fotografias viradas ou pintadas a mão, placas de lanternas coloridas), projeção de luzes de diferentes cores, anúncios coloridos em placas de vidro ou outros materiais, estereoscópios ou estereogramas etc., entre outros

³¹ Cinemateca Brasileira, Biblioteca PESG. Coleção de memoriais descritivos acompanhando pedidos de privilégios e patentes de invenções relacionadas com o meio cinematográfico. Fornecida por José Inácio de Melo Souza a partir de pesquisa no Arquivo Nacional. Código de acesso: D1329d.

tipos de divertimentos ópticos ou de outro tipo. E também pelos filmes coloridos.

2.3 FILMES COLORIDOS

No importante livro de Vicente de Paula Araújo, A Bela Época do Cinema Brasileiro (1976), encontramos diversas menções a exibições de “filmes coloridos” no Rio de Janeiro, de 1898 a 1912, período abordado pelo livro. A primeira menção é a seguinte:

No dia 16 de dezembro [de 1900] o salão Paris no Rio exibiu dois filmes coloridos. Dizia a propaganda que eram 'novas vistas a cores chegadas de Paris'. Foi este o programa do dia: *O Nascimento e Paixão de Nosso Senhor* (em cores), *Criação de Patos na Itália*, *Pescadores Tirando Peixes nas Águas de Niterói* (nacional), *Banho de Cavalos*, *Dança do Fogo* (em cores), *Oficiais do Exército e da Guarda Nacional no Arsenal da Marinha esperando o Presidente Prudente de Moraes* (Gazeta de Notícias, Rio, 16-12-1900, p.4 apud ARAÚJO, 1976, p. 127).

É curioso notar que, embora o autor mencione, como forma de chamar atenção, o fato de que são filmes coloridos (pois é a primeira vez que eles aparecem no livro), ao lermos o anúncio temos a impressão de o fato de as vistas serem coloridas é algo de certa forma corriqueiro, e não extraordinário. O próprio autor do livro não faz alarde nem arrisca dizer que se trata da primeira exibição de filmes coloridos no Rio de Janeiro.

Algumas passagens encontradas confirmam nossa desconfiança. Pouco mais de um ano antes, em 11 de agosto de 1899, O Paiz noticiava: “Antes da festa popular, que no dia 16 deve realizar-se na enseada de Botafogo, os alunos do colégio [Abilio] efetuarão a sua última sessão comemorativa, seguindo-se a exibição de vistas coloridas e com a movimentação de um bom aparelho de projeção” (O Paiz, 11-08-1899, p.2). Novamente aqui, a exibição de vistas coloridas não parece ser nenhuma novidade.

Se voltamos nossas atenções para São Paulo, encontramos no outro livro de Vicente de Paula Araújo (Salões, circos e cinemas de São Paulo, 1981) menções ainda anteriores à cor relacionada à cinematografia. Já em 1897 há registro de anúncios de venda de “fotografia animada”, “algumas coloridas” (O Estado de São Paulo, 17-12-1897, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 24). Alguns dos anúncios de venda de fotografias animadas mencionam a venda em álbuns, o que nos leva a nos questionarmos se tratavam-se mesmo de filmes cinematográficos (embora a expressão “fotografia animada” seja bastante usada no início do cinema, cf. O Estado de São Paulo, 07/08/1896, p.1 e 08/08/1896, p.1) ou outro tipo de divertimento, como filmes para kinetoscópio, por exemplo. Mas, como São Paulo já tinha, então, sessões cinematográficas, é muito provável que sejam filmes cinematográficos coloridos.

2.4 FILMES CINEMATOGRAFICOS COLORIDOS

O que são filmes cinematográficos coloridos? Essa questão parece muito básica. Quando nos propusemos a estudar a cor no cinema silencioso do Brasil, encontramos algumas menções a essa característica dos filmes, tanto em fontes de época (por exemplo, anúncios de jornais e manuais de fabricantes de película cinematográfica) quanto em contemporâneas. As menções contemporâneas relacionadas a filmes especificamente brasileiros diziam respeito a cópias tingidas ou viradas, caso do texto escrito por Luciana Araújo sobre Jurando Vingar (2008) e o escrito por Hilda Machado acerca da cor em Gilberto Rossi (1998).

Embora “filmes coloridos” fossem anunciados com frequência nos jornais, praticamente não há menção aos filmes brasileiros coloridos, embora os filmes fossem, sim, anunciados como “nacionais” com certa regularidade.

Nossa amostra é pequena, com poucos materiais de época, no entanto bastante diversificada: temos filmes narrativos de diferentes metragens, filmes institucionais, um cinejornal e mesmo o que poderíamos chamar de filme doméstico (Ouro Fino). O emprego de técnicas de colorização em filmes tão distintos aumentava nossa desconfiança de que a cor era elemento realmente constituinte do nosso cinema, como o foi comprovadamente em outros países conforme a literatura estrangeira acessada.

Embora não encontrássemos quase menção a filmes brasileiros coloridos, a cor de filmes estrangeiros era mencionada em muitos anúncios e colunas de jornais e revistas. Para entender o que são filmes cinematográficos coloridos, vamos antes traçar um panorama a partir de menções a filmes coloridos na imprensa da época, que terá caráter descritivo. Acreditamos que, devido ao ineditismo no enfoque deste trabalho, é importante reunir informações que estavam esparsas para a partir delas termos uma visão de conjunto e podermos tecer algumas conclusões³². Foram encontradas muitas outras menções, que não incluímos aqui por já haver outra, significativa do tema ou período tratado.

2.5 FILMES COLORIDOS NA IMPRENSA DA ÉPOCA

Já mencionamos que, ao menos desde 1897, temos registro na imprensa de filmes coloridos para cinematógrafo, em anúncios de compra e venda ou de sessões cinematográficas. Em janeiro de 1901, o salão Paris no Rio, que havia em 1900 exibido O Nascimento e Paixão de

³²Um exemplo do esforço panorâmico que fizemos foi a releitura dos livros de Vicente de Paula Araújo (1981, 1985), que já continham bastantes menções à cor, mas que não haviam sido reunidas em nenhum trabalho.

Nosso Senhor, entre outras vistas em cores, exibiu “vistas novas”, dentre elas “o *Cendrillon*, em que todas as figuras apresentam-se coloridas, produzindo belo efeito” (Gazeta de Notícias, Rio, 26/01/1901 apud ARAÚJO, 1976, p. 129). Em agosto do mesmo ano, o salão Paris no Rio ainda exibia a *Cendrillon*, “colorida”, na primeira sessão de um programa de “exibição dos primeiros filmes científicos, com sessões separadas, uma para homens e outra para as famílias”. O mesmo *Cendrillon* era anunciado no salão Paulicéa Phantastica, de São Paulo, em fevereiro de 1902: “vista colorida de 500 metros com a história completa da Gata Borralheira, representada em diversos quadros animados, com todo o esplendor dos contos de fadas”.

Em 24 de abril de 1901, no Teatro Santana, em São Paulo, exibia-se um “grande programa” com 4 atos, sendo o último a “Última Novidade em Cores” Joana D’Arc (O Comércio de São Paulo, 24/04/1901, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 62). O mesmo teatro apresentou, em 3 de maio do mesmo ano, um programa em duas partes, com cinco quadros cada uma. O quinto quadro da segunda parte era anunciado como “TRANSFORMAÇÕES DE ARTISTAS NO TEATRO – Baile de fantasia. (...) Todos os bailes são de cores” (O Comércio de São Paulo, 03/05/1901, p. 3 apud ARAÚJO, 1981, p. 63-64).

"A conquista do ar pelo grande brasileiro Santos Dumont" é atração no Parque Fluminense no dia 19/02/1902 (p. 4), segundo anunciou na Gazeta de Notícias, em uma sessão junto a 4 outros filmes, entre os quais Frégoli nos seus Trabalhos de Transformação, "em cores", de 150 metros (apud ARAÚJO, 1981, p. 138). O Salão Paris em São Paulo anunciou em 03/05/1902 o “CYNEPHONE CINEMATOGRAFO FALANTE”, na mesma sessão em que seriam mostradas “Vistas novíssimas / Esplendidamente coloridas” (Gazeta de Notícias, 03/05/1902, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 81). Quinze dias depois, o mesmo salão apresentava ainda sessão do Cyne-phone, junto a 5 outras atrações, sendo uma delas “DANÇA RUSSA – artisticamente colorido” (Gazeta de Notícias, 18/05/1902, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 82).

O Cineógrafo Lubin, na mesma cidade, apresentava em setembro “além das vistas cineográficas”, “um aparelho musical de alta novidade” e o “aparelho de raios Roentgen”. O programa do Cineógrafo era composto de um filme de Frégoli, uma “vista cômica”, uma “vista tirada do natural” e de uma “vista de 400 metros de comprimento (...), a cores naturais” (Gazeta de Notícias, 14/09/1902, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 86). No mesmo ano, exibiram-se ainda em São Paulo, no Paulicéa Phantastica, um programa com 3 títulos: O Filho Pródigo (“quadros coloridos de acordo com as parábolas bíblicas”), Os Ladrões de Vinho numa Adega (vista cômica) e O Sonho de Natal (“Admiráveis vistas cinematográficas de grande espetáculo, em 20 quadros coloridos e movimentados. Todas as cenas artísticas, efeitos de neve, quadros

humorísticos, marchas, bailados, apoteoses, etc. Cena extraordinariamente deslumbrante”) (Gazeta de Notícias, 24/12/1902, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 89).

O cronista do Gazeta de Notícias do Rio relatava em 07/02/1903 uma sessão vista no Paris no Rio: “Assistimos no salão Paris no Rio a sessão do animatógrafo dedicada à imprensa para festejar a inauguração das vistas novas que seu proprietário mandou vir da Europa” Das vistas inauguradas, o cronista destaca algumas, entre as quais “*Ali Babá*, vista de 200 metros terminando por uma esplêndida apoteose colorida. Com esta vista, fechou-se a sessão, saindo os espectadores debaixo da melhor impressão” (Gazeta de Notícias, Rio, 07/02/1903 apud ARAÚJO, 1976, p. 151).

Curiosamente, embora o cronista tenha considerado digno de nota, os anúncios publicitários do salão nesse dia e no dia 29 do mesmo mês não mencionam o fato de o filme ser colorido: “SALÃO PARIS NO RIO (...) Continuação da exibição de vistas novas, entre as quais se destaca ALI BABÁ E OS 40 LADRÕES, que tem alcançado grande sucesso!” (Gazeta de Notícias, Rio, p. 4). No dia 29: “SALÃO PARIS NO RIO (...) 2ª sessão: *Usuário Roubado, Erupção na Martinica, Os Humberts, Ali Babá*” (Gazeta de Notícias, Rio, 29/03/1903, p. 6 apud ARAÚJO, 1976, p. 151-152) .

O Correio da Manhã relata em 5 de abril de 1903:

Têm agradado muito os quadros vivos exibidos no teatro do Parque Fluminense, representando as cenas principais da vida, paixão e morte do Redentor, atraindo numerosas famílias.

Ontem exibiu-se ali pela primeira vez, ao primeiro intervalo dos quadros, em um magnífico cinematógrafo, *A viagem à lua*, a cores, não vista ainda no Rio de Janeiro. São 30 os animados e interessantes episódios movimentados, que acompanham as linhas gerais do célebre romance de Julio Verne, começando pela reunião do Congresso Científico no *Astronomic Club*, seguindo-se a decisão da viagem, despedida, construção do projétil monstro, embarque dos astrônomos, embarque do canhão, chegada à lua (...) (p. 4)

O jornal segue relatando os acontecimentos do filme, até "a apoteose do presidente do *Astronomic Club*". A Gazeta de Notícias também comentou sessão do Teatro São Pedro, em abril de 1903:

Anteontem foram apresentadas novas vistas no magnífico *cinematographo Farragut*, agradando imensamente a que representa uma cena passada no interior de um camarote do paquete Oravia, em dia de grande temporal e a exibição da mágica *Ali Babá e os 40 Ladrões*, em nada inferior à *Viagem à Lua*, que foi um sucesso” (Correio da Manhã, 20/04/1903, p.2 apud ARAÚJO, 1976, p. 153).

Em novembro de 1904, o Teatro Lírico estreava no Rio o “cinematographo-fallante”. O programa inaugural anunciado era um

Extenso repertório de magníficas vistas animadas de grande duração em cores, em cada espetáculo apresentação do CINEMATOGGRAPHO-FALLANTE!! (...)

Programa:

1ª parte:

Overture pela orquestra.

1 – *As Indiscrições dos Criados*.

- 2 – *A Grinalda Maravilhosa* (mágica).
- 3 – *A Casa Sossegada* (cômica).
- 4 – *Grande Revista Militar do 14 de Julho em Paris*.
- 5 – *O Chapéu Mágico* (cômica).
- 6 – *Cake-Walk Infernal* (**esplêndida vista em cores**).
- 7 – *Cachorro Caçando Ratos*.
- 8 – *Os Ladrões Modernos* (muito cômica).

2ª parte:

- 1 – *Viagem sobre o Lago de Genebra* (soberba vista panorâmica tomada de um vapor).
- 2 – *O Sr. e a Sra. estão com Pressa*.
- 3 – *Grande Corrida de Touros à Espanhola* – Matador Bombita Chico e sua Quadrilha.
- 4 – *O Novo Restaurador do Cabelo* (cômica).
- 5 – *Rápido Trajeto em Automóvel* (enorme sucesso).
- 6 – *A Crisálida e a Borboleta de Ouro* (**cores**).
- 7 – *Metamorfose do Rei de Espadas*.
- 8 – *Cinematographo-Fallante!!* Nesta vista os espectadores verão e ouvirão o célebre cantante Mr. Mercadier na canção *Bonsoir, Mme. La Lune*.

3ª parte:

- 1 – *A Fada da Primavera* (**cores**).
- 2 – *O Cômico Dranem em suas Novas Criações*.
- 3 – *A Família Julians, Acrobatas de Salão*.
- 4 – *Um Caso Curioso de Apendicite* (muito cômica).
- 5 – *Napoleão Bonaparte* – Grande epopéia militar em 11 quadros (**em cores**) de duração de 18 minutos (Gazeta de Notícias, Rio, 26/11/1904, p. 4 apud ARAÚJO, 1976, p. 161-162, grifos nossos).

O Teatro Santana, em São Paulo, exibiria em 1º de março de 1905 um “novo cinematógrafo aperfeiçoado”, com “Extenso repertório de magníficas vistas animadas, de grande duração, em cores”, junto à “sensacional estréia do cinematógrafo falante!!” (O Comércio de São Paulo, 17/03/1905, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 113-114). Durante o mês de março foram exibidos nesse teatro, segundo Vicente de Paula Araújo (1981, p. 114) “fitas importantes”, entre as quais Sansão e Dalila (“colorida”) e Napoleão Bonaparte (“colorida”).

O mesmo Teatro Santana anunciou no O Comércio de São Paulo em 06/11/1906 (p. 6) uma sessão do Cinematógrafo Falante Aperfeiçoado, em três partes. A 1ª parte era composta de: “Pelo Buraco da Fechadura (cômica) – Metamorfose da Borboleta (colorida) – Efeitos do Melão (cômica) – As Ruínas de Roma (natural) – O Atirador Desastrado (cômica) – Viagem a Paris de um Camponês (cômica).” A 2ª e a 3ª partes também tinham uma vista colorida cada.

Em agosto 1907, o Teatro Santana fez algumas funções com um aparelho de Francisco Serrador. A função era dividida em 3 partes, com diversos quadros cada uma. No dia 4 de agosto, um dos quadros da primeira parte era anunciado como “Danças Cosmopolitas – colorida” (O Comércio de São Paulo, 04/08/1907, p. 8 apud ARAÚJO, 1981, p. 140). Nenhuma das outras 13 vistas do programa era anunciada como colorida. Havia as cômicas, as muito cômicas, as muito comoventes, as muito interessantes, as de extraordinário sucesso, as importantes, os dramas emocionantes... Nos dias seguintes, foram exibidos diversos filmes

coloridos, entre os quais A pena de talião, Metempsicose e Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo (“com 40 quadros coloridos”) (ARAÚJO, 1981, p. 141).

Jornal do Brasil, 05/10/1907, p. 3:

No programa de hoje será exibida a fita que mede 320 metros – Esmeralda – (Notre Dame de Paris) cuja lenda foi descrita por Victor Hugo.

Essa fita é uma das mais importantes que existem e foi mandada colorir especialmente para o Cinematographo Parisiense.

Sendo essa fita muito dramática para as crianças, o Sr. J. Staffa fará substituí-la, nas matinées de hoje e de amanhã pela importante fita de 350 metros – Viagem em volta do mundo por um policial - (colorido).

O Cinematógrafo Brasileiro da empresa Germá & C. fazia, em 1908, pela primeira vez, funções em Porto Alegre e anunciava “um grande sortimento de vistas dos melhores fabricantes: são morais, cômicas, dramáticas, trágicas e fantásticas, de grande efeito teatral; grande quantidade delas coloridas” (A Federação, Porto Alegre, 29/09/1908, p. 3 apud Trusz, 2008 p. 396).

Em A Imprensa, em 1908, temos um raro e curioso exemplo de anúncio, em que viragens são anunciadas como chamariz de sessão:

Grande Cinematographo. Associação Geral de Auxílios Mútuos da E. F. Central do Brasil. Estação Central. Salão da ala esquerda.

1ª parte. De Barbacena a Palmyra. Fita da Estrada

2ª parte. Troca de cabeças. Fita cômica

3ª parte. O espectro. Fita dramática

4ª parte. Sansão moderno. Fita cômica.

5ª parte. OTHELO – Fita dramática, de **magnéticas e encantadoras viragens** (28/07/1908, p. [6], grifo nosso).

É provável que, por se tratar de um cinema pequeno, não fossem exibidos filmes pintados a mão ou por estêncil e que, por esse motivo, as viragens fossem apresentadas como atração – algo que raramente encontramos em nossa pesquisa. Um anúncio similar é encontrado no jornal A Província, em 31/01/1909:

Theatro Santa Izabel.

Escultura modernas, colorida, belos e novos efeitos (...). Borboletas japonesas, fantasia colorida de grande beleza.

Simphonya. O magnetizador, filme muito original, um mimo de fotografia, lindas viragens, sucesso (p. 4).

Esses dois exemplos mencionados foram os únicos encontrados, em nossa pesquisa, de anúncios de sessões cinematográficas em que se mencionam filmes virados. Realmente são exceções.

No Correio da Manhã, em 12/07/1909 (p. 8), temos mais um exemplo não só da presença constante de filmes coloridos, mas também da diversidade de composição das sessões e da forma como eram anunciadas:

Cinematographo Paris. Hoje (...) Soberbas composições dos melhores fabricantes – Maravilhosos filmes d'art. (...)

1ª parte: A artilheria italiana – Cenas do natural. Evoluções num campo de manobras.

2ª parte: Uma viagem a Júpiter – Fantasia colorida. Os deslumbramentos do célebre

planeta.

3ª parte: Justa vingança – Um idílio campesino com triste desenlace.

4ª parte: Cacoete da sra. Dupont – Cenas cômicas. O original cacoete de uma senhora formosa.

5ª parte: O Bruxo – Cenas fantásticas de belo colorido. Aventuras de um mágico.

6ª parte: Jim e Willy querem se casar – Filme artístico. Hilariante comédia interpretada por artistas consagrados, dos melhores teatros de Paris.

7ª parte: Aventura de amor de um rico árabe do Oriente – Cenas de grandiosa beleza, entrelaçadas por um fio de amor.

8ª parte: Um noivo pelo qual se espera – Desopilante farsa. Um noivo original. Grande sucesso ultra-cômico!

Em 23/10/1908, a Gazeta de Notícias (p. 6) traz um anúncio do Cinema Palace (Rua do Ouvidor):

Magnífico programa.

1ª Sonho de cozinheiros (Cômica fantástica)

2º Os Lunaticos (Fantástica colorida)

3º Filho que vinga o pai (Drama)

4º Sonho de criança (Cômica fantástica)

5º Felicidade para todo o anno (Ultra-cômica)

No mesmo dia e na mesma página de jornal, outro anúncio informa sessão no Cinematographo Rio Branco com “6 belíssimas fitas”, sendo uma delas colorida³³.

A partir de 1908, segundo Alice Trusz (2008, p. 397), “sobretudo em função do lançamento no mercado dos filmes de arte, a metragem dos filmes ganhará novo incremento e tais exemplares [os filmes de quadros independentes] passarão a ser mais valorizados, destacando-se entre o diversificado e numeroso conjunto dos filmes curtos”.

Em 29 de junho de 1909, A Gazeta de Notícias (p. 8) traz diversas menções a filmes coloridos. O Cinema Palace (de Labanca) anunciava “novo e atraente programa Pathé Frères”, com pelo menos 2 filmes coloridos: Fabrico de chapéos de bambú nas Ilhas de Sonda (“Surpreendente fita colorida tirada ao ar livre, última novidade da CINEMATOGRAFIA EM CORES da Pathé Frères”) e Arabescos Maravilhosos (“Magnífica fita magica em cores deslumbrantes de surpreendente efeito” (p. 8). O Cinematographo Rio Branco anunciava um “grandioso programa com filmes obtidos pela fotografia a cores, última criação da Casa Pathé Frères”, em que dois dos sete filmes do programa são anunciados como coloridos (sendo um deles o Fabrica de chapéos de bambú, “filme obtido do natural pela fotografia a cores” e muito provavelmente o mesmo filme que passava no Cinema Palace). Nas matinês uma das partes era substituída por uma “extensa fita colorida”. O Cinema-Pathé anuncia “novo e sublime programa” com “Sensacional Novidade: Primeira Apresentação da Cinematografia em côres Pathé Frères para as scenas ao ar livre: a ilusão da natureza!”. O primeiro filme da sessão era Industria dos chapéos de bambú nas Ilhas de Sonda (“novo processo de cinematografia em cores da Pathé Frères”, de novo provavelmente o mesmo título do Rio Branco e do Palace),

³³O nome do filme está ilegível.

sucedido de Damnação! (um dos dois principais filmes do programa, junto com Joanna D'Arc), atração “completamente colorida”.

Gazeta de Notícias, Rio, 04/09/1909 (p.8) traz um anúncio do Cinema-Pathé, em que o 5º filme do programa é "O mais bello dia da vida. (cópia mandada colorir em Paris pelo sócio Arnaldo especialmente para esta empresa. Único existente nesta capital". O Jornal do Brasil também anuncia a cópia mandada colorir em Paris, nos dias 4 e 5 de setembro. Aparentemente os donos de cinematógrafos vislumbraram nesse tipo de anúncio uma forma de chamar atenção do público. No mesmo ano, a Gazeta de Notícias traz uma nota após um anúncio de sessão cinematográfica:

A empresa previne que estas são as últimas exhibições da VIUVA ALEGRE, não só por ter que ser exibida a GEISHA como porque a fita não suporta mais exhibições e o original acha-se na Europa para colorir (25/10/1909 p. 6).

No ano seguinte, o Correio da Manhã anuncia um filme cantante colorido da Pathé, assim como um "filme de arte colorido":

Em soirée. Novo filme colorido da casa Pathé Frères, de Paris, cantada por Ismenia Matteus, Santucci, Cataldi, Mercedes Villa, Laura Grassi e numeroso corpo de coros. A GEISHA. Em matinée. Colossal programa novo de 8 fitas, destacando-se o grandioso filme de arte colorido O Rapto das Sabinas (26/03/1910, p. 10).

No dia seguinte, o Correio da Manhã, (p. 12), diz que "Continuam as sessões com várias partes, programa variado. Cômica, comovente drama, cantada pelos artistas Santucci e Cataldi, Film d'art colorido, filme posado e cantado por mlle. Amica Pelissier, Cômica de sucesso".

No início do mês seguinte, o Correio da Manhã volta a anunciar um filme que teria sido colorido em Paris, aliás o mesmo cujo original estaria, em outubro do ano anterior, na França para colorir: "Em soirée o primoroso filme colorido Sonho de Arte e juntamente a apreciada opereta cinematográfica Viuva Alegre. Novo filme colorido nos ateliers Pathé Frères, de Paris" (06/04/1910, p. 8). Em junho, o Cinema Rio Branco anuncia "o novo filme colorido da vitoriosa revista *Paz e Amor*, com a nova apoteose, comemorativa do bicentenário deste belo trabalho" (Correio da Manhã, 01/06/1910, p. 3).

Em 08/07/1910, o Correio da Manhã traz um anúncio do Cinema Idéal: "Artístico e deslumbrante programa novo em que sobressai o mimoso filme colorido *As lavadeiras não são para os reis*. Novidade de Gaumont". Segundo o anúncio, o filme tem um "Colorido apropriado". Os outros filmes da sessão são anunciados como: tirado do natural, drama primoroso, comédia, drama íntimo, desopilante comédia. Em 25/08/1910 (p. 8), o mesmo jornal anuncia um "Mimoso e artistico filme colorido" (sobre Exercícios femininos). E em 04/12/1910, um anúncio do Cinema Parisiense:

Importante matinée (...) em que será exibido o majestoso filme colorido, feérico-fantástico de grande aparato e mutações.
A MÃO DO CARNEIRO

tirado do romance MIL E UMA NOITES, antiga produção do afamado Pathé Frères, colorido, nítido e faiscante, que fará as delícias da criançada. Alerta!... não deixem de vir! (p. 14).

No mesmo anúncio, o filme que está chamando mais atenção junto com esse é o Augusta, suntuoso "film d'art", "cinematografia colorida". Por volta dessa época, um ou mais filmes já são anunciados como os principais da sessão. Filmes da Vitagraph e da Biograph têm presença constante em anúncios de sessões cinematográficas.

No início do ano seguinte, um anúncio de aluguel de filmes apresenta produtos de uma vasta lista de produtoras, coloridas e com viragens:

Aos cinemas principiantes

Alugam-se boas fitas, novas, a escolher, num catálogo com mais de 800 fitas, sendo metade coloridas e viragens, a 10, 15 e 20 mil réis, cada programa, sem reserva.

FILMS D'ARTE OU COLORIDAS

Pathé, Cines, Witagraph, Gaumont, Italia, Biograph, Radium, Miliés, Éclair, Lux, Lubin, Empreza Portuguesa, Releigh e Nacionaes (14/02/1911, p. 8).

O Kinema Kosmos anuncia, no mesmo mês, "3 fitas norte-americanas" (Correio da Manhã, 17/02/1911, p. [10]).

Em 1913, o Estado de São Paulo traz um pequeno texto sobre uma sessão para a imprensa, acontecida no cinema High-Life, de filmes "pelos processos da luz filtrada":

HIGH-LIFE

A empresa deste cinema, que é, sem contestação, um dos melhores frequentados e dos mais concorridos de S. Paulo, ofereceu ontem à noite à imprensa uma sessão especial, para exibição de uma novidade cinematográfica que vem revolucionando os espetáculos deste gênero.

De 28 corrente em diante vai o público assistir no High-Life à exibição de filmes coloridos, pelos processos da luz filtrada.

As sete cores refletem-se numa orgia violenta de brilhos e os nossos olhos, se bem que achem nas coisas a sua feição natural, notam contudo que a luz as veste de um luminoso relevo que chega a parecer fantástico. Assim, por exemplo, todos os assistentes ficarão maravilhados com os vários filmes de flores.

Os objetos da natureza, sem que a máquina lhes altere o matiz, ostentam uma pompa gloriosa.

Basta referir o encanto de nuances daqueles cravos, daqueles jasmims, daquelas rosas de cem folhas que tínhamos ante os olhos. Basta atentar na luminosa e delicada transição daquele lírio japonês, cujas grandes pétalas constituiriam um espécime do mais fino ouro.

Outro filme, de assuntos indianos, deixou-nos ver as figuras num realce de cor que maravilhava. O vestido verde de uma dama, os galões dourados de um oficial de marinha, as penas de um papagaio da Índia, ganharam aos nossos olhos um relevo inteiramente novo.

Em resumo, se a cinematografia já deslumbrava, agora com estes processos de colorido ela constituirá um verdadeiro encanto para os nossos olhos.

No final da sessão a empresa ofereceu aos representantes da imprensa uma taça de champanhe, sendo trocadas várias saudações (26/02/1913, p. 6).

No dia anterior, o jornal já estava anunciando o programa, no High-Life Theatre, que em alguns dias seria apresentado ao público: "Estréia, 28 de fevereiro. KINEMACOLOR! A última maravilha deste século!! O apogeu da Cinematografia!! A vida animal e vegetal com relevo e cores naturais!! Não confundir com filmes coloridos a mão ou a máquina" (25/02/1913, p. ?).

O filme Amor de príncipe, com "4 extensos atos" é anunciado com destaque em agosto de 1914:

AVENIDA – 'A antiga cidade de Dahl', belo filme do natural, colorido; 'Amor de príncipe', segundo a peça 'Le réveil', de Paul Hervien, filme em quatro extensos atos, interpretado por notáveis artistas do teatro francês; 'Uma descoberta pasmosa', comédia da Gaumont (Correio da Manhã, 1º/08/1914, p. 4).

No Odeon, em abril de 1916, são apresentados "Um grande drama de sensação, uma comédia interessantíssima e um filme natural": "Jardim Zoológico de Paris – Filme colorido de grande efeito" (Correio da Manhã - 22/04/1916, p. ?). No mesmo ano, muitos anúncios mencionam filmes Selig, Keystone, Nordisk. Atrizes e atores "preferidos do público" são usados como chamariz de sessões.

Três anos depois, as fotos de atrizes enchiam as páginas dos jornais. O Correio da Manhã trazia, em 15/08/1919 (p. 12), em meio a muitos anúncios com fotos de atrizes, um anúncio do Pathé: "Maria Tudor De Victor Hugo Filme colorido pelo inigualável sistema Pathé Color". Em 1922, o mesmo processo era anunciado em um filme "natural, da Pathé Color" em cartaz no Cinema Modelo, chamado Os Tucanos, que passaria depois de um filme em 5 atos – o que significa que pelo menos até 1922 ainda estávamos vendo filmes coloridos por estêncil no Brasil. No mesmo dia, o Cinema Hadock Lobo anuncia Tom Mix em Aventuras do Far-West (5 atos), Portugal Pittoresco (filme do natural, colorido) e Actualidades Fox (Correio da Manhã, 12/01/1922, p. 5).

O Correio da Manhã traz em 02/05/1924 (p. 6) um anúncio do Cinema Smart. "Amanhã - 'Flor de Lótus' – filme colorido da Metro". E em 15/05/1924 (p. 5): "Cineteatro Modelo. FLOR DE LOTUS. Filme colorido por processo interamen (sic) novo, 6 atos que valem a pena ver".

O jornal A Manhã de 23/05/1925 (p. 8), traz uma nota sobre o filme O Camponez Alegre: "Resultou um film de esplendido colorido e acção bucólica".

Com a criação da Cinearte, surgem vez por outra comentários sobre a cor nos filmes – ou sua ausência. Na edição de 10/03/1926 (p. 28), há um comentário sobre A última esperança (Code of the West, 1925): "Uma produção fraca. História um tanto maçante. (...) Entretanto, o filme tem certos trechos que fazem rir, principalmente por causa de Eddie Gribbon. As cenas finais do incêndio também são boas. Estão lindas, com aquele sistema de colorido somente nas chamas". Sobre A mosca negra (Pretty ladies) comentam: "A sua primeira parte, principalmente, agrada, agrada muito aos olhos. É pena que no cinema ainda se não adotasse telas bem grandes para certas cenas e o colorido ainda não esteja descoberto pelos americanos" (07/04/1926, p. 25). Em edição do mês seguinte, dizem que o filme Sultana de

amor "só tem o colorido" (12/05/1926, p. 28).

O jornal A Manhã trazia, em 24 de abril de 1927 um anúncio do grande sucesso Miguel Strogoff, que seria projetado com acompanhamento de grande orquestra e colorido. No dia seguinte, o filme daria lugar a um programa composto por 3 programas: jornal, desenho e comédia, no Império. No Paramount e no Capitólio, o programa seria composto de um drama e uma comédia:

Companhia Brasil Cinematographica HOJE – em ULTIMO DIA – o filme 'CAMPEÃO' que vem batendo todos os records MIGUEL STROGOFF Grande orquestra – Filme colorido – SESSÃO DAS MOÇAS - (...) (p. 6)³⁴.

A revista Porque Paris Fascina, que fez sucesso por aqui em 1927, foi anunciada no A Manhã:

Parisiense: Amanhã Um espetáculo como a plateia do Rio de Janeiro nunca viu, um filme ricamente colorido. Uma revista de **FOLIES BERGERES** focalizada em todo esplendor de sua encenação, e onde os quadros deslumbram pelo gosto, pelo luxo e pela variedade infinita de suas cores. PORQUE PARIS FASCINA (...) E no mesmo programa, RENÉ NAVARRO encarnando o Phantasma do Louvre (18/09/1927, p. 12).

Uma semana depois, o jornal continuava anunciando:

HOJE, AMANHÃ E POR TODA A SEMANA Não pode mudar de programa, porque o público exige que continuem na sua tela os dois grandes filmes que fizeram sucesso da semana que hoje termina. - É que ainda há muita gente que não pôde ver POR QUE PARIS FASCINA (...) Filme colorido (25/09/1927, p. 16).

Em dezembro, o A Manhã anunciava no Odeon O dia da Conceção (que passaria com O jogador de xadrez): "Um filme colorido, que veio acompanhado de partitura própria e que no Odeon é cantada por voz de soprano e coros" (09/12/1927, p.7).

Um anúncio de Serrador publicado no A Manhã em 10 de dezembro de 1927 nos mostra alguns dos chamarizes usados na época para os filmes: os atores, as atrizes e o colorido dos filmes.

Quer ver os films do Programa Serrador? Miguel Strogoff – com – Ivan Mosjoukine / Castellã do Libano o grandioso film colorido / A tia de Carlitos com S. Chaplin no Cinema Brasil / Tentação com Lya de Putti (...) / Homem de Aço com Milton Sills (...) / Quo Vadis com Emil Jannings (...)/ Segredos com Norma Talmadge (p. 8).

Casanova, exibido no Odeon e no Gloria em março de 1928, trazia ao mesmo tempo um grande ator e o colorido:

26 Segunda-feira no Odeon e no Gloria podereis vê-lo, esse famoso CASANOVA interpretado pelo não menos famoso IVAN MOSJOUKINE em um filme que é a maior maravilha atual da cinematografia! 12 atos de um filme colorido, de uma obra artística do PROGRAMA SERRADOR (A Manhã, 21/03/1928, p.8).

O mesmo Odeon anunciava em outubro um filme com uma atriz conhecida e, como complemento, um filme colorido - "obra-prima no seu gênero":

Grande exito no Odeon, do admiravel film 'A filha do czar', com Eve Southern. (...)

³⁴ Apenas como curiosidade, os horários das sessões no Paramount / Capitólio eram: Drama: 2 – 3.40 – 5.20 – 7 – 8.40 – 10.20 / Comédia: 3.20 – 5 – 6.40 – 8.20 – 10.00. Os do Império eram: Jornal: 2 – 3.40 – 5.20 – 7 – 8.40 – 10.20 / Desenho: 2.10 – 3.50 – 5.30 – 7.10 – 8.30 – 10.30 / Comédia: 2.20 – 4 – 5.40 – 7.20 – 9 – 10.40.

Completa o programa: o lindíssimo filme colorido da Tiffany: 'Viajando pelo mar das Antilhas', uma obra prima no seu gênero; a engraçada comédia: - 'Um dramma comico' e a reportagem cinematográfica: 'Excursão dos bandeirantes á praia do Pontal (A Manhã, 16/10/1928, p.8).

No dia seguinte, o programa era quase igual, anunciado da seguinte forma:

Odeon. Cinco assuntos diferentes! - O Programa que agrada a todos! Inicia-se com um lindo romance da Tiffany Stahl (...) A Filha do Czar (Programma Serrador). E ainda mais 3 filmes: - a comédia Um Drama Comico – o filme colorido da Tiffany – Mocidade e Romance e a atualidade carioca – Excursão dos Bandeirantes á Praia do Pontal. No palco, (...) Beety Blair (...) e Mimir Carrel (A Manhã - 17/10/1928, p. 10).

Nesse mesmo dia e na mesma página de jornal, outro cinema também anuncia uma sessão variada, que incluía dois "grandes" filmes e outros que complementam a sessão, entre os quais um filme colorido:

Cine Theatro Republica Companhia Brasil Cinematographica (...) O grande sucesso do Cinema Odeon (...) O Preto que tinha a Alma Branca (...). O grande filme do Programa Serrador Sua Alteza Real A comédia Um Casório de Maçadas (...) - Um delicado filme colorido da Tiffany Stahl – O Nobre e a Campesina – E um número da revista Odeon (Atualidades da Gaumont) (A Manhã - 17/10/1928, p. 10).

No mês seguinte, outro programa variado:

Amanhã novo programa: 'Ao Norte de Suez', filme colorido da Tiffany; o drama da Universal com Conrad Veidt: 'Passado de um homem'; o grande filme do Programa Serrador: 'Gavião do mar', com Milton Sills e a comédia: 'Com os murros na água'. No salão de espera está em exposição a lindíssima 'Fonte Luminosa', igual às que existem no celebre Parque de Versailles, com os mesmos riquíssimos efeitos de luz e cores deslumbrantes (A Manhã, 15/11/1928, p. 7).

Belo, lindo, lindíssimo são adjetivos utilizados com muita frequência. No A Manhã, um anúncio de filme em Technicolor, em janeiro de 1929:

'Água Viva' é uma das mais belas conquistas do filme colorido. Tudo que de belo se tem feito no cinema em matéria de filme colorido, tudo que de grande foi capitalizado com as modernas descobertas do processo technicolor, o resultado do esforço concentrado de centenas de cérebros a trabalhar durante anos, aparece agora reunido em 'Água Viva' (10/01/1929, p. 7).

O A Manhã também traz um curioso anúncio dirigido ao público feminino, de teor publicitário, no dia 12/01/1929. Além de frisar que os filmes da Tiffany Stahl não são filmes pintados, traz outros elementos importantes, como a ideia de que o filme colorido desse tipo nos dá a realidade, porque imita o que copiou, além de dividir os filmes coloridos em naturais e com enredo:

Já viu os coloridos clássicos da Tiffany Stahl?
A propósito do filme colorido da Tiffany Stahl – 'Canto nupcial' – que o Odeon está exibindo, como complemento do programa, lembra-nos de perguntar à nossa leitora: - Já viu esses filmes coloridos? Já prestou atenção neles?
Não se trata de filmes coloridos comuns. A Tiffany obteve patente para o processo de coloração que ela denominou 'clássico'.
Não são filmes pintados, mas filmes em que a cor do ambiente se firma por processos químicos na própria película, daí nos dando a realidade, porque imita o que copiou. A cor do céu como das águas; as matizes das matas e dos campos; mais que tudo, a cutis, qualquer que seja a raça, se revela na tela com uma perfeição de colorido que espanta.
Os coloridos da Tiffany são divididos em duas partes – naturais e com enredo – mas todos em uma só parte cada um. Os naturais revelam paisagens adoráveis, pela

verdade das suas cores. Dir-se-ia que a tela é uma grande janela aberta para um pedaço da natureza que nós observamos. Os filmes com enredo, como esse encantador 'Canto nupcial' ora em exibição, são como que uma representação de palco, tudo tem vida e cor natural! (...) (p. 7).

Em 1929, muitos dos anúncios propagandeiam filmes sincronizados. O colorido continua sendo destaque, quer como atração principal, quer como complemento. Alma de Neve, é "o grande filme colorido e musicado que a Paramount vai exhibir no Capitólio" em 09 de outubro (A Manhã, 09/10/1929, p. 7). Os filmes são anunciados por seus títulos, e não pelo tipo, programa ou procedência.

A Cinearte de 29/05/1929 traz uma reclamação sobre os complementos, que é bastante elucidativa quanto ao formato das sessões:

Os complementos de programa, aqui em São Paulo, não são muito bem cuidados. Começamos pelo Odeon.
De segunda-feira até sexta-feira, é um filme, um cômico, um natural e um colorido. E no fim da semana, dois filmes grandes (p. 20).

O filme Pelle vermelha, alma de neve (Redskin) comentado pela Cinearte:

[...] o belo trabalho de Richard Dix, que parece ter nascido para os papéis de pele-vermelha, e a beleza incomparável da região onde tem lugar a ação do filme, beleza realçada pelo colorido bem razoável que foi empregado, elevam o filme um pouco acima da mediocridade e o fazem um agradável divertimento para os 'fans' (Cinearte - 23/20/1929, p. 29).

Outro processo de obtenção de "cores naturais" é comentado nas páginas da revista: "O filme colorido pelo processo Kellen Dorian tem feito sucesso. Em Londres, a empresa que explora esse processo aumentou o seu capital de 56 para 62 milhões de libras" (Cinearte, 16/04/1930, p. 9).

Em 1933, uma crítica ao filme Ave do Paraíso (Bird of paradise) deixa transparecer a informação de que as técnicas de colorização uniforme continuam sendo empregadas em filmes exibidos comercialmente: "Não é muito feliz a maneira antiquada de colorir a cópia que vimos, ora verde, ora rosa... Mas não creio que isto seja culpa do King Vidor". Da mesma passagem, podemos entender que a colorização do filme teria sido uma liberdade tomada pelo laboratório que a fez, provavelmente aqui no Brasil. Mais à frente, a nota comenta, ainda sobre o filme: " [King Vidor] soube fazer um Filme de convincente colorido e admirável romantismo" (Cinearte, 01/05/1933, p. 11), em que o sentido do termo "colorido" não fica claro se é referente ao processo de colorização ou àquele sentido mais amplo que comentamos anteriormente.

Sobre Os Crimes do Museu (The mystery of the wax museum), a revista comenta:

Outro Filme que é a prova legítima de que as séries condensadas estão voltando e cada vez com mais sucesso. Mas este merece, pois teve um bom tratamento, foi vestido com luxo e *costume*, e ainda uma honra especial – é todo apresentado em Technicolor (sic). E por falar nisto, o colorido é muito convincente e bem feito. O Filme é misterioso, com um quê fantástico, e tem a originalidade de se desenrolar em ambientes novos – um museu de figuras de cera, *back-ground* interessantíssimo

para a história, e é aí que o colorido muito ajuda o Filme. (...) Fay Wray está deliciosa e como o colorido realça bem sua formosura delicada! (Cinearte, 16/06/1933, p. 36).

Selecionamos, acima, algumas das menções a filmes coloridos encontradas na imprensa e na bibliografia. No entanto, há uma série de filmes que chamaram nossa atenção durante a pesquisa, pela regularidade com que apareciam em anúncios de sessões, comentários e anúncios de vendas. Sessões são anunciadas ao menos durante a Semana Santa, todos os anos, desde muito cedo, até o fim do período silencioso. São os filmes d'A Vida de Cristo.

2.6 A VIDA DE CRISTO

Por causa da recorrência dos registros sobre esses filmes, resolvemos comentar algumas menções a eles separadamente. Filmes da vida de Cristo foram exibidos pelo menos no Rio e em São Paulo, durante todo o período silencioso. Às vezes com algum chamariz especial, com cantores, ou uma cópia colorida nova chegada de Paris. Outras, apenas aproveitando o apelo da Semana Santa. Foram, certamente, muito importantes para a forma como vimos e fizemos cinema colorido no Brasil³⁵.

Adhemar Gonzaga, por exemplo, teria se encantado com o cinema e especificamente com o cinema colorido bem cedo, e logo teria tido contato com um fotograma do A Vida de Cristo da Pathé, segundo Carlos Fonseca:

Aos seis anos descobriu o cinema e no velho Santana deixava-se fascinar pelas imagens em movimento. Durante toda a sua infância, curioso e já apaixonado, tentou descobrir os mistérios da “mágica” – não entendia bem se o filme era fotografado ou desenhado, e a confusão aumentou quando ganhou de J. Cruz Júnior, proprietário do cinema Santana e do Íris, um fotograma do filme *A Vida de Cristo*, da Pathé francesa. O filme era colorido à mão, o que não elucidou muito o menino Adhemar (FONSECA, 1968, p. 490).

A Cinédia guarda em seu acervo diversos fotogramas coloridos a mão ou por estêncil de filmes d'A Vida de Cristo, que eram colecionados por Adhemar Gonzaga³⁶. São vários, e é possível notar, por um lado, a diversidade de versões que existiam, dessa série de filmes; por outro, a diferença de qualidade no trabalho de colorização entre eles fica muito explícita (fig. 2).

³⁵Para reflexões sobre os filmes da Vida de Cristo, recomendamos a leitura da tese de doutorado de Claudio Aguiar Almeida, *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937* (FFLCH/USP, 2002). Ele trabalha, como o título indica, as relações entre cinema e Igreja Católica, dedicando espaço para a análise desses filmes sobre Cristo. Também Luiz Vadico tem um artigo sobre esses filmes, publicado na Revista Galáxia, chamado *Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística* (2006).

³⁶Os arquivos da Cinédia hoje são organizados pela filha de Adhemar, Alice Gonzaga, que gentilmente possibilitou a análise e o escaneamento de diversos fotogramas da coleção, entre os quais o que reproduzimos aqui.

Em março de 1902, durante a Semana Santa, o salão Paulicéa Phantastica deu uma sessão dedicada às autoridades, cujos “quadros d'A *Vida de Cristo* foram muito apreciados e produziram belíssimo efeito, devido a serem coloridos e reproduzidos com muita nitidez” (O Comércio de São Paulo, 15/03/1902, p. 2 apud ARAÚJO, 1981, p. 78). No dia seguinte, o mesmo salão anunciava as vistas sacras: “ver as vistas animadas e coloridas da / VIDA DE CRISTO / o maior acontecimento do mundo” (p. 2 apud ARAÚJO, 1981, p. 78). Devido à concorrência do Polytheama-concerto, que anunciou no dia seguinte no mesmo jornal (p. 4) a “VIDA DE CRISTO”, “tudo palpitante de vida e de verdade”, o Paulicéa Phantastica anunciou em 27 de março: “A PAULICÉA PHANTASTICA (...) é a única casa em São Paulo que está exibindo A VIDA DE CRISTO com todos os quadros coloridos e onde todos os personagens estão vestidos com roupa de cor, tudo de acordo com a Bíblia” (27/03/1902, p. 4 apud ARAÚJO, 1981, p. 79).

O Cinema Rio Branco exibiria, em 23/03/1910,

a importante fita colorida, recém-chegada, *A Vida de Christo*, com coros e solos cantados pelo corpo artístico da empresa (...).

Foi este cinema o criador do gênero, dispondo por isso de tão escolhido pessoal artístico para o filme colorido (Correio da Manhã, 23/03/1910, p. 3).

O Theatro Republica apresentaria, em abril de 1917, "Das 7 horas em diante sessões contínuas O grandioso filme de êxito absoluto Vida e Paixão de Christo (...) como extra: O sensacional filme colorido JOANNA DE SEYMOR" (Correio da Manhã, 05/04/1917, p. 5).

O Cinema Hadock Lobo anuncia para 24/03/1921 "A Vida de Cristo – Filme colorido em 5 partes, antiga edição Pathé Frères – Acompanhado de cânticos sacros" (Correio da Manhã, 24/03/1921, p.5). A mesma página de jornal traz vários outros anúncios similares, entre os quais:

Cinema Atlantico – Vida de Christo – Colorido – 6 atos

Cinema Americano – Vida de Christo – Filme colorido

Cinema Modelo – Christo, o redemptor – Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Christo. Filme colorido da casa Pathé Frères, 5 atos, cópia nova, nossa exclusividade.

Cinema Mascotte – Nascimento, Vida, Milagres, Paixão e Morte de N. S. Jesus Christo – Filme colorido em 5 atos, de Pathé.

Cinema Helios – Vida de Christo – 5 atos da Pathécolor.

Cinema Guarany – Nascimento, Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Christo – 7 atos. Nova edição, colorida, da fábrica Pathé. Solicitamos do público que não confundam este filme com outros de igual nome que já perderam o valor por serem velhíssimos. Este filme que acaba de chegar pelo último vapor reproduz com toda a fidelidade a tragédia do Golgotha. Filme novo, com 2.000 metros de extensão – Grande orquestra e cânticos sacros.

O cinema Paris, “Em atenção à fé e à religiosidade da família carioca”, anuncia a exibição, em 02/04/1926, do "filme sacro 'Nascimento, Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Christo', esplêndido filme colorido mostrando as diversas fases da tragédia bíblica em todos os seus mínimos detalhes. Um coro de seis vozes entoará cânticos sacros durante a exibição, o que

virá adicionar ao misticismo que encerrará a historia da grande Agonia. Completa o programa o film 'Depois do casamento', por Miriam Cooper, delicado trabalho que muito agradará (...)” (A Manhã, p. ?).

Um anúncio no Correio da Manhã em 1929 nos informa que A Vida de Cristo colorido continua disponível para aluguel e venda, em cinco partes, "com legendas novas e apropriadas de acordo com a História Sagrada" (26/02/1929, p. 13).

Um relato tardio sobre o período, na Cinearte, explica por que o A Vida de Cristo da Pathé era considerado tão superior aos outros:

Em 1910, quando começaram a agradar os primitivos filmes americanos, destacando-se entre as várias marcas, as produções da Biograph, Vitagraph e Kalem, esta última apresentou no Brasil a sua 'Da mangedoura á cruz', tendo para seu lançamento, sido feito uma propaganda formidável (para aquela época), salientando-se que o filme havia sido fotografado nos próprios locais onde se passava a história do Criador. De fato, nele aparecem as Pirâmides, a Esfinge etc. Mas, apesar de tudo isto, o filme não logrou nunca os sucessos fantásticos, indescritíveis, inexplicáveis (ao modo de entender de certas pessoas) da produção Pathé. (...) Mas, como em todas as outras 'Vida de Christo' que foram surgindo mais tarde, faltava nesta, na interpretação dos principais personagens, as expressões de doçura, bondade e meiguice que se notavam nos intérpretes do filme da Pathé. O filme era todo apresentado em fotografia comum, sem uma sequência sequer, em viragem. Enquanto que o da Pathé, todo colorido (15/04/1941, p. 8).

Embora o cinema francês e o americano tenham ambos tido seus momentos de reconhecimento nas páginas da Cinearte, bem como de outros jornais e revistas que comentavam aspectos do cinema, é certo que em termos de cinema colorido os franceses estavam muito à frente dos americanos. A superioridade técnica do colorido dos franceses foi muito comentado durante o período silencioso e por isso selecionamos aqui algumas passagens ilustrativas.

2.7 O COLORIDO FRANCÊS E O AMERICANO

O Correio da Manhã anuncia, em 23/06/1916 (p. 5), uma sessão no cinema Pathé, com um filme Pathécolor: "PATRIE. O maior filme colorido do mundo, 3.000 metros. Pathecolor. Só a casa Pathé Frères podia assumir tamanha responsabilidade". O anúncio é publicitário, mas ilustrativo do tamanho dos filmes que a Pathé colorizava por estêncil (seu processo patenteado Pathécolor), bem da estima que o nome da fábrica devia gozar junto ao público.

A Cinearte, dez anos depois, critica o colorido do 'O Phantasma da Opera': "Há alguns trechos coloridos, mas continuo a frisar que o colorido usado pelos americanos ainda é mal feito. Aliás, esta questão da 'colorização' dos filmes tem sido ventilada ultimamente nos Estados Unidos, mas não vem ao caso tratá-la aqui" (02/06/1926, p. 27). Infelizmente, a revista não trata dessa "ventilação" da colorização no cinema americano. Já com relação ao Fan-Fan La Tulipe, acham que "As partes coloridas são de efeito porque o colorido francês é bem melhor

do que os borrões do sistema prisma americano" (20/10/1926, p. 28).

Uma matéria publicada no A Manhã, provavelmente de teor publicitário, exalta o colorido da Gaumont:

As cenas coloridas de 'A castellã do Libano'.

Na verdade, em colorido de filmes, nenhuma outra indústria de outra qualquer nação chega à França, e principalmente à fábrica Gaumont.

Os americanos têm feito tudo para imitar, sem conseguir esse intento. Quem vê os números de novidades internacionais da Revista Odeon, em que há pedaços feitos pelas Atualidades Gaumont, e aprecia os trechos referentes a modas, fica espantado ante à perfeição do colorido, quer em conjunto, quer em detalhe.

(...)

Fica-se espantado ante tanta beleza e perfeição. Há um momento em que vemos surgir Satan - (...) Belzebuth nos surge rubro como o fogo, em meio de labaredos em que cambia a luz do amarelo, ao vermelho, ao alaranjado e ao azul! Uma mulher semi-nua aparece e baila. O tom róseo de sua cutis contrasta com a pele escura de Satan que a toma nos braços!

A piscina está cheia de uma água tépida. A sua coloração esverdeada é também perfeita, contrastando com a alvura dos cisnes que cortam as pequenas ondas levantadas pela força do repuxo. Agora são mulheres, inteiramente nuas que se lançam à água, e o róseo de sua carne mergulha naquele elemento esverdeado claro em outro contraste lindo!

'A Castellã do Libano' é um filme de rara beleza, - pelo romance empolgante, aliás extraído da obra de Pierre Benoit, - pela montagem luxuosíssima, - e principalmente pelo colorido de suas cenas que é verdadeiramente maravilhoso (30/09/1927, p. 5).

A Cinearte volta a criticar o colorido americano em texto sobre O Sol da meia noite (The midnight sun) em 08/06/1927: "As cenas do teatro são muito luxuosas e coloridas com aquele péssimo colorido dos filmes americanos" (p. 29). Em agosto do mesmo ano, S. M. A Mulher (Fig Leaves) é o alvo das críticas:

Uma história fraca em torno da mulher e a moda, apresentando como principal atrativo uma grande novidade: Uma parada de modelos! E já se sabe, colorida! Esse colorido ainda mal feito dos filmes americanos. E não me venham dizer, como disseram do 'Sol da meia noite', que foi colorido em Paris. Todo o mundo sabe que, cariocamente falando, a Pathé não é besta de estar a colorir filmes dos outros. Ela acha que o segredo ou... a paciência há de morrer com o seu pessoal (17/08/1927, p. 29).

Um ano depois, apesar de todas as críticas, a Cinearte estava esperançosa quanto ao futuro do cinema americano (e seu colorido): "Para a futura temporada terá, pois, o público americano novidades apreciáveis no seu Cinema. O colóquio de viva voz, o colorido, a projeção do filme com a terceira dimensão – o relevo, irão constituir os magnos feitos de progresso da sétima arte" (08/08/1928, p. 24).

Fizemos, portanto, um pequeno panorama pelo cinema colorido no Brasil, passando brevemente pela série de filmes coloridos mais citada na imprensa, A Vida de Cristo, pelas críticas e elogios ao cinema colorido e pela distinção, feita pela Cinearte, entre o colorido francês e o americano, que nos pareceram dignos de pontuar, pela recorrência com que esses temas surgiram no decorrer da pesquisa.

Ao menos duas coisas parecem claras, após esse breve panorama (que poderia continuar com

as críticas, os elogios, as dificuldades, os melhoramentos, os diversos usos da cor até os dias de hoje): primeiro que não há uma ruptura entre o uso da cor e o preto e branco no cinema – ou, se preferirmos, o que há são inúmeras rupturas. A cor é elemento presente desde os primeiros passos do cinema no país, dando em alguns casos continuidade a técnicas de colorização já existentes em outros meios, e durante todo o período silencioso não deixa de estar presente nos anúncios dos filmes e notas de periódicos. Sempre alardeando uma novidade, uma nova técnica, um novo nome para alguma técnica, uma nova forma de usar uma velha técnica; em alguns casos, de fato trata-se de algum tipo de novidade (nem sempre apreciada pelo público), mas muitas vezes trata-se de mero artifício publicitário.

Outra coisa que fica clara é que, embora tenhamos motivos suficientes para crer que ao menos algumas técnicas de colorização eram largamente empregadas no país, essa característica dos filmes nacionais é quase completamente ignorada na imprensa da época. Isso nos intrigava. Durante a pesquisa, levantamos algumas hipóteses: pensamos que a falta de menções a filmes coloridos brasileiros nas revistas especializadas (*Cinearte* e *Scena Muda*, por exemplo) podia dever-se a, por estarmos tratando dos últimos anos do período silencioso, que o público e a crítica já conheciam tão bem o código de uso das cores utilizado nesses filmes que ele se teria tornado invisível, ou seja, funcionava tão bem que mal era notado.

Também chegamos a pensar que os redatores de *A Scena Muda* e de *Cinearte* não os consideravam dignos de menção por não serem especialmente bonitos ou inovadores, ou ainda por serem mais adeptos do cinema em preto e branco. Essa defesa do preto e branco aconteceu pelo menos nas páginas de *O FAN* e, embora não de forma unânime e regular, *Cinearte*. Segundo Fabricio Felice, em *O FAN*,

Na defesa do cinema como arte essencialmente visual, as possibilidades de um filme em relevo (termo usado pelos cineclubistas quando se referiam às experiências com estereoscopia), ou mesmo de uma produção em cores, eram sempre encaradas como mudanças técnicas motivadas exclusivamente por interesses econômicos de homens da indústria cinematográfica ávidos por impactar o público com uma novidade atrás da outra. E tais novidades não poderiam trazer nenhuma contribuição estética ao filme, pois a obra cinematográfica com verdadeiras pretensões artísticas encontrava o máximo de sua expressividade na narração de uma história a partir de imagens silenciosas e em branco e preto” (2011, p. 12).

Embora essas hipóteses mencionadas não possam ser totalmente descartadas, ao longo da pesquisa fomos notando que a falta de menções a essa característica nos filmes nacionais percorria todo o período silencioso, e não apenas os últimos anos cobertos pelas revistas especializadas. Estava claro que até pelo menos 1933 as técnicas de colorização uniforme estavam em voga no país e que muitos de nossos filmes usavam esse tipo de técnica, mas as menções aos nossos filmes coloridos eram quase nulas.

Apesar dos muitos filmes anunciados como coloridos (como pudemos notar no panorama que

fizemos), achávamos estranho o fato de mesmo os filmes brasileiros que sabemos que tiveram ao menos uma cópia colorizada e que são alvo de comentários na imprensa especializada, como Exemplo Regenerador, Fragmentos da Vida e Veneza Americana, não serem comentados como filmes coloridos. Apenas como exemplo, citemos a busca que se fez de menções ao filme Fragmentos da vida (Rossi Filme/Medifer, 1929) no sistema de buscas online da biblioteca Jenny Klabin Segall (BIBLIOTECA DIGITAL DAS ARTES DO ESPETÁCULO), que compreende as revistas Cinearte (1926-1942) e A Scena Muda (1921-1955). Foram encontradas no total, entre as duas publicações, 21 referências ao filme. Nenhuma delas faz qualquer menção ao uso da cor ou tema relacionado. Essa característica dos filmes brasileiros é, em geral, ignorada. Por quê? Não víamos muito sentido.

Chegamos, então, a uma questão importante: é possível que esses filmes não fossem considerados coloridos? Voltamos, assim, à questão aparentemente trivial colocada anteriormente: o que é um filme colorido?

2.8 O QUE É UM FILME COLORIDO

Fomos obrigados a dar um passo atrás e repensar todo o projeto. Aparentemente, estávamos carregando um conceito de cinema colorido para outro momento, em que as coisas eram completamente diferentes. Hoje, vivemos um momento de reencontro com o cinema das primeiras décadas, e de forma particular com as cores dos filmes, que por muito tempo foram conhecidos apenas em suas versões em preto e branco. Assim, as cópias coloridas ou colorizadas, seja por processos de colorização uniforme, seja por pintura a mão, estêncil, ou pelos chamados sistemas de obtenção de cores naturais (sistemas subtrativos e aditivos), tudo isso faz parte, no nosso imaginário, do "cinema colorido" dos primeiros anos e das primeiras décadas, que contrasta com o cinema em preto e branco, ao qual, por muitas décadas, não tínhamos alternativa. Fazíamos distinção entre os processos de cor aplicada, que gerariam cópias colorizadas, e os chamados de obtenção de cores naturais, que gerariam cópias ou projeções coloridas; no entanto, todos faziam parte de algo mais amplo, comumente chamado "a cor no cinema silencioso".

No entanto, fomos obrigados a refletir. Não estamos absolutamente no mesmo momento histórico. Naqueles tempos, não havia a carência de cor no cinema que temos hoje, com relação àquela época. Como demonstramos, não houve uma ruptura nem entre outros tipos de divertimentos e o cinema, nem entre um cinema em preto e branco e um cinema com cores.

Assim, tivemos que levantar a hipótese de que "filmes coloridos" não abrangessem todo esse espectro de técnicas que hoje nos vêm à mente ao mencionarmos tal expressão.

Alguns documentos encontrados lançaram luz sobre essa questão. A coluna Cinema de Amadores, da revista Cinearte, publicou um vocabulário cinematográfico em diversos números, com termos comumente utilizados no meio. Na edição do dia 31/08/1932, temos duas entradas curiosas:

Film Colorido – Filme positivo, colorido à mão com tinturas de ordens diversas. (...)
Film Fingido – Filme copiado sobre uma película em cor, geralmente âmbar ou azul claro. Não confundir com 'Filme Colorido'. Tanto o Filme fingido como o Filme colorido estão hoje quase abandonados (p. 32).

Neste trecho temos bem claro que aquilo que a revista chama de filme “colorido” não deve ser confundido com o que ela chama de filme “fingido”, que pela descrição seria o filme copiado com película previamente tingida (de fábrica). Considerando que estamos em 1932, é provável que se mencione apenas o processo com película pré-tingida por ter o processo de tingimento posterior, através de banhos, sido amplamente substituído por esse (embora também já “quase abandonado” neste momento). O filme colorido, segundo essa espécie de glossário da revista, estaria restrito ao filme pintado a mão. Ao nos depararmos com essa matéria, pela primeira vez pensamos que faria sentido que praticamente todos os anúncios, notas e matérias de jornais que mencionassem filmes coloridos falassem apenas de filmes estrangeiros. Afinal, pelo que pudemos notar a maioria de nossos filmes empregavam técnicas de colorização uniformes: tingimento e viragem (na terminologia atual).

Há outros momentos em que a distinção é feita, embora não de forma tão clara. Na sessão “Um pouco de technica” da edição de 25/05/1927, fala-se sobre a “secagem das películas viradas e tintas”, além de outra nota sobre o “colorido”. Sobre o colorido, a revista diz:

A photographia direta das cores só com muita dificuldade podendo ser industrialmente empregada até o momento presente, é substituída por meio do colorido a mão ou mecânico das películas cinematográficas.

Nos primórdios da cinematografia todas as fitas em cores eram pintadas a mão: esse trabalho era em geral executado por operárias que procuravam nas usinas os filmes que deviam ser coloridos, executando em casa esse trabalho por meio de pincel e da estante de retocar, isto é por transparência.

(...) Os negativos e positivos destinados à coloração devem ser tirados especialmente, se isso for possível. Os últimos devem ser bem transparentes, mais ortocromatizados, por isso que os escuros da imagem ficam sempre escuros mesmo sob o colorido (p. 13).

Já com relação à secagem de filmes com viragens e tingimento, dizem o seguinte:

Para as viragens as precauções [de secagem] podem ser as mesmas que as comuns, mas para as tintas maiores cuidados são requeridos por isso que nos banhos entram em jogo matérias colorantes muito tenazes e que exercem sua ação, mesmo quando consideravelmente diluídas (p. 13).

Embora a revista não seja explícita quanto à distinção entre filmes virados/tingidos (tratados na mesma nota) e filmes coloridos (em nota à parte), a abordagem, com a divisão do assunto,

deixa transparecer essa distinção. Os filmes coloridos eram, então, considerados como um procedimento à parte, especial. A viragem e o tingimento, aparentemente não. Seriam, portanto, utilizados em larga escala? Essa é uma hipótese que nos parece bastante plausível. A aparente disseminação dos processos, que na filmografia analisada neste trabalho aparece em materiais tão diferentes, de produtoras de diferentes portes e procedências, abrangendo um grande leque de tipos de filmes, desde ficção de longa-metragem até filme doméstico e institucional nos indica que esse caminho. Vejamos mais do que nos diz a documentação encontrada a esse respeito.

Dentre os documentos que se encontram em posse do Arquivo Nacional relativo à Companhia Marc Ferrez & Filhos³⁷, existem muitos livros de registros de transações comerciais realizados pela companhia (livros de contabilidade). Segundo Gilberto Ferrez (1986, p. 37), os Ferrez obtiveram a representação da Pathé Frères (aparelhos e filmes cinematográficos) em 1905. Ainda segundo ele, vendiam projetores Pathé e Gaumont e forneciam conjuntos de eletrogênio. Posteriormente, a firma também encomendava produções para passar nos cinemas que administrava e revendia ou alugava filmes para outros cinemas.

É curioso notar a diferença entre as informações nos distintos tipos de documento. Em um “Balanço de 1911”, onde listam-se “fitas de perfeito estado para serem vendidas a 300 réis o metro quer em preto quer colorida”, de um total de 49 títulos listados, 6 têm à frente a observação “colorido”, indicando que estava disponível para compra em cores (fig. 3).

Também nas listagens dos filmes que faziam parte dos programas compostos por curta-metragens comprados pela Firma ou exibidos nos cinemas administrados por eles, podemos ver a presença constante de filmes coloridos, muito embora isso varie bastante de sessão para sessão (às vezes sem nenhum filme colorido e outras vezes com três ou quatro). Neste documento, que revela provavelmente uma listagem de compra de filmes de um programa, são mencionados: a produtora de um deles (SCAGL), a metragem aproximada de cada um e os filmes coloridos, o cômico e o que tem Max Linder (fig. 4)³⁸.

³⁷ A plataforma do Arquivo Nacional na internet possui um mecanismo de busca na base de dados da coleção da Família Ferrez que se encontra na instituição. São, segundo a informação do próprio site, mais de 40 mil itens de um período de mais de 150 anos. A base de dados on-line permite a busca nas descrições dos documentos ou pastas, pois a maioria deles não está transcrita nem reproduzida. Para averiguar de fato o conteúdo dos documentos, é preciso portanto examiná-lo ao vivo, por meio de consulta previamente agendada no Arquivo Nacional. No nosso caso pesquisamos apenas no Fundo Firma Marc Ferrez e não encontramos na busca on-line informações muito relevantes, por exemplo sobre o envio de cópias para colorizar na França, que era uma hipótese que queríamos confirmar. Fomos então pessoalmente analisar boa parte da documentação, o que também não se mostrou muito frutífero com relação ao tema de nosso trabalho, embora o acervo seja realmente muito interessante. Ver ARQUIVO FAMÍLIA FERREZ.

³⁸ As palavras ao final das linhas são as que deviam ser mencionadas ao fabricante ao fazer um pedido: Raphia, Randonnée, Rarifier etc. Algumas das outras abreviaturas usadas têm ainda sentido desconhecido por nós. O

Em outro documento de junho de 1913, a denominação “coloris” deu lugar à “Pathécolor” (fig. 5).

Dos três filmes mencionados como Pathécolor, aparentemente dois são "naturais" (sendo um deles um "filme russo" passado na Criméia) e um é "com enredo". Seguem mencionando a SCAGL (além da A. Kinema) e a estrela "Max" (quase certamente, o Linder).

Podemos notar que nos documentos que listam os programas de cinema não há menção a viragens ou tingimento. Em outros documentos, no entanto, podemos encontrar outro tipo de informações. Temos, por exemplo, um registro de encomenda feita pelos Ferrez à Gaumont, em 1915, através da Companhia Cinematográfica Brasileira. No recibo da companhia, datado em 20 de março, consta a seguinte descrição de um dos pacotes recebidos no vapor Liger, proveniente de Bordeaux:

- filme Enigme de la riviera: 1576 metros a 1.40 [francos] o metro; viragem e tingimento, 1379 metros a 0.10 o metro; colorização [coloriage], 49 metros a 0.35 o metro;
- filme Bout de Zan veut s'engager³⁹: 287 metros a 1.25 o metro; viragem e tingimento [virage et teintage], 248 metros a 0.10 o metro;
- Actualités N° 8: 186 metros a 0.85 o metro⁴⁰.

Este é apenas um dos diversos exemplos que constam nesse mesmo livro, de diferentes encomendas feitas à Gaumont em 1915. A companhia pagava um preço pelo metro do filme (que varia segundo o tipo, e o metro das atualidades é mais barato) e, além disso, é cobrado um acréscimo por metro no caso de filmes coloridos ou tingidos/virados. Nesses documentos, podemos ver, ainda que estejamos falando de um momento preciso, que muitos dos filmes encomendados da França eram coloridos, total ou parcialmente. Muitos dos materiais não coloridos eram virados e tingidos e as Atualidades Gaumont aparentemente eram compradas em preto e branco. Nesse momento, filmes colorizados eram acrescidos em 0.35 francos o metro, enquanto virados/tingidos eram acrescidos em 0.10 francos o metro. Nem sempre os filmes coloridos eram os de maior duração do pacote; em alguns casos, os maiores eram tingidos/virados e os mais curtos, provavelmente usados como complementos de sessão junto às atualidades, eram coloridos. É o caso de um pacote que contém os filmes: La petite andalouse (1460 metros), Celibataire (324 metros), Acrobates chinois (132 metros) e Actualités N° 12. (263 metros). Enquanto ao primeiro e ao segundo foi acrescido o valor de tingimento e viragem, ao terceiro foi acrescido o valor de colorização. As atualidades foram cobradas em seu preço padrão de 0.85 o metro (enquanto o valor base dos outros foi de 1.25 o

número que aparece antes dos títulos dos filmes provavelmente significa a quantidade de exemplares comprados de cada um dos títulos.

³⁹Trata-se, provavelmente, do filme de Louis Feuillade.

⁴⁰Pudemos notar em diversos registros de transações ocorridos nesse ano que é somado ao total o valor de 1% relativo ao “seguro contra os riscos de guerra”.

metro, fora os acréscimos).

Em outro documento, um contrato de fornecimento das produções Pathé pelos Ferrez à Zambelli & Cº, datado de agosto de 1909, uma das cláusulas diz sobre os preços a serem pagos à vista pelos compradores. Nele, menciona-se o que determinava o preço a ser pago por metro de filme, que dependia do tipo de coleção a que o filme pertencia e dos serviços adicionais solicitados:

fitas de produção habitual da S.G.A.G.L.⁴¹ (que não sejam consideradas Filmes de Arte) em preto a I\$000 (um mil réis) por metro e fitas da Société du Film d'Art⁴² a I\$200 (mil e duzentos réis) por metro, sendo contado em MAIS \$400 (quatrocentos réis) por metro colorido. As viragens [serão] contadas pelos mínimos preços determinados pela Fábrica.

Portanto, nos documentos que se referem à programação das sessões, seja para compra ou revenda dos programas, as técnicas de colorização uniforme não são mencionadas, assim como não o eram quando esses mesmos programas eram anunciados nos jornais. Já os documentos que tratam especificamente de transações comerciais são mais detalhados e distinguem claramente os processos de colorização [coloriage] e o de viragem e tingimento [virage et teintage], bem como os em preto e branco. Essa documentação nos oferece bastantes indícios para acreditarmos que a viragem e o tingimento eram técnicas disseminadas ao menos nas nossas exibições cinematográficas, devido às relações comerciais com a estruturada indústria cinematográfica francesa.

Outros documentos da Marc Ferrez & Filhos descrevem ainda compras de produtos químicos. “furfurol”, “oxylithe 'S'” e “patheine” e folha de flandres eram alguns dos produtos comprados. A compra de produtos para banhos laboratoriais era regular e perfeitamente viável. Como já dissemos, esse tipo de produto também era facilmente encontrado à venda em lojas de produtos fotográficos. Tendo a viragem fotográfica precedido a cinematográfica e muitos dos nossos profissionais de cinema vindo da fotografia fixa, é muito provável que esse tipo de banho tenha tido larga aplicação desde o princípio da cinematografia também no Brasil.

Chegamos, então, a certas conclusões, analisando os documentos, os filmes e a imprensa da época, além dos relatos pessoais de realizadores. Ao que parece, “filmes coloridos” são os filmes pintados a mão ou por estêncil (e também, posteriormente, são assim chamados os filmes cuja cor é adquirida através de processos de síntese aditiva ou subtrativa: Kinemacolor, Technicolor e outros). Geralmente essa característica – a de serem filmes coloridos – é mencionada nos anúncios, portanto era algo usado como chamariz de sessão.

⁴¹Provavelmente estão se referindo à SCAGL - Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, companhia subsidiária da Pathé segundo ABEL, 1998, p. 40.

⁴²A Pathé, de quem os Ferrez eram representantes, tinha se associado à Société du Film d'Art, segundo Plasseraud (2011, p. 80).

Muitos dos outros filmes têm também cor, através de processos de colorização uniforme (tingimento e viragem), e essa característica não é mencionada nos anúncios. Por um lado, a viragem e o tingimento parecem ter se tornado algo corriqueiro, técnicas disseminadas para filmes de todos os tipos, e por isso não fazia muito sentido mencioná-los (a não ser em casos específicos, como aqui já citados, para criticar o uso "antiquado" da cor em um filme, ou quando se tratava de um cinema pequeno, em que isso podia ser uma novidade). Por outro lado, ou juntamente com isso, o que se pôde notar ao longo da pesquisa é que o chamado "cinema colorido" foi-se constituindo como uma espécie de protogênero cinematográfico, desde os primeiros anos.

2.9 CINEMA COLORIDO COMO PROTOGÊNERO CINEMATOGRAFICO

Embora não possamos entrar a fundo nessa discussão de protogêneros cinematográficos no cinema, gostaríamos apenas de apontá-la, pois foi se delineando ao longo da construção deste trabalho. Segundo Alice Trusz (2008, p. 396), nos primeiros anos

[...] a variedade é a tônica da oferta incidindo inclusive na discriminação de diferentes conjuntos de vistas como gêneros ainda incipientes, identificados menos pela temática tratada do que pelo tipo de emoção, de experiência sensível, que poderiam provocar.

A ideia do filme colorido como um gênero incipiente parece-nos, agora, central, especialmente com relação ao período até 1909. Tal filme é colorido, assim como outro é dramático e outro é cômico - e muito cômico, cômico fantástico etc. É claro que isso apenas começava a se enunciar e que não havia essas delimitações de forma explícita. Na mesma sessão em que se anunciava um filme colorido e um drama sacro, outro filme podia ser anunciado com base na sua metragem ou, quando os atores começam a ficar conhecidos, com base nas estrelas do filme. Poderíamos, ainda, nos questionar até que ponto esses gêneros começavam a se enunciar na própria produção dos filmes, ou se limitava-se a uma categorização posterior, com intuítos de publicidade, que encaixava os filmes em categorias. Acreditamos, no entanto, que essa relação seja dialética.

Essa maneira de anunciar os filmes, de forma categorizada, não é algo que surgiu no Brasil. Certamente, a adaptamos das produtoras estrangeiras, das quais comprávamos também muitos dos filmes. Na documentação dos Ferrez acessada no Arquivo Nacional, há listagens de programas à venda por produtoras estrangeiras, com anotações dos Ferrez de que filmes seriam escolhidos para serem comprados (com indicações do tipo “ótima”, “passável” etc.). Os filmes das produtoras como Pathé e Gaumont eram divididos em séries, por exemplo:

moeurs & costumes, plein air, instructive coloris, plein air coloris. Em catálogo de 1904, a Pathé divide suas séries em: cenas ao ar livre, cenas cômicas, cenas de transformações, esportes – exercícios acrobáticos, cenas históricas, políticas e de atualidade, cenas militares, cenas de caráter picante, bailes, cenas dramáticas e realistas, contos, cenas religiosas e bíblicas, cenas cine-fotográficas, cenas fora de série. Em outro catálogo, de junho-julho de 1906, há as seguintes séries: cenas ao ar livre, cenas cômicas, cenas de transformações [scènes à trucs], esportes – acrobacia, cenas históricas, políticas e de atualidade - cenas militares, cenas dramáticas & realistas. Nesse último catálogo, a que tivemos acesso em francês (ao outro, em espanhol), os filmes que estão disponíveis em versões coloridas têm uma indicação do acréscimo no preço, assim como no caso de ser solicitada a versão com viragem. Assim, parece-nos que, provavelmente pela absoluta vulgaridade da presença de filmes coloridos na França, aparentemente ele não era considerado um protogênero em si. Os filmes de séries poderiam ser adquiridos em preto e branco, em versões viradas e tingidas ou coloridos. O caráter industrial do cinema francês limitou o filme colorido a um produto dentro das séries, que, essas sim, já se delineavam como espécies de gêneros.

No caso brasileiro, não usamos os títulos de séries originais nos anúncios dos filmes. Aquilo que se configurava com uma espécie de gênero incipiente na França, ou seja, a série a que o filme pertencia, aqui passou por adaptações e se mostrou bem mais maleável. O filme era anunciado com base em sua característica que mais apelo tivesse ao público. Assim, um filme era cômico, outro era de grande duração (quando as dificuldades técnicas limitavam os filmes a poucos minutos), outro trazia o Max Linder, outro era colorido. Em nosso caso, em vez de a classificação ser criada pela indústria que produziu os filmes, as categorias eram feitas por quem os distribuía. Numa sessão que já comentamos anteriormente, por exemplo, acontecida em fevereiro de 1902, a Gazeta de Notícias anunciou o filme Frégoli nos seus Trabalhos de Transformação, "em cores", de 150 metros (19/02/1902, p. 4, apud ARAÚJO, 1981, p. 138). Esse filme provavelmente faria parte da série "cenas de transformação" nos catálogos franceses, enquanto aqui era anunciado como "colorido" e por sua metragem. Poderia, ainda, ser anunciado apenas como um filme de Frégoli, por ser um personagem conhecido. Assim, de forma maleável e múltipla, foram se constituindo nossos protogêneros cinematográficos. Poderíamos nos arriscar a dizer que o próprio filme "nacional" ou "local" se esboçava, nos primeiros anos, como uma espécie de protogênero cinematográfico. Quando as sessões eram compostas por diversos filmes curtos, um "filme nacional" era uma categoria de filmes, assim como "cômico", "drama" ou "colorido". Vejamos esse anúncio de sessão cinematográfica:

HOJE no

UNIVERSAL CINEMATOGGRAPHO

Matinée a 1 hora e *soirée* às 6 horas.

Programa novo e interessante composto de originais fitas nunca exibidas no Rio de Janeiro. Sendo uma de assunto nacional, manipulada pela *Photo-Cinematographia Brasileira*, importante e bem montado estabelecimento de Labanca, Leal & Cia., que com muita arte e bom gosto, executou um esplêndido trabalho digno de ser apreciado pelo ilustrado público.

- DANÇAS COSMOPOLITAS – colorida.
- REBATE FALSO – cômica.
- TRAGÉDIAS EM BALÃO - colorida.
- PROEZAS DO VISGO – cômica.
- ENTRADA DA ESQUADRA AMERICANA NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO – nacional” (Gazeta de Notícias, Rio, 24/01/1908, p.6 apud ARAÚJO, 1976, p. 237).

A composição de sessões cinematográficas, bem como aquilo que estamos chamando de protogêneros cinematográficos são satirizados em uma charge de J Carlos publicada na revista *Careta* em 21/05/1910, cuja legenda era a seguinte:

CINEMA PATHÉTA

1ª fita – Ascensão ao Himalaia.

2ª fita – De Copenhague ao Pólo Norte – filme instrutivo com o horizonte fora do lugar.

3ª fita – O Cardeal Periquito – filme histórico (quero injeção).

4ª fita – Coração de Criança – drama compungentíssimo e narcotizador.

5ª fita – A Carta da Amante – film d'art com epílogo de beijos.

6ª fita – Satan – interessante mágica, acompanhada por bombo e caixa.

7ª fita – Inauguração de um Boeiro no Morro do Pinto – fita nacional.

8ª fita – Did Está Apaixonado – filme desastrado, acompanhado por um cake-walk e pelo ruído de louça, quando caem cadeiras e vice-versa.

9ª fita – Uma Grisette Encantadora – interessante filme interpretado pelo Sr. Max Linder, um fraque novo e um par que sapatos de verniz (*Careta* n. 103, em 21/05/19010 apud ARAÚJO, 1976, p. 338-339)

Assim, essa espécie de protogênero tem, ainda, subdivisões, subgêneros incipientes: alguns eram coloridos fantásticos (ou mágica colorida, conto de fadas colorido, entre outras denominações), enquanto outros eram coloridos naturais, por exemplo, da mesma forma que havia os dramas sacros, os cortejos fúnebres... Nos casos em que o filme é anunciado como colorido, em geral residia na cor o espetacular do filme, mas existiam basicamente duas vertentes: o espetacular por imitar ou representar o mundo natural e o espetacular do fantástico e mágico. Isso tem diretamente a ver com as funções do uso da cor em um filme, das quais tratamos no capítulo 1 e as quais voltaremos no capítulo 3.

Segundo Alice Trusz (2008),

O interesse por filmes de efeito ou de sensação, como se dizia, que provocassem os sentidos e a imaginação, estava entre as mais fortes expectativas do público da época com relação também ao espetáculo cinematográfico e se afirmaria nos anos seguintes, na medida em que o cinema começa se tornar mais narrativo e contar histórias, assumindo assim um importante papel na construção do sujeito moderno (...) (p. 396)”.

Vicente de Paula Araújo (1981, p. 215) constata que, no segundo semestre de 1909, a produção nacional “tornava-se liliputiana diante das grandes metragens do mercado internacional exibidas em todos os cinemas de São Paulo. Os frequentadores já conheciam e

admiravam os seus artistas favoritos, os grandes nomes da tela de então (...)”.

Quando a composição das sessões de cinema começa a mudar, com as durações dos filmes aumentando e o longa-metragem com complemento substituindo a sessão de vários filmes curtos, parece-nos que coexistem duas formas básicas do cinema colorido: o filme colorido como protogênero, disputando espaço com outros tipos de complementos (o natural, o cômico etc.) e o colorido como atrativo de um filme cujo protogênero principal é outro (um natural, um drama etc.), em que poderíamos falar de uma “cor subserviente”, em contraponto à cor “suprarreal” (Luke McKernan, 2012), conforme discutido no capítulo 1. No caso dos filmes cuja cor era "subserviente", seria redutor dizer que o embate de ideias sobre o uso da cor, constante principalmente ao longo dos anos 1920s, era feito entre os críticos e os admiradores da cor. Ao menos na Cinearte, a abordagem do tema é muito mais complexa e variante. Em diversos momentos defende-se o cinema em preto e branco, em outros o cinema colorido é visto com entusiasmo. Em diversas outras situações, no entanto, ele não é considerado algo bom ou ruim em si, mas dependente do uso que se faz dele.

2.10 O COLORIDO NOS FILMES, SEGUNDO A CINEARTE

A Cinearte falou bastante de cinema colorido, a maioria das vezes em citações rápidas. Embora a revista tenha surgido apenas em 1926, período silencioso tardio, ainda era bastante recorrente no meio cinematográfico, embora não unânime, a opinião de que o colorido era um artifício para os filmes curtos, os complementos, não para os grandes filmes de enredo – embora já tivéssemos um longo histórico de filmes longos em cores. Isso reforça a ideia de que o cinema colorido foi, por um tempo, uma espécie de gênero cinematográfico. Os filmes curtos coloridos agradavam pelo colorido; nos filmes longos – em que o colorido não era normalmente a atração principal – muitos achavam que o colorido podia atrapalhar, desviar a atenção, desfigurar a fisionomia da atriz, entre outros problemas. Mas ele também podia dar uma nuance exata à pele da atriz, embelezar, agradar, conferir realismo... Vejamos alguns exemplos de como a revista encarou criticamente o colorido dos filmes.

Em janeiro de 1927, sobre O Conde de Monte Carlo (Monte Carlo), o redator reclama não só do colorido, mas também da recorrente "parada" de modelos nos filmes: "Há no final mais uma parada de manequins, com aquele colorido horrível da technicolor. Prefiro o Conde de Monte... Christo" (05/01/1927, p. 29).

Em maio do mesmo ano, a revista publica uma crítica sobre o filme Miguel Strogoff, filme

badalado da Pathé, em que atribui o fato de algumas pessoas preferirem os filmes em preto e branco ou com viragens⁴³ ao fato de que o colorido ainda não consegue reproduzir fielmente as cores da natureza, além do preço das anilinas:

O colorido deixa algo a desejar, e depois, é para causar admiração o fato da Pathé só ter colorido certas partes do filme, quando em todas as grandes produções anteriores, o fez da primeira à última. Como sabem, os estudos para a colorização nos filmes ainda não chegaram à perfeição de dar aos mesmos a impressão da pura realidade e por este motivo muitas são as pessoas que preferem o filme branco e preto ou com as viragens em várias cores. O filme colorido Pathé, o mais perfeito até hoje, dá mais vida às 'toilettes', objetos etc., porém não reproduz fielmente as cores da natureza, nas paisagens, marinhas etc. Além disso, fica caríssimo, dado o preço atual das anilinas (Cinearte, 11/05/1927, p.28).

A revista lamentou o colorido empregado no filme A Mulher que eu amo (His supreme moment): "George Fitzmaurice não fez muita força, nem sequer apresentou aquelas cenas de extraordinária beleza pictórica que estamos habituados a ver em todos os seus filmes. O colorido do princípio é horrível..." (03/08/1927, p. 29). Uma semana depois, também reclamou do colorido usado em O pirata negro (The black pirate): "O colorido não é dos bons e com isso o filme perde porque prejudica a fotografia" (10/08/1927, p. 28).

No mês seguinte, vislumbra-se o momento em que o cinema em preto e branco desaparecerá:

Outros figurões fizeram comparações do Cinema falado com o Cinema colorido, afirmando a vantagem do filme em branco e negro. Aí está uma outra prova de absoluta indigência mental. A vantagem – e grande – está, sim, com o filme colorido. A única razão porque ainda temos os filmes em branco e negro é que até o presente ainda não foi descoberto um processo de coloração instantânea das películas e que, pelo lado monetário, não fosse muito mais dispendioso que o velho sistema. Tão pronto se chegue à coloração instantânea dos filmes, as figuras em branco e negro desaparecerão para sempre (28/09/1927, p.34).

Uma opinião recorrente na revista era a de que o público era pouco exigente com filmes estrangeiros, enquanto era muito crítico com o cinema brasileiro. Na edição de 21/12/1927, sobre o filme Vindo a tempo (Stepping along), o comentário parecer ter esse teor: "Se aquele automóvel colorido de vermelho aparecesse, num filme brasileiro, o Cinema que o exibisse vinha abaixo" (p. ?).

Em 24/10/1928, em meio a mais uma crítica ao cinema falado, o redator comenta: "Decididamente, sou contra o Cinema falado: havendo cenas de tão admirável subentendimento! Musicado, sim. Idem com o alto relevo. Colorido. É só o que falta para o Cinema chegar ao seu apogeu!" (p. 31).

Sobre um filme "todo colorido" (provavelmente Por que Paris Fascina), dizem: "o colorido e alguns quadros de revista são as suas únicas qualidades. Como filme 'natural', para divulgação da revista parisiense, passa" (16/01/1929, p. 29).

⁴³Aqui, novamente, temos um exemplo de que o filme com viragens não era considerado colorido, sendo inclusive comparado ao filme em preto e branco, em oposição ao colorido.

Um comentário sobre os filmes da Tiffany-Stahl, produtora de muitos filmes coloridos que passavam no Brasil, faz a defesa do filme colorido natural, criticando o filme colorido de enredo:

Os filmes coloridos, então, da Tiffany-Stahl, eram bons quando eram panorâmicos, mostrando diferentes cidades do mundo, com seus hábitos e maneiras. Mas agora, então, deram para ser uns filmes com enredo, em dois atos curtos e a coisa mais infantil e cretina que tenho assistido há longo tempo". (Cinearte, 29/05/1929, p. 20).

Na edição de 30/10/1929, novamente um caso em que a revista acha que o colorido, apesar de bonito, atrapalha o filme, inclusive prejudicando seu realismo: "A sequência da procissão de 'Corpus Christi' tem colorido. É um bonito colorido. Mas, francamente, eu acho que estragou quase toda a imponência, o brilho e a verdade da procissão", p. 29 (sobre Marcha nupcial, de Stronheim)⁴⁴.

Uma matéria sobre Chaplin, em maio de 1930, diz que ele "Também é contrário ao filme colorido. Acha que Cinema, verdadeiro, é cinema silencioso. Tamanho natural. Preto e Branco" (14/05/1930, p. 34).

Sobre Deuses Vencidos (The Vicking), dizem que "O colorido do filme é passável. Há outros [momentos], em compensação, que nos mostram cavalos azuis e céus salmão..." (04/06/1930, p. 28). Duas semanas depois, os cavalos azuis ainda incomodavam, dando motivo à defesa do cinema em preto e branco:

A opinião particular de quem escreve estas linhas, por exemplo, é que a linguagem do verdadeiro Cinema é a das imagens. E a única voz concebível, a música. O filme também deveria ser em branco e preto. Mas se o público preferir o colorido, com todos os Cavalos azuis de *Deuses Vencidos*, não se discute (16/07/1930, p. 8).

Em alguns momentos, talvez por perceber que os sistemas de obtenção de cores naturais não eram moda passageira, a revista contemporiza, por considerar que o colorido é questão de gosto: "Admitindo o colorido, as cenas do baile agradam aos olhos" (sobre L'Argent) (02/07/1930, p. 31). Sobre Sally, a opinião varia: "O colorido, às vezes bom, noutras não agrada".

Ao comentar um filme complemento de sessão, "um *short* da M.G.M., *A Escada de Ouro*, com Charles King", consideram o filme bom "como *short*", apesar do "colorido sofrível": Bons números de canto e alguns bailados aceitáveis. Colorido sofrível. Como *short*, bom" (20/08/1930, p. 12).

A revista publicou, em abril de 1930, palavras de entusiasmo sobre o cinema colorido, pelo realismo que evoca, creditadas a Adolphe Menjou:

⁴⁴Fica difícil saber a que tipo de colorido se refere a matéria, mas um documento do Museu Virtual da RTP (Radio e Televisão de Portugal) encontrado na internet comenta sobre o filme de Stronheim: "uma sequência em cores - a da procissão em frente do templo, com a chegada do imperador - foi introduzida por Herbert Kalmus, que havia pouco inventado o processo que chamou de bipack, precursor do filme colorido" (MUSEU VIRTUAL DA RTP).

- Eu creio no sucesso radical do filme colorido. Com voz e com efeitos sonoros, o filme não podia continuar eternamente em preto e branco. Ele precisava de mais alguma coisa! O colorido é essa coisa que faltava. É uma coisa que dá mais realismo às pessoas. Os últimos filmes coloridos, que vi nos Estados Unidos, eram admiráveis! É natural que isto custe muito mais. Os atores terão que trabalhar, ganhando menos. Tudo deve ser olhado com mais economia que dantes. Com ação. Voz no seu *right place* (sic). Cor. Não são precisas mais cenas de cabaré. Orgias. Coristas. Vida de 'behind stage'... Basta o filme! (02/04/1930, p. 34).

Apesar das palavras de entusiasmo que vez por outra apareciam na revista, continuavam achando que certos filmes tinham um "colorido sofrível", embora isso não comprometesse o filme a ponto de não poder ser visto: "A direção de Roy Del Ruth, além disso, ou por acaso ou por sorte, esplêndida e mesmo inteligente, em certos trechos e um colorido sofrível, fazem do filme um espetáculo que se pode assistir, perfeitamente" (sobre As Mordedoras - *The Geld Diggers of Broadway*, 01/10/1930, p. 28). O complemento da sessão era "um *short* da Warner, *And How!*, cacetíssimo e sem interesse algum. Todo colorido, todo cantado, totalmente entorpecente...". O fato de o filme ser "todo colorido" aparece, às vezes, como um elemento que torna o filme chato, se não houver algo mais de interessante.

Mamba, da Tiffany, tem um colorido que, "em certos trechos esplêndido, em outros chega a lhe [de Eleanor Bordman] transformar a fisionomia" (06/04/1932, p. 39).

Cecil B. de Mille teria dito que "O filme colorido serve apenas para certas cenas e um filme todo em cores é sempre mal recebido" (23/12/1931, p. 15). Louis B. Mayer diz que ele

[...] acha, mesmo, que (...) o colorido também é outra coisa [assim como a televisão] que absolutamente nunca absorverá e nem preocupará a indústria toda. Diz ele que o colorido tem o grave defeito de distrair a atenção da história que se desenrola para o colorido, apenas (26/10/1932, p. 5).

O ano é 1935, e Cinearte continua trazendo matérias em que questiona o uso do colorido para o cinema de enredo de longa-metragem:

Irving Cummins e o Colorido

O veterano diretor da Fox, tão conhecido dos velhos 'fans', nos seus tempos de ator-vilão na Metro, teve a seguinte expressão sobre os Filmes coloridos:

'O colorido está muito bem aplicado para os 'complementos', mas não para as 'features'. As cenas coloridas distraem a atenção do público, desviando-a do assunto do Filme e assim quanto mais perfeito for o colorido mais prejudicial será ao Filme e seus verdadeiros elementos artísticos. Acho que os grandes Filmes deverão usar a câmera colorida apenas em determinadas cenas, que não constituam o melhor do Filme' (Cinearte, 15/09/1935, suplemento).

Por um lado, as críticas reclamavam do fato de o colorido chamar a atenção do público para si mesmo, prejudicando a compreensão ou mesmo a fruição do filme (questão não resolvida desde o início do desenvolvimento do longa-metragem até pelo menos o final do cinema silencioso). Por outro, criticava-se a dificuldade ou impossibilidade de registrar fielmente as cores no cinema.

Essa dificuldade de registrar as cores fielmente não tinha impacto apenas na produção de cinema colorido. Ela influenciava toda a produção de cinema, inclusive aquela destinada à

projeção em preto e branco. A forma como a cor era captada pela câmera cinematográfica foi assunto para diversas matérias ou comentários na imprensa.

2.11 A COR CAPTADA PELA CÂMERA CINEMATOGRAFICA

Uma matéria bastante grande é publicada no jornal O Diário, Porto Alegre, em 10/07/1914, com o título "O segredo da cinematografia – O que é preciso para conseguir um filme – Talento, coragem e ouro".

(...) M. Capellani transmite assim as suas impressões a um grande jornalista francês: - A grande lei no cinema – exclama entusiasmado – é ser preciso, metódico e não perder tempo! (...)

'A segunda regra, o segundo princípio a que nos cingimos para conseguir o 'film' é sermos verdadeiros. Nada é belo senão o verdadeiro. (...)

Verdadeira também tem de ser a 'mise-en-scène'. E vede a que ponto nós a respeitamos! Aí tendes os autênticos e velhos móveis, que serviriam para a montagem de 'Maria Tudor', o drama de Victor Hugo. (...)

'Não há senão um ponto em que nós somos obrigados a recorrer à mentira para conseguirmos o efeito desejado: a cor.

O encarnado e o rosa nos vestidos dão manchas negras na projeção; o violeta e o azul, manchas brancas. Se vestirmos os atores de tecidos amarelos ou verdes, adeus os detalhe[s]. Da mesma forma, se os pusermos de branco sob uma luz elétrica, o efeito é detestável. O ideal será uma cor entre branca e negra, uma meia tinta. Excelente o cinzento claro. Também um pormenor interessante: os vestidos não podem ser muito novos, acabados de confeccionar. Na película, o artista parecerá um manequim (p. 5)⁴⁵.

A Cinearte publica em 12/10/1927 (p. 16), um nota de teor similar:

Dizem que a 'câmera' não mente; mas eu me atrevo a contrariar tal afirmação. Principia que ela não reproduz o verdadeiro valor das cores. Quase todas as cores claras, por exemplo, aparecem na tela muito mais leves do que são realmente. Com exceção mesmo do preto, do vermelho, do pardo, do laranja e de outros poucos tudo o mais é quase branco na tela. Eu já vi um vestido de guingão, com um desenho de azul bem pronunciado, fotografado, inteiramente branco.

Alguns meses antes, a revista chamava atenção para a importância não só de considerar a cor do figurino, mas também a relação entre ele e a estrela que o vestiria:

A Personalidade, como as jóias, pode ser eclipsada pelo seu escrínio – ou ter seu brilho aumentado cem vezes. É este o problema que os homens e as mulheres que desenham e 'vestem' as montagens devem resolver. Primeiro, têm que considerar o tipo da sua estrela, para não a mergulharem na insignificância, dentro de montagens demasiadamente grandes, ou fazerem desaparecer o seu colorido de complicados esquemas de cor – e a cor tem um valor formidável no cinema, mesmo o branco e o preto (Cinearte - 06/04/1927, p. 20).

Não só com relação ao figurino a cor daquilo que seria captado pela câmera era uma preocupação. A maquiagem e os cenários, por exemplo, também deviam ser levados em conta ao planejar a produção de um filme, pela forma como as cores são captadas pela película cinematográfica.

A Paramount possui uma carta de cores – as suas montagens são, em regra, pintadas

⁴⁵Agradecemos a Alice Trusz pelo envio da matéria.

de uma só cor. Esta, porém, sofre nuances, de acordo com os ambientes. Assim, o cinzento-frade (monk's gray) é a cor escolhida para as montagens e sets. Hoje, também, quase todos os interiores são feitos em fazenda, esticados sobre sarrafos e madeiras. O pano é colorido de acordo com o ambiente, obedecendo, porém, à carta. Esta também obedece a estudos prévios feitos com a luz e a câmara (Cinearte, 01/04/1933, p. 46).

"Com os cabelos", diziam eles, "também há as mesmas dificuldades, pois nem sempre as louras são louras, devido à preponderância do colorido que a objetiva apanha" (Cinearte, 13/06/1928, p. 24). Ainda mais complicado era reproduzir a cor da pele: "Só o filme colorido é capaz de interpretar com justiça o delicado matiz da pele e a compleição de Doris Kenyon" (Cinearte, 27/11/1929, p. 23).

Mesmo quando as técnicas de obtenção de "cores naturais" já estavam bem desenvolvidas, a Cinearte lamentava a falha reprodução das cores no cinema:

Havia em cada comentário dos visitantes palavras de entusiasmo pela beleza do 'set' – pela sua imensidade, pelo conjunto das vestimentas dos dançarinos, em cores berrantes. Umam eram em verde jade e negro – outras de um laranja vivo; aquelas em cinzento claro, outras mais em vermelho, negro, branco – um colorido vivo, que dava ao número ainda mais beleza e encanto. Pena que o cinema não possa reproduzir em toda a sua perfeição as cores e os planos e perspectivas de um bailado como este (Cinearte, 01/11/1934, p. 29, sobre Painted Veil, "novo filme de Greta Garbo").

Como parte do mesmo processo, uma nota que tratava das dicas de uso de cores nos figurinos, maquiagem e cenários, comenta:

Depois que a filmagem toca ao seu fim, o filme é enviado ao laboratório onde sofre os processos de revelação e cópia. Aí uma multidão de trabalhadores se movimenta dia e noite. O filme deve ser tingido, ou passar pelo processo de viragem, para receber aqueles magníficos efeitos de luar romântico – âmbar ou ametista para as trevas – enfim, o lado técnico do trabalho de laboratório daria um grosso volume. (Cinearte - 06/04/1927, p. 32)

2.12 UM POUCO DE TÉCNICA

A menção a filmes coloridos brasileiros praticamente não aconteceu em nossa imprensa durante todo o período silencioso – como vimos, porque filme colorido era aquele pintado a mão, por estêncil ou cuja cor era obtida através dos sistemas aditivo ou substrativo. Esses processos tiveram aparentemente pouca repercussão no cinema do Brasil. As técnicas de colorização uniforme, que foram largamente utilizadas aqui, não eram consideradas dignas de menção em anúncios de filmes. No entanto, na prática eram muito utilizadas. Nos documentos e textos mais técnicos, que nos descortinam um pouco esse aspecto mais técnico de nosso cinema, temos menção a esses processos, que não apareciam nos anúncios de sessões cinematográficas nem em notas críticas. Os textos que mencionaremos a seguir são, em sua maioria, do período a partir de meados dos anos 1920s, com a criação da Cinearte. As

colunas Um pouco de technica e, em seguida, Cinema de Amadores tratavam frequentemente de assuntos técnicos, principalmente voltados para o amador e faziam parte inclusive do projeto da revista de elevar o nível do cinema nacional, ensinando aos realizadores certas partes do metiê. Nessas colunas (assim como em outros espaços dentro das revistas e jornais, com menor frequência) podemos saber um pouco mais não só sobre a aplicação de técnicas de colorização uniforme no país, mas também sobre estruturas e processos laboratoriais como um todo. Nelas, os filmes colorizados a partir de técnicas de colorização uniforme são, sim, muitas vezes, mencionados como "coloridos". A seguir, faremos um pequeno apanhado de informações sobre técnicas e estruturas empregadas em nosso país, no período.

No Minhas Memórias, Luiz de Barros comenta, em diversas passagens, os bastidores da produção cinematográfica, falando por exemplo de quem fazia o trabalho laboratorial e onde. Nesta passagem, ele nos descreve como funcionava o laboratório de João Stamato que provocou seu interesse pelo trabalho de laboratório:

[...] conheci o saudoso João Stamato, que tinha um rudimentar laboratório instalado numa dependência da Academia do Comércio ali na Rua Sete de Setembro, esquina da Praça 15, onde, por muito tempo, existiu um vendedor de pássaros.

Aquele laboratório me encantou. Revelava-se, então, enrolando o filme em volta de grandes tambores engradados, cabendo, neles, geralmente, de 50 a 60 metros de filme de cada vez. E numas grandes banheiras côncavas, com os banhos, o rolo era colocado de forma que a parte de baixo entrava no banho e a gente, com uma manivela, rodava o mesmo para que o filme, em cada volta, fosse mergulado no revelador. Uma beleza! (BARROS, 1978, p. 45).

Em outra passagem, ele revela que montou um laboratório em sua própria casa:

Estávamos em 1915. (...) Eu me havia mudado para a Rua Humaitá, uma casa bastante grande (...).

Em vários quartos da casa, instalei meu próprio laboratório, com os tais cilindros de madeira para revelar e um grande rolo movido a motor, onde se enrolava o filme para secar (BARROS, 1978, p. 46-47).

Sobre o filme Alma Sertaneja, 1919, diz que "foi o próprio Botelho que revelou no seu laboratório" (BARROS, 1978, p. 57).

Com o início da coluna Um pouco de technica na Cinearte, junto ao lançamento da revista, em março de 1926, um texto de apresentação dá a tônica da coluna:

Uns [amadores da cinematografia] se dedicam apenas à tomada de vistas deixando as operações posteriores, revelação, fixagem e impressão ao cuidado dos laboratórios que tantos existem hoje e todos não tendo mãos a medir com esse novo maná que do céu lhes cai sob o aspecto de filmes de amadores a revelar.

Outros, porém, e principalmente os do interior, que não dispõem de laboratórios que lhes aliviem a tarefa, adquirindo um aparelho de tomada de vistas, têm que se prover da demais aparelhagem para as operações fotográficas indispensáveis. A esses, especialmente, é que deverá interessar esta seção (p. 10).

Em 17/03/1926, em nota sobre Um juiz prodigo (The Prodigal Judge), a Cinearte critica os letreiros:

Os letreiros são pessimamente confeccionados. Há muitos, que de tão escuros, nada se lêem. Onde teriam eles sido feitos? Naturalmente n'algum laboratório de 4ª ordem... Nestes em que as crianças pegam quando o filme está secando... nestes que fazem filmes horríveis na ilha de Paquetá, depois de 30 anos de experiência do

operador... (p. 26)

Duas semanas depois, a revista anunciava:

Comunicam-nos que foi fundada em Itatiba, Estado de S. Paulo, a Itatiba-Film, de propriedade de L. Zorzi e A. Tartari, que se destinará exclusivamente a filmes posados.

Provisoriamente, os trabalhos de fotografia e laboratório estão a cargo da Guarany-Film (?) de S. Paulo. Esperemos se esta notícia nos vem confirmada (31/03/1926, p. 3).

Em junho de 1926, a coluna Um pouco de technica trata de banhos de revelação e reveladores concentrados. Colunas seguintes tratam de revelação de negativo, purificação da água, dicas para evitar halo, negativos fracos e transparentes, granulações, bolhas, manchas e rugas em "clichês quer fotográficos quer cinematográficos", como consertar um filme rebentado e como preparar a cola para consertar filmes, entre outros assuntos.

Outra seção da revista comenta o filme A esposa do solteiro, da Benedetti Film:

O sincronismo se apresentou bastante melhorado mas eu continuo a não ser grande admirador deste processo. A fotografia é muito boa, constante, quase sempre uniforme e a melhor apresentada em nossos filmes.

Isto aliás vem a ser o resultado de um criterioso e competente trabalho de laboratório de Paulo Bendetti.

Em geral, temos estragado mais no laboratório do que nas máquinas, a maior parte dos nossos filmes. A fotografia de 'Esposa', é limpa e apresenta cenas bem tonalizadas (14/07/1926, p. 29).

A coluna Um pouco de technica da Cinearte do dia 30/03/1927 explica a diferença entre "banho de imagem" (viragem) e "banho colorido" ou "colorante" (tingimento). Vale a transcrição porque trata da diferença entre os dois processos não só sob o aspecto técnico da preparação dos banhos, mas também da aparência que a imagem assume após cada uma dessas técnicas (diferenciação que, ainda hoje, temos dificuldade de estabelecer).

Para melhorar o aspecto das imagens positivas, permitindo-lhes dar melhor ilusão da realidade, ou para produzir efeitos que a indústria se esforça para tornar artísticos, a indústria cinematográfica desde os seus primórdios buscou colorir suas vistas.

Nessa ordem de ideias são assaz limitados os meios. As superfícies sensíveis positivas das películas cinematográficas são atualmente constituídas por bromureto de prata quase puro. Se em certas emulsões positivas entre o cloreto de prata não é em quantidade suficiente para permitir aos sais de ouro de virar a imagem, conforme sucede com os papéis albuminados ou ao citrato de prata.

Para tingir o brometo de prata existem apenas uns três ou quatro meios práticos; antes, porém, de estudá-los é mister determinar precisamente a diferença de atuação do banho químico de imagem e do banho colorido.

O banho de imagem modificará conforme sua composição a prata metálica revelada e fixa que constitui a imagem; compreende-se pois que a ação da imagem exercer-se-á muito mais energicamente sobre as partes escuras da imagem positiva que contém maior quantidade de prata metálica, ao passo que nas partes claras transparentes onde quase que só há gelatina para sua ação, é fraca ou quase nula.

Os banhos colorantes, pelo contrário, agirão penetrando quase que uniformemente em toda a gelatina que constitui a camada de emulsão. A imagem negra onde abundam os sais de prata ficará sempre negra; através, porém, da gelatina observa-se a tinta absorvida por ela.

Essa questão aliás do filme colorido é mais uma questão de gosto dos compradores.

Algumas fórmulas e materiais colorantes que aqui indicaremos, poderão guiar os amadores que desejarem colorir seus filmes (p. 25).

Na coluna seguinte, que já traz algumas fórmulas, o termo "banho de imagem" dá lugar ao

"banho de vivagem", que nas colunas seguintes seria substituído pelo termo "viragem". É provável que tenha sido uma escolha de tradução, possivelmente a partir do termo francês *virage*, posteriormente revista:

Para obter resultados vigorosos nos banhos de vivagem, deve-se utilizar o filme logo depois de revelado, usando sempre soluções de hiposulfito frescas; usando banhos velhos poderiam ocorrer acidentes causados pelo hiposulfito cansado.

Por meio da vivagem, praticamente, podem ser obtidas quatro tonalidades: verde azul, sépia e carmin. Teoricamente, há fórmulas para obter toda a gama de cores; mas isso é só teoria.

Na prática, industrialmente, só as acima enumeradas são possíveis.

Vejamos agora as fórmulas" (06/04/1927, p. 26).

A coluna apresenta, então, duas fórmulas: uma delas para "vivagem para a coloração anilada" e outra para a "vivagem em verde". Em 27/04/1927, a coluna continua a

[...] respigar os conselhos dados a operadores profissionais e amadores pela 'Kodak', a maior produtora de filmes que existe, daremos hoje, as observações seguintes: pelo emprego das viragens deve espalhar-se a matéria colorante igualmente por toda a superfície a colorir, ser o mais transparente possível e não reforçar demasiado os valores fotográficos da imagem em preto já existente. A matéria colorante que se ajunta pode ser um sal metálico insolúvel, uma matéria tintorial ou ambos ao mesmo tempo. O sal metálico mais empregado é o ferro-cianeto; as tinturas de melhores resultados provêm dos colorantes básicos.

Os filmes revelados nos banhos genol-hydroquinone, universalmente empregados, prestam-se muito bem às viragens; é mister, entretanto, que o trabalho preliminar, o seu tratamento tenha sido perfeito, as imagens bem puras, um nadinha FRACAS, por isso, que a viragem é a um tempo REFORÇAMENTO; qualquer ponto ligeiramente velado aparece claramente depois da viragem, chegando a inutilizar cenas inteiras.

Uma proporção de 1:10.000 de sal de cobre no revelador ou o fato de ser este demasiadamente velho, de estar muito oxidado, produzem imagens veladas impróprias para a operação da viragem.

A fixagem das películas também deve ser perfeita e da mesma forma a lavagem.

Deve-se, de preferência, proceder à operação de viragem depois de sair do banho de lavagem, e sem deixar secar a película; resulta a operação mais regular.

É mister, seguir fielmente as instruções e fórmulas indicadas que são aconselhadas por uma longa prática.

É mister, habituar-se o operador a julgar pela vista o valor que terá a imagem quando seca e projetada, para fazer parar a operação no ponto requerido.

É preciso considerar sempre uma imagem virada, como menos sólida do que aquela que o não é, por isso, o banho de viragem altera a consistência da gelatina que se torna mais seca, mais quebradiça, mais dura; resiste, mas não tem longa duração.

(...) Vejamos agora as fórmulas Kodak (p. 10).

A partir da edição do dia 04/05/1927 (p. 24), a revista publica uma série de fórmulas de banhos, divididos nas edições seguintes:

A. - Banhos de viragem para coloração de tonalidade avermelhada.

B. - Tonalidade vermelho vivo, pardo avermelhado ou negro quente pela viragem ao urânio.

C. - Tons sépia por sulfuração (É a viragem dos papéis ao bromureto de prata).

D. - Tonalidade verde azeitona ou azul esverdeado forte pela viragem ao ferro em dois banhos.

E. - Tonalidade azul pela viragem ao ferro. Os positivos devem ser médios ou fracos. É mister, muito cuidado no preparo deste banho, por ser grandemente delicado (11/05/1927, p. 24).

Na edição seguinte, há dicas sobre como obter tons intermediários e também uma fórmula de

mordanzagem⁴⁶:

É possível obter tonalidades que vão do sépia ao azul esverdeado misturando em proporções variadas as soluções B e E; exemplificando: cinco partes de B e uma de E. Obtem-se uma tonalidade verde boa mergulhando o filme três minutos no banho B e depois dois minutos no banho E.

Para obter tons vários pode-se provocar também sobre a película o nascimento de um mordente à base de urânio ou cobre e depois tingir de diferentes modos. Para obter esse efeito pode ser utilizada a solução A à base de cobre ou então a seguinte:

Água200 litros

Nitrato de urânio320 gramas

Ferrocianeto de potássio...160 gramas

Ácido oxálico160 gramas

Preparar essa solução com as precauções já aconselhadas para a viragem simples à base de urânio.

A ação dessas soluções mordentes deve ser rápida e fraca; tingem-se depois empregando os colorantes seguintes: Sulfraninas (encarnado), chrysoidinas ou alaranjado de acridina (laranja), auramina ou phosphina (amarelo), verde-vitória ou verde-malachite, azul de methyleno ou azul-vitória; violeta de methyla.

Se na solução E não se puser o alumen amoniacal só as sombras são viradas e depois de uma lavagem prévia se se mergulhar a mesma película em um banho pelas cores básicas já indicadas para a tintura depois da aplicação do mordente, as partes claras poderão ser tantas pelo colorante empregado ao passo que as sombras, já azuis, pouca modificação sofrerão por essa segunda operação.

Se durante todas essas operações se obtiverem películas com excesso de coloração *pode-se tentar* clareá-las mergulhando-as em uma solução de 0,2% de amoníaco; se, ao contrário, a tintura for fraca, basta recomeçar a operação pela aplicação do banho mordente (18/05/1927, p. 23).

Ao responder a uma correspondência, a revista comenta: "Viragem é termo de laboratório. Chama-se a um banho de anilina (de uma cor qualquer), dado ao positivo. Mas hoje se encontram no mercado positivos, virgens, de várias tonalidades de determinada cor" (15/06/1927, p. 8).

Luiz de Barros também comenta sobre o laboratório que usou para Acabaram-se os otários, que teria contado com um copiador da célebre marca Lobel:

Instalei, ali mesmo [no Teatro Carlos Gomes], numa grande sala, ao lado da platéia, um laboratório.

Retirei de onde guardava o meu copiador, já com mudança de luz automática, do fabricante Lobel.

Mandei fazer bandeiras e quadros, como se revelava então, já tendo passado o tempo em que se usavam rolos e banheiras côncavas, e fiquei esperando a oportunidade... (BARROS, 1978, p. 103).

Na coluna Cinema de Amadores (que dá continuidade a certos aspectos da Um pouco de technica) de 18/09/1929 (p. 7), Sergio Barreto Filho ensinava "Como construir um rebatedor" e, "a pedido de um dos nossos colegas do Estado do Rio Grande do Sul", dava "algumas fórmulas para a viragem ou entoação⁴⁷ dos filmes de 9 milímetros. Embora a casa Pathé não use a entoação nos seus laboratórios, os amadores podem ficar certos de que essas fórmulas produzirão bons resultados". A seguir, apresentava duas fórmulas, uma "para entoação

⁴⁶Sobre o processo de mordanzagem, ver o item 1.3.4 do capítulo 1.

⁴⁷Por nenhuma das passagens em que esse termo é usado fica claro se é um sinônimo para a viragem ou se refere-se ao tingimento.

vermelha" e outra "para entoação azul".

Na edição do dia 09/10/1929, Sergio Barreto Filho apresenta uma extensa explicação do Processo Kodacolor, inclusive com um desenho esquemático (p. 18).

Para a Cinema de Amadores, um efeito

que o amante de novidades não deve desprezar é aquele que permite a filmagem de fogueiras, fogueiras de São João, por exemplo, à noite, com auxílio desses papéis de magnésio da casa Kodak, e que qualquer revendedor de artigos fotográficos põe à venda. O seu nome é Folhas de Magnésio Eastman. Queimam gradualmente, e uma folha que dure meio minuto é bastante para o efeito desejado. O único cuidado a se ter é não deixar que a chama incida diretamente na objetiva. Se depois encomendar-se a um laboratório a viragem do filme em vermelho, o efeito produzido será maravilhoso (23/04/1930, p. 32).

Segundo a coluna,

Com o advento do filme negativo ou positivo de 16mm, os laboratórios apenas e unicamente para amadores se multiplicaram por todo o mundo. O Snr. A. J. Harte é um [dos] diretores de laboratórios desse gênero. O seu 'Expert Film Laboratory' que está instalado em 130 W. 46th. Street, New York City, inclui nos seus serviços a viragem, a revelação, a cópia, a ampliação, a redução etc., de qualquer filme de amadores (06/08/1930, p. 22).

Já em 1931, a coluna continua sugerindo o emprego da viragem como forma de simular a luz noturna, embora seja o método "menos satisfatório": "Para efeitos de luz à noite, há dois métodos. O melhor consiste no emprego de um filtro azul. O outro, menos satisfatório, consiste em colorir a cópia final com uma viragem também em azul" (18/11/1931, p. 34).

Uma nota, em 1931, sobre uma câmera para amadores fabricada pela Vitalux Cinema Company descreve alguns dos usos de viragens em filmes:

A mais grave desvantagem dessa câmera está em que os quadros supérfluos não podem ser retirados, de modo que o Filme tem que ser editado tal e qual como foi executado. Torna-se igualmente impossível a viragem do Filme em diversas cores, conforme o exigisse a respectiva sessão, uma cena noturna em azul, uma cena marítima em verde, uma cena pastoril em sépia, um processo que, embora exigindo muito cuidado, não fica absolutamente restrito ao profissional nem deixa de concorrer bastante para a beleza fotográfica do Filme de Amadores (30/12/1931, p. 27).

Fica-nos bastante claro, portanto, que não só líamos a literatura técnica estrangeira e comentávamos processos que estavam acontecendo fora do país (o que é muito comum na nossa imprensa especializada), mas também estávamos publicando em português traduções ou adaptações, ou ainda criando nossa própria literatura especializada. Além disso, transparece claramente em diversos momentos, seja através de cartas dos leitores, seja por outro tipo de comentários, que estávamos praticando essa teoria: o cinema brasileiro estava colorizando seus filmes. Mas, como dizíamos, apesar de estar claro que na prática utilizávamos tais procedimentos, é rara a menção ao uso da cor em um filme brasileiro. Buscaremos, agora, relatar o que encontramos com relação a esse uso, seja através das poucas informações encontradas na imprensa, seja através de relatos pessoais ou em terceira pessoa.

2.13 O FILME NACIONAL E A COR

Alguns dos registros encontrados nos revelam bastidores da produção - caso dos relatos de Luiz de Barros, que, embora devam ser olhados com a desconfiança de quem sabe que a memória pode nos trair, são um testemunho fundamental de um período do qual quase não se encontra documentação. Outros deixam ver nas entrelinhas, seja pela linguagem que usam, pela forma completamente corriqueira com que tratam o tema. Foram igualmente importantes para chegarmos às conclusões que fizemos aquelas incontáveis matérias que não mencionaram em nenhum momento qualquer tipo de técnica de colorização, em filmes que sem sombras de dúvidas as utilizaram. A seguir, exporemos alguns desses registros que encontramos.

Em fevereiro e março de 1908, o Rio Branco exhibe O Carnaval de 1908 no Rio, “fita de soberbos efeitos de cor” (ARAÚJO, 1976, p. 240). É o mesmo ano do sucesso A Mala Sinistra (feito em diferentes versões). A Gazeta de Notícias, em 4 de outubro, noticia o filme executado por Julio Ferrez e não faz menção alguma a cores:

Cinema-Pathé. 4 vistas inéditas. As últimas criações da Pathé e uma fita nacional de grande sucesso! (...)

A empresa não poupando sacrifícios fará exhibir hoje a grandiosa fita nacional – A MALA SINISTRA, de 450 metros de extensão, mandada executar expressamente pelo operador desta empresa.

1ª O bom polícia – Sentimental fita de fino enredo desenvolvida em admiráveis paisagens.

2ª A MALA SINISTRA – Grandiosa criação nacional com 450 metros de extensão e dividida em 5 quadros: 1º Compra da mala, 2º O crime, 3º A bordo, 4ª Na polícia, 5º O remorso.

(...)

Aviso – A fita a MALA SINISTRA foi executada pelo nosso operador Sr. Julio Ferrez e não pela Photo-cinematographia brasileira (Gazeta de Notícias, 04/10/1908, p. 12).

Uma semana depois, o mesmo jornal anuncia uma sessão no Cinema Palace, sem especificar a produtora, mas anunciando uma "apoteose colorida" no final: "Na próxima semana a grandiosa tragédia – A mala sinistra. (...) Esta fita se compõe de vinte e tantos quadros entre os quais alguns naturais tomados em S. Paulo, Santos, a bordo e no Rio de Janeiro, terminando por uma apoteose colorida" (11/10/1908, p. 10). Durante a pesquisa, buscamos na documentação da Firma Marc Ferrez & Filhos alguma documentação que pudesse comprovar o envio de cópias desse filme (ou de outros) para colorizar na França. Havia a desconfiança de que a família Ferrez, devido às suas ligações com a Pathé, teria enviado cópias de alguns de seus filmes para colorizar na capital francesa, entre eles A Mala Sinistra (1908) (HEFFNER, 2000c, p. 314). Não encontramos qualquer comprovação do fato, mas o que a documentação

mostra é que, devido ao trânsito intenso de materiais recebidos da França e enviados para lá, o envio de cópias para colorizar em Paris era perfeitamente possível. Pouco depois, embora não tenhamos conseguido comprovar, há registros na imprensa de que filmes eram mandados colorir na Europa. Em setembro de 1909, o Pathé apresentou sessão com 6 filmes, sendo um deles O mais bello dia da vida, “cópia mandada colorir especialmente em Paris pelo sócio Arnaldo, para esta empresa. Único existente nessa capital” (Gazeta de Notícias, 04/09/1909, p. 8). Em 25 de outubro, o Cinematographo Rio Branco anunciava: “A empresa previne que estas são as últimas exhibições da VIÚVA ALEGRE, não só por ter que ser exibida a GEISHA como porque a fita não suporta mais exhibições e o original acha-se na Europa para colorir” (Gazeta de Notícias, 25/10/1909, p.6; Correio da Manhã, 25/10/1909, p. [5]). Se o final de A Mala Sinistra contava com uma “apoteose colorida”, é pouco provável que se tratasse de um trecho tingido ou virado, que em geral não se anunciavam assim. Teria sido colorizado em Paris? É possível, embora a resposta a essa pergunta continue no ar.

Ao que parece, alguns se atreveram a fazer seus próprios filmes pintados a mão, em vez de enviá-los a Paris – expediente inacessível à maioria dos realizadores. Segundo Carlos Ebert, Francisco de Almeida Fleming, em Pouso Alegre (Minas Gerais), “com 10 anos já coloria filmes a mão num pequeno laboratório no fundo do quintal. Aos 19 comprou uma câmera e montou um laboratório para revelar e copiar.” (EBERT, [2010]).

Luiz de Barros nos traz, nos relatos sobre sua vida profissional, comentários sobre a feitura de seu primeiro filme (destruído devido ao resultado ruim alcançado), A Viuvinha (Carioca Filme, 1914):

Naquela época, usava-se dar banhos de anilina para dar às cenas uma certa tonalidade. As noturnas se tingiam de azul e quase sempre se empregava para isso, azul-de-metileno.

Um dia, chegando ao laboratório, vi o Stamato esfregando o filme com algodão banhado em gasolina. Espantado, pedi que me explicasse o porquê daquilo. O azul tinha manchado todo o filme e Stamato queria retirá-lo com aquele maravilhoso processo! (...)

E assim terminou a minha primeira tentativa de produzir um filme... (BARROS, 1978, p.46).

Mais à frente, ele comenta que não só fotografava mas também fazia todo o trabalho de laboratório no seu filme A Capital Federal, 1921:

Acontece que quem fazia a fotografia, revelava, dava viragens coloridas, montava e copiava era eu – o que deu motivo a receber várias críticas por me ocupar de tudo. E foi com grande satisfação que apresentei uma fotografia muito bonita, ao passo que a fita da Carmen [Santos], rodada com as mesmas lâmpadas [de carvão de magnésio], saíram terrivelmente escuras...(p. 63).

Sobre os filmes encomendados para a celebração do centenário da independência, em 1922, Luiz de Barros comenta:

O Dr. Pádua tinha atribuído ao cineasta (...) Vittorio Capellaro documentar as

fazendas de criação do Governo, Pinheiros e Santa Mônica. Como ele não se julgava capacitado para o trabalho, pediu-me que o fizesse por ele. Filmei as duas fazendas e dei umas viragens coloridas, misturando com uma tintura de cor diferente, do que resultou ficarem os dois filmes bastante atrativos (BARROS, 1878, p.68-69).

A Gazeta de Notícias traz, em 14/09/1924, uma nota sobre A Pernambuco Film, do Recife⁴⁸:

A indústria cinematográfica no Recife

(...) O sistema de trabalho adotado pela Pernambuco Film será talvez o único em todo o país de acordo com os processos mais aperfeiçoados em uso na Europa e nos Estados Unidos.

Os *films* são revelados e fixados por meio de teares de 28 milímetros em tanques adequados e depois postos a secar num depósito local por meio de ventiladores elétricos.

A coloração é obtida com anilinas de primeira qualidade por meio de viragem química, dando resultados iguais aos obtidos nas grandes fábricas cinematográficas.

O Jornal do Commercio 26/06/1927 (p.5) traz outra nota sobre um filme de Recife:

O filme do Jahú (Norte-Film, 1927). Depois de 21 dias na cidade, o hidroavião Jahú deixa o Recife em 26 de junho, seguindo para a Bahia. A Norte-Film anuncia que filmará a partida, completando assim a "documentação detalhada das manifestações do povo pernambucano aos bravos patrícios". A fita será "quase toda executada com viragens químicas e ornada de vinhetas apropriadas"⁴⁹.

A Cinearte anuncia, em 1927, sem ânimo algum, um filme que teria a novidade "de ser um filme colorido":

Também estamos esperando ver um outro trabalho destes, intitulado 'Nas Barrancas do Paraná', filmado, segundo dizem, por dois especialistas contratados na Bélgica, e outras novidades mais, tal a de ser um filme colorido; mas, fora isto, e a não ser as duas 'aves raras', com certeza vamos ter as mesmas coisas que há tantos anos temos assistido em todos os 'sertões' e 'expedições' e 'caçadas' postas em prática por espertos e destemidos tocadores (sic) de manivela e desbravadores deste tão desconhecido Brasil (20/04/1927, p. 4).

Em 16/10/1927, o jornal A Manhã traz uma matéria sobre um invento de filme colorido por Benedetti. Segundo a matéria, o inventor teria feito experiências em cores no concurso de fotogenia realizado em novembro de 1926. Embora não tenhamos certeza de que a matéria se refere especificamente ao concurso de beleza da Fox Film, é muito provável que se trate desse caso⁵⁰. A matéria explica o processo em que consiste esse novo invento⁵¹.

Márcio Galdino (apud GOULART, 2013, p. 43) comenta os testes coloridos realizados por Paulo Benedetti:

⁴⁸O recorte da reportagem encontra-se no Acervo Pedro Lima, e nos foi enviado por Luciana Araújo, a quem agradecemos.

⁴⁹Agradecemos a Luciana Araújo o envio da matéria.

⁵⁰Sobre o concurso de beleza da Fox, recomendamos a dissertação de mestrado de Isabella Goulart neste programa, A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood (2013).

⁵¹Infelizmente, devido à crise pela qual passa a Cinemateca Brasileira, não conseguimos ainda acesso a uma cópia do documento. Essa edição do jornal não está, tampouco, disponível na base de dados online da Biblioteca Nacional. O documento pode ser acessado na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira, e faz parte do Acervo Pedro Lima. Código de acesso: APL – G4/70. Fica pendente uma pesquisa mais aprofundada sobre os processos de obtenção de cores naturais desenvolvidos por Paulo Benedetti.

Quando os enviados da Fox Filme chegaram ao Rio para escolherem um casal de brasileiros para atuarem em Hollywood, foram, naturalmente, ter ao estúdio da Benedetti Filme, então o melhor que havia. Lá, José Matienzo e Paul Ivano (1899-1982), o cinegrafista preferido de Rodolfo Valentino [Ivano filmou parte de Os quatro cavaleiros do Apocalipse, Rex Ingram, 1921], puderam assistir aos testes coloridos realizados por Paulo Benedetti e interpretados por Lia Torá e Olímpio Guilherme, o casal escolhido. Espalhada a notícia Benedetti recebeu propostas de compra do invento, inclusive de uns ingleses que ofereceram dez mil libras. Contudo, o inventor se recusou a vendê-lo.

Luiz de Barros também relata, em forma de causo, a experiência que teve com uma invenção de Benedetti de um processo de cinema colorido:

Assim, me lembro de repente, de um episódio muito curioso que se passou com o finado e sempre lembrado cineasta (naquela época ainda não nos chamavam de cineastas) Paulo Benedetti.

Benedetti era um homem imaginoso e é dele um processo de colorido e uma curiosa maneira de musicar os filmes, que, então, eram acompanhados por um piano ou uma pequena orquestra. (...)

Outra invenção curiosa foi o colorido, que não mais era que uma primeira imagem de um lado da fita, e qual se combinava com uma outra imagem, igual à primeira, mas de outro lado da película, de cor alaranjada, produzindo um bonito efeito colorido.

Mas o engraçado é, segundo uma narrativa do próprio Benedetti, como ele chegou a resolver a forma desse colorido.

Paulo Benedetti era, bem como a família e mais a empregada, espírita. (...)

Mas como dizia, faziam uma sessão espírita quando se encarnou não lembro em quem, o espírito do cunhado de Benedetti, o qual participou que, para ajudá-lo, ia dar um pulo em Marte, para ver o que lá estavam fazendo sobre cinema.

(...) O espírito do cunhado voltou e disse: 'A única coisa que vi de interessante é um processo de filme colorido. O desenho da máquina é fácil. Pega um lápis e papel e desenha...'

(...) 'Quanto às drogas a serem empregadas no banho, não consegui os nomes, mas sei perfeitamente o cheiro e a cor que têm. Tragam-me amostras e eu direi se são as necessárias' – isto na voz do cunhado.

(....) Claro está que o Bianchi [que havia pedido ao Lulu de Barros para averiguar se valia a pena fazer negócio com o Benedetti] não comprou o brilhante negócio que dependia do olfato de um espírito! (BARROS, 1978, p. 127).

Em 1932, a Cinearte traz um comentário retrospectivo sobre alguns filmes brasileiros em que comenta o uso da viragem em dois filmes. Sobre João da Matta, a nota pontua: "No começo havia uma viragem, se não me engano azul, que me agradou. Gostei da hora em que a câmera ia avançando por entre aqueles cafezais verdejantes. (...)". Sobre Educar, "Film-reclame", o redator gostou mais "da viragem no trecho que mostrava a sucursal do 'Instituto Lafayette' em Petrópolis" (07/12/1932, p. 31).

Assim terminamos nosso breve retrospecto de menções à cor em filmes brasileiros do período silencioso encontradas em nossa pesquisa e fechamos, desta forma, este capítulo. Iniciamos o trajeto descobrindo que o "colorido" era um termo muito usado na imprensa da época para se referir a algo especial que um ator, uma atriz, um filme, um livro, uma peça de teatro tinham, o que explica o excesso de menções a esse termo encontrados em nossa pesquisa.

Uma pequena recapitulação do que eram as sessões de que os filmes faziam parte, nos primeiros anos do cinema, nos ajuda a perceber por que não houve uma ruptura entre o que

havia em termos de divertimento antes do cinema e depois dele, e também a entender por que os filmes coloridos e colorizados não foram tampouco uma ruptura com o gosto do público, que estava acostumado às imagens coloridas.

Pudemos perceber por meio de matérias e anúncios em jornais e revistas, bem como de bibliografia diversa relativa ao período, que o público brasileiro tinha acesso constante a filmes coloridos. No entanto, os filmes anunciados como coloridos eram, via de regra, estrangeiros. Percebemos, então, que o termo "filme colorido" era usado apenas para filmes coloridos por meio de certas técnicas, que não incluíam as técnicas de colorização uniforme.

Justamente essas técnicas de colorização uniforme foram, pelo que averiguamos, as que foram adotadas amplamente pelos nossos filmes, condizentes com o caráter mais artesanal do nosso cinema. Os registros encontrados com relação ao uso da cor no cinema brasileiro são, embora poucos, significativos, pois revelam procedimentos de viragem, tingimento, imagens bicolores (tingimento e viragem conjugados), possíveis experiências de pintura a mão tanto no país quanto por meio de envio ao exterior, assim como um processo de obtenção de cores naturais (provavelmente de síntese aditiva). Em termos de técnicas, parecemos ter experimentado de tudo. Em termos de estrutura, alguns laboratórios mais equipados e com técnicos experientes recebiam elogios, mas a multiplicação dos amadores, impulsionados inclusive por colunas técnicas em revistas como a Cinearte, certamente multiplicou também a utilização das técnicas mais rudimentares, tingimento e viragem, que eram facilmente feitas em qualquer pequeno laboratório.

O acervo documental da família Ferrez depositado no Arquivo Nacional permite que conheçamos melhor as relações comerciais entre Brasil e França na época, conhecimento ainda insuficiente para entendermos o quão comum era o envio de cópias para colorizar nas fábricas da Pathé e Gaumont.

3 LINGUAGEM: PADRÕES E VERTENTES NO USO DA COR EM FILMES SILENCIOSOS BRASILEIROS

Eu cheguei aqui (...) com algumas questões muito ingênuas sobre cor, supondo, entre outras coisas, que havia um código que você poderia de alguma maneira decifrar – que de certa forma azul-para-noite e amarelo-amarronzado-para-luz-elétrica e vermelho-para-fogo eram apenas a primeira parte do código a ter sido decifrada, e que para além disso era tudo igualmente lógico. (...) Mas eu não encontrei nada assim [nos noticiários britânicos do British Universities Film and Video Council em Londres], embora eu tenha encontrado um fogo tingido em vermelho. Outra coisa que me surpreendeu foi que histórias subsequentes, inteiramente distintas, eram tingidas da mesma cor. As quatro primeiras histórias podiam ser tingidas em lilás, mesmo que incluíssem uma história esportiva, ou política. Eu saí (...) pensando que talvez eu estivesse ignorando algo como o fato de que eles tinham feito um monte de banho de tingimento lilás e decidiram usá-lo. Ao menos, eu irei embora daqui com algumas questões um pouco mais sofisticadas⁵².

A intenção de analisar do ponto de vista da linguagem as obras que fazem parte da filmografia deste trabalho nos põe uma série de desafios. Alguns deles já foram mencionados anteriormente e dizem respeito, por exemplo, à distância temporal que nos separa das plateias da época. Para além das dificuldades intrínsecas ao pesquisador de cinema silencioso e de cinema brasileiro, gostaríamos de mencionar a dificuldade de estabelecer alguns referenciais normativos que nos guiassem na análise de materiais. Ao nos depararmos com os materiais de época, em nitrato, surgiram diversas dificuldades na hora de tentar analisá-los. Em alguns casos não estava claro o tipo de material que tínhamos em mãos. Por exemplo no caso de Jurando vingar (Aurora Film, 1925): havia uma cópia e outro material identificado como fragmento de cópia. No entanto, esse último aparentemente foi em algum momento desmembrado do outro, por motivos que desconhecemos. O material em questão pode estar mais próximo daquilo que consideramos como sobras, e não de um fragmento de cópia.

Outro obstáculo que enfrentamos nesse sentido foi a impossibilidade de estabelecer uma nomenclatura geral de referência para as cores. O caráter artesanal de produção que a maioria dos materiais parece ter tido dificulta bastante a comparação com modelos de cores e pigmentos existentes em alguns encartes com exemplos de colorização em manuais estrangeiros (cujas cores, em geral, também já estão degradadas e não necessariamente têm fidelidade às cores originais). Ainda que pudéssemos traçar paralelos entre nossas cores e outras encontradas em manuais estrangeiros, continuaríamos com problemas de normatização,

⁵² Nicholas Hiley, in: HERTOGS e DE KLERK (eds), 1996, p. 48.

pois uma determinada nomenclatura só fazia sentido dentro de uma certa companhia. Assim, um âmbar Pathé podia ser similar a um laranja Gaumont, por exemplo, e cada fábrica tinha suas tabelas de cores com as fórmulas dos banhos e os pigmentos utilizados (muitas vezes indicando o nome original do pigmento e o fabricante), como no exemplo retirado do manual da Pathé (PATHÉ-CINÉMA, 1926, p.125) (fig. 6).

No nosso caso, como não temos informação sobre as fórmulas usadas nesses materiais específicos, é necessário encarar essa tarefa de nomear as cores e estabelecer relações entre elas como um exercício em terreno escorregadio e sujeito a imprecisões, ou não conseguiremos sair do lugar.

Essa impossibilidade de encaixar os filmes de maneira cartesiana em modelos – de tipo de colorização, de uma tonalidade de cor, de um uso específico de um processo, ou seja qual for – é, à primeira vista, preocupante. Mas quando nos demos conta dessa limitação, vimos que não poderia ser de outra forma. Parece-nos um pouco óbvio, agora, o que custou bastante tempo perceber: a impossibilidade de aplicar aqui a metodologia que aprendemos na nossa bibliografia específica quase inteiramente estrangeira. Esta impossibilidade torna, sim, nosso objeto bastante escorregadio – mas, certamente, mais interessante. Vale a pena mencionar que essa dificuldade de estabelecer uma sistematização não é exclusiva do nosso caso brasileiro. Em conversas com pesquisadores e restauradores estrangeiros (entre os quais Mehdi Taibi e Delphine Biet da Cinemateca Francesa, pessoalmente em visita à cinemateca em abril de 2013) a mesma dificuldade foi relatada. Também Peter Delpeut, falando sobre De Liefde Van Den Bandiet (Vitagraph, 1912) em workshop no Nederlands Filmmuseum, comenta: “o primeiro plano é laranja – ou deveríamos chamar de amarelo?” (in: HERTOOGS e DE KLERK (eds.), 1996, p. 63).

Feitas tais observações, passaremos então à análise da nossa filmografia. Como a linguagem passa, certamente, pela técnica, começaremos por agrupar os filmes de acordo com as técnicas utilizadas, já tratadas no capítulo 1 desta dissertação.

3.1 TÉCNICAS DE COLORIZAÇÃO ENCONTRADAS

As técnicas de colorização encontradas nos filmes que compõem nossa filmografia foram o tingimento e a viragem (incluindo o uso combinado das duas técnicas). Não foram encontrados exemplos do uso da pintura a mão nem da técnica de estêncil, assim como das chamadas técnicas de obtenção de cores naturais. Dessa forma, podemos considerar que

encontramos somente exemplos de uso de colorização uniforme, como são conhecidas as técnicas do tingimento e da viragem.

3.1.1 Tingimento

Todos os 31 materiais, referentes aos 27 títulos de nossa filmografia, são tingidos parcial ou totalmente, ou seja, foi o processo utilizado em 100% dos filmes coloridos sobreviventes do cinema silencioso encontrados em nossa pesquisa. Em alguns casos o tingimento foi utilizado junto com a viragem (em trechos distintos ou no mesmo trecho de filme); em outros, foi o único processo utilizado. Dez dos 31 materiais possuem apenas tingimento em toda a sua extensão, outros 11 mesclam trechos tingidos com outros em preto e branco, somando 21 materiais que possuem como única técnica de colorização o tingimento – o que corresponde a cerca de 67% do total.

Com relação às cores empregadas, como dissemos anteriormente, é impossível dizer com precisão quais as cores e tonalidades encontradas. Primeiro porque os tons das cores variam muito – inclusive dentro de um mesmo plano em alguns casos – o que creditamos principalmente ao caráter artesanal da maior parte da produção no período (capítulo 2 da dissertação). Em segundo lugar, porque muitas das cores já sofreram degradação, o que dificulta muitas vezes a identificação da cor e inclusive do processo com o qual estamos lidando. Em alguns casos, gera dúvidas inclusive sobre a existência ou não de cor em determinado trecho de filme, já que por vezes a degradação do nitrato causa uma mudança cromática no suporte que pode ser confundida com tingimento. De qualquer forma, achamos necessário assumir o risco e criar uma listagem de cores, em que agrupamos os materiais encontrados, ainda que com essa variação já citada. Ao final deste trabalho, um documento com a listagem das cores e exemplares encontrados nos filmes pode ser consultado, para que fique mais claro a que nos referimos com cada um dos nomes de cores utilizados. As cores encontradas foram: amarelo claro, amarelo forte, âmbar claro, âmbar, âmbar forte, azul claro, azul, laranja, laranja forte, rosa claro, salmão, verde acinzentado claro, verde, vermelho e violeta.

Se nos atentamos à bibliografia estrangeira, descobrimos que as cores mais utilizadas no período eram as seguintes, segundo Lobel (1934, p. 320): azul, violeta, verde, amarelo, laranja e vermelho. Todas elas foram encontradas nos nossos materiais, tendo sido as cores presentes em mais materiais tingidos o amarelo claro, o amarelo forte, o âmbar forte, o âmbar, o âmbar

claro, o laranja e o violeta.

Ao analisar os materiais, tivemos a impressão de que vários deles usavam película pré-tingida em toda sua extensão ou em alguns trechos. Isso por causa da uniformidade que determinadas partes apresentam (característica mencionada nos manuais como vantagem da película pré-tingida), enquanto as que nos pareceram pós-tingidas (tingidas através do processo tradicional de imersão em banho colorante) tinham alterações cromáticas bastante notáveis em sua extensão. Um mesmo material às vezes parecia ter partes de base pré-tingida e outras com tingimento posterior, em alguns casos inclusive para uma mesma tonalidade. Todas essas impressões, no entanto, não puderam ser confirmadas, por falta de documentação correlata que trouxesse essas informações.

Um dos filmes que tem a cor mais uniforme e que é tingido de uma mesma tonalidade do início ao fim, o Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro (1927), trouxe ainda mais dúvida para a questão. Esse filme, que parece um típico caso de película pré-tingida, principalmente pela uniformidade da cor do início ao fim do filme, possuía uma emenda solta onde se podia ver a base transparente no local onde se raspa a emulsão para fazer a emenda. Segundo Paul Reader e Mark-Paul Meyer (2000, p. 274), a forma de identificar um filme pré-tingido seria justamente raspar parte da emulsão: os que revelam base transparente são aqueles que foram pós-tingidos, ou seja, tingidos através do processo tradicional. Por esse motivo, as observações que faremos ao final nas fichas dos filmes com relação aos trechos que parecem pré-tingidos devem ser encarados com cautela (fig. 7)⁵³.

Ainda sobre o método de tingimento, foi encontrado também um exemplar que possivelmente foi tingido através do método de pintura com pincel, método utilizado, principalmente nos primeiros anos, em vez do banho de anilina (READER e MEYER op. cit., p. 41). Trata-se do filme mais antigo da nossa filmografia, o Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913 (cia. produtora não identificada, 1913). A falta de uniformidade na cor e as bordas em grande parte descoloridas nos indicam que o método utilizado pode ter

⁵³Os filmes que parecem ser inteiramente ou parcialmente pré-tingidos estão listados a seguir. (Apresentação Brasil e America Films) (título atribuído, 1921c): cartelas âmbar; (Ouro Fino) (título atribuído, 1926): partes âmbar, âmbar claro e rosa claro; (Uma fazenda de café) (título atribuído, sem data): todo; (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo) (título atribuído, sem data): partes em amarelo claro e vermelho; (Azas italianas sob os céos do Brasil) (1931): todas as partes coloridas; (Exposição nacional do centenário da independência do Brasil em 1922) (1922): cartelas laranja; (Fazenda Alto Alegre em Aparecida (...)) (1928c): cartelas amarelas; (A grande parada dos legionários mineiros) (1931) todo; (Hospital de Juquery) (1927): os planos que têm suporte Zeiss Ikon; (O progresso da Sciencia Medica em Pernambuco) (1927p): todo; (São Paulo, a symphonia da metrópole) (1929): planos âmbar claro; (O triumpho da revolução brasileira) (1930): tingimento laranja. Em outro caso, o material estava identificado na base de dados da Cinemateca Brasileira como tendo suporte pré-tingido. No entanto, não sabemos de onde veio essa informação, e ao analisar fisicamente o material a falta de uniformidade na cor principalmente no trecho tingido em azul nos levou a questioná-la. Trata-se do (Força pública do estado de São Paulo).

sido esse (fig. 8).

Ao analisarmos os materiais mais detidamente, percebemos que a utilização disseminada da técnica do tingimento – presente em 100% dos materiais encontrados – parece estar muito mais relacionada a questões técnicas que de linguagem. Como o tingimento era a técnica mais facilmente empregável e que possibilitava o uso de uma variedade de cores mais ampla que a viragem, essa foi a técnica mais largamente utilizada. Assim, uma mesma técnica, o tingimento, foi utilizada de formas distintas, para chegar a resultados bastante diversos do ponto de vista da linguagem, como desenvolveremos mais adiante.

3.1.2 Viragem

Este processo está presente em 10 dos 31 materiais da filmografia, ou seja, em cerca de 33% dos materiais. No entanto, não é o único processo utilizado em nenhum deles – está sempre acompanhado do tingimento, seja no mesmo trecho de filme ou em trechos distintos.

As viragens mais utilizadas eram, segundo Lobel (1934, p. 309): azul, verde e sépia. As cores que encontramos foram o sépia, o azul e o marrom. Também foram encontrados exemplos de viragens em amarelo e em verde, mas sempre mescladas com tingimento no mesmo trecho, formando imagens bicolores.

3.1.3 Tingimento e viragem (imagens bicolores)

As combinações de tingimento e viragem nos mesmos trechos que encontramos foram as seguintes: tingimento azul com viragem amarela, tingimento amarelo com viragem azul, tingimento violeta com viragem azul, tingimento verde com viragem sépia, tingimento vermelho com viragem azul e tingimento azul com viragem verde, sendo as três primeiras combinações as mais recorrentes.

É curioso notar, como já dito no capítulo 1, que, no caso das imagens bicolores, as indicações de uso nos manuais têm relação direta com o conteúdo da imagem (essa combinação de processos é indicada principalmente para imagens de pôr-do-sol e luar), diferentemente dos dois processos anteriores, em que o primeiro critério para estabelecer que se deveria usar o tingimento ou a viragem eram o contraste e o grau de veladura da imagem, ou seja, características técnicas, fotográficas. Não por acaso, veremos que, no caso das imagens bicolores, seu emprego na filmografia analisada parece ter sempre, ou quase sempre, relação

com seu conteúdo.

3.1.4 Preto e branco

Se é bem verdade que podemos interpretar o uso do preto e branco em alguns casos da nossa filmografia como uma escolha estética, não podemos usar essa interpretação indistintamente aos 18 materiais que possuem trechos, maiores ou menores, em preto e branco, o que corresponde a cerca de 58% do total de materiais analisados. O que, por outro lado, nos revela outro dado interessante: 42% dos materiais são inteiramente colorizados, sem trechos em preto e branco.

Como vimos, não pudemos estabelecer uma relação direta entre a técnica utilizada e o efeito conseguido, ou a forma como o uso de uma técnica nestes filmes influencia diretamente na linguagem. Tentaremos, a seguir, agrupá-los conforme as funções que o uso da cor parece estabelecer em determinado filme ou momento. Como discutimos em capítulos anteriores, embora conheçamos alguns códigos de uso da cor (entre os quais, azul para exterior noturno, amarelo para interior noturno ou, ainda, vermelho para paixão ou perigo) é inegável tanto que existe certa codificação quanto que essa codificação é inconsistente, ou seja, não abarca todo o uso da cor no período. A partir da aproximação com os próprios filmes e com a ajuda da bibliografia a que tivemos acesso (e não o contrário), levantaremos hipóteses sobre o uso da cor na nossa filmografia.

Lembramos que este é um trabalho inesgotável e experimental. Muitos dos filmes não puderam ser vistos em cópias de acesso (pois não existem ou não estão disponíveis), o que dificulta muito a análise. Por esse e por motivos comentados antes, como a impossibilidade de confirmar a intenção no uso de determinada cor ou processo nos filmes (por não termos encontrado documentação de produção, por exemplo), esse é um exercício de análise necessariamente especulativo e, portanto, livre.

3.2 FUNÇÕES DO USO DA COR NA FILMOGRAFIA

No capítulo 1, falamos sobre as funções do uso da cor no cinema silencioso. Aqui, nos ateremos ao uso da cor na filmografia analisada neste trabalho. É preciso ressaltar que as categorias presentes neste trabalho (e já melhor descritas no capítulo 1) não foram definidas a priori a partir de nossas leituras bibliográficas, mas sim a partir da análise dos filmes e com

base nessas leituras. Ou seja, não foram as categorias que guiaram uma esquematização desses filmes: foi a análise deles que criou as categorias, junto com a bagagem teórica.

Ao analisarmos os materiais, pouco encontramos daquilo que poderíamos chamar de uso mais tradicional conforme os manuais de época nos ensinaram. Por isso, foi necessário olhar mais atentamente e livremente os materiais, sem um esquema em que pudéssemos encaixá-los, embora tenhamos aprendido muito com a bibliografia anteriormente e tenha sido justamente ela que mais abriu nossos olhos para esse uso menos tradicional.

3.2.1 “Síntese da realidade por meio de simbolismo e simplificação”

3.2.1.1 Síntese por simplificação ou cor diegética

Encontramos nos filmes analisados alguns casos em que o uso da cor parece ser o de representar ou simular a cor ou as cores predominantes do que está sendo retratado, casos que mencionaremos a seguir.

Em (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo) (título atribuído, Companhia Foto-Film Rio Grandense, data indefinida), vemos em certo momento a preparação de um churrasco. O filme vem sendo tingido de amarelo, laranja, âmbar e violeta. Quando aparecem, porém, os planos em que vemos as brasas onde o churrasco está sendo assado, o filme é tingido de vermelho – somente nessa parte. O uso do vermelho era bastante comum para cenas de fogo e incêndio e provavelmente representa o fogo presente naquelas brasas (fig. 9 e 10).

Em [Fazenda Floresta de café] (título não confirmado, cia. produtora não identificada, 1927c), também encontramos uso diegético da cor. O filme é todo tingido em âmbar claro, com um pequeno trecho em amarelo claro e com todas as cartelas em violeta. Uma dessas cartelas nos anuncia o panorama da fazenda: “Como nos aparece o panorama da Fazenda – uma variedade aos nossos olhos cansados da cidade...”⁵⁴ Temos, então, o único trecho tingido em verde que vemos no filme. A cor é utilizada justamente no plano de panorama da fazenda e pode ser lido como uma representação da vegetação do lugar (fig. 11).

No último rolo da cópia nitrato de Jurando vingar vemos uso semelhante da cor verde. Na sequência da festa do casamento, que é basicamente dividida em planos tingidos de violeta e planos tingidos de amarelo (os quais comentaremos mais à frente), existem dois planos

⁵⁴ Optamos por atualizar a ortografia das citações de época para facilitar a leitura. Nesse caso, por exemplo, lê-se na cartela “Como nos aparece o panorama da Fazenda – uma variedade aos nossos olhos cansados da cidade...”.

tingidos de verde que fogem da regra geral da sequência e que são justamente os planos de vegetação (fig. 12 e 13).

Também podemos fazer leitura semelhante de algumas das imagens bicolores que aparecem na filmografia, ou seja, aquelas que utilizam tingimento e viragem ao mesmo tempo. Em algumas das imagens bicolores encontramos os exemplos em que com mais segurança podemos dizer que as cores realmente têm esse papel de representar ou simular o que está sendo retratado.

Na cópia de Jurando vingar, um dos primeiros planos é o de uma bandeira do Brasil tremulando, logo após letreiros que nos dizem sobre a “felicidade de vir ao mundo sob a luz fulgurante do Cruzeiro do Sul”, neste “rincão sagrado” que é o Brasil. Esse plano da bandeira é bicolor e embora as cores estejam degradadas, é possível notar que está tingido de amarelo e virado em azul, emulando as cores da bandeira original (fig. 14 e 15).

Curiosamente, ainda que não por acaso, temos um exemplo muito semelhante a esse no filme O triunfo da revolução brasileira (Medeiros Film, 1930), que retrata a comemoração da revolução de 1930 em São Paulo. O último plano da cópia, antes da cartela de “fim”, é justamente um plano da bandeira do Brasil tremulando, também tingido em amarelo e com viragem em azul. É o único plano bicolor do filme e vem pouco após uma cartela que diz: “Agora é preciso marchar para a realização de uma nova República e sob a inspiração de uma só ideia (Palavras de Assis Brasil)” (fig. 16).

No entanto, aparentemente é de fato ao retratar paisagens, em especial imagens de pôr-do-sol e aurora, como nos dizia Lobel, que as imagens bicolores são mais utilizadas. Ainda que em muitos casos não tenhamos nada que nos indique que de fato se trata de representar um momento do dia específico (como, por exemplo, o crepúsculo), ou ainda que se busca de fato representar as cores daquilo que está sendo retratado, em alguns outros é possível notar esses indicadores.

Em Veneza americana (Pernambuco-Film, 1925), na 2ª parte, uma cartela faz menção ao “regaço azul” do porto, “bordado de arrecifes”, para em seguida vermos um plano bicolor, em que as formações rochosas aparecem em vermelho e o mar e o céu, em azul (fig. 17). Logo em seguida, outra cartela faz menção ao “sol candente dos trópicos”, que ilumina o mesmo regaço azul bordado de arrecifes que acabamos de ver. O mesmo mar e o mesmo céu têm, agora, além da cor azul, uma tonalidade violeta, causada pelo tingimento em violeta conjugado à viragem azul (fig. 18). Neste filme, as imagens bicolores têm, portanto, uma função diegética e representam as cores daquela paisagem.

Em Jurando vingar temos, já na primeira cartela, uso de imagens bicolores para representar a

aurora, já que se trata da cartela da produtora, “Aurora-Film”. O letreiro com o nome da companhia está impresso sobre imagens de uma porção de terra sobre a qual vemos o céu. Essas imagens estão tingidas de violeta e viradas em azul, dando à paisagem aspecto de aurora (fig. 19). A mesma combinação de cores é retomada após uma sequência de cartelas, sem as letras da produtora (fig. 20). Mais à frente, na segunda parte do filme, de novo a combinação de cores retorna, desta vez claramente para retratar o crepúsculo, conforme somos informados por um letreiro que diz: “E naquela venturosa tarde um tênue crepúsculo ofuscava o dia” (fig. 21).

Em Companhia Docas de Santos (cia. produtora não identificada, 1925-1928), temos novamente imagens bicolores que evocam um momento do dia; neste caso, o pôr-do-sol. Imagens do porto parecem ter sido tingidas em amarelo e viradas em azul (segundo os manuais da época, combinação muito usada para simular pôr-do-sol) (fig. 22). Embora nenhuma cartela ou outro indício nos confirme a intenção dos produtores, essa é a sensação que temos ao ver as imagens bicolores.

Se enxergamos, nos exemplos acima, uma intenção de representar, ou simular, um mundo verdadeiro que se está representando, encontramos outros casos em que o que aparentemente se pretende é, antes, fazer uma representação simbólica através das cores. Falaremos sobre esses casos a seguir.

3.2.1.2 Síntese por simbolismo ou uso metafórico

Trata-se daquele conhecido uso de uma codificação conhecida pelo público e, portanto, facilmente legível, de que tanto ouvimos falar na bibliografia a que tivemos acesso: o uso de tingimento azul para exteriores noturnos e de amarelo para interiores noturnos, por exemplo, mas também vermelho para cenas de paixão, amarelo para cenas tristes etc.

Em Fragmentos da vida podemos observar uso interessante das cores, bastante antenado com o que se fazia muito no mercado estrangeiro, ainda que um pouco tardiamente (lembremos que o filme é de 1929). O filme é quase inteiramente composto de planos exteriores, tingidos de amarelo claro. As poucas cenas de interiores são tingidas em âmbar. Embora seja difícil falar em uma real dinâmica entre espaço interior e espaço exterior (porque o filme se passa quase completamente ao ar livre), ao analisarmos a cópia tingida nos parece claro que essa estrutura de exteriores amarelos e interiores âmbar foi rigorosamente estruturada pelo realizador. Não podemos negar a possibilidade de que o espectador da época realizasse essa codificação (interior/exterior) de forma automática e que essa apresentação dos planos

tornasse mais claras as situações para ele (fig. 23).

Além da estrutura principal, comentada acima, o filme possui cartelas de cor âmbar em toda sua extensão e inicia-se com uma espécie de prólogo em preto e branco, que simboliza o passado do personagem principal, com a morte de seu pai (fig. 24 e 25).

Ao final desse prólogo, quando vemos morrer o pai desse protagonista (então criança), temos uma pequena sequência de transição, que liga o passado ao presente. Nessa sequência, é mencionada a chamada “afirmação econômica” de São Paulo, que poderá ao final ser lida inclusive de forma crítica, já que não oferece a todos as mesmas oportunidades. Apenas essa sequência de transição está tingida de um amarelo vivo, mais forte que aquele que vemos a seguir no filme (e que simbolizará a luz do dia nos exteriores). O uso desse amarelo dá ideia de riqueza e pode ser lido, portanto, como metáfora dessa “afirmação econômica” (fig. 26)⁵⁵.

Para uma análise mais dethada do período e do filme, ver MACHADO JÚNIOR, 1989.

É curioso notar também que ao final do filme há um *flashback*, em que o personagem principal, arrependido de ter levado uma vida inútil, lembra-se dos últimos momentos do pai e dos conselhos que recebeu dele em seus últimos momentos de vida, quando criança. Vemos, nesse *flashback*, imagens dos acontecimentos que havíamos visto, sem tingimento, no prólogo inicial do filme. Aqui, no entanto, por se tratar de um *flashback* que é a lembrança de um personagem que se encontra no interior da igreja enquanto se lembra, as imagens estão tingidas de âmbar, como as outras que se passam nesse momento e espaço, bem como as demais imagens de interior do filme. A figura 27 nos mostra uma imagem do *flashback*, enquanto a figura 28 nos mostra a mesma cena no prólogo.

O mesmo José Medina, que dirigiu Fragmentos da vida, já havia demonstrado o hábil uso das cores em Exemplo regenerador (Rossi-Film, 1919), dirigido pelo mesmo diretor 10 anos antes e que podemos ver em DVD lançado pela Programadora Brasil. Nessa cópia em DVD do filme, vemos planos tingidos de azul e amarelo, além dos intertítulos, que estão tingidos de vermelho, e de uma cartela do tipo carta, sem tingimento. Em todo o filme, os planos seguem o mesmo padrão: todos os intertítulos em cor vermelha, todos os planos que se passam no interior da casa em cor azul e todos os que se passam fora da casa em amarelo.

O uso da cor tem, nesse filme, importante função narrativa. Ele não só situa o espectador, explicitando que a ação se passa durante a noite (o que é importante para ressaltar que tipo de deslize o marido que vemos no filme está cometendo), mas também cria uma clara distinção

⁵⁵ O amarelo varia bastante ao longo do filme, como é normal ao tingimento na maioria dos filmes aqui analisados. Temos outros momentos em que o amarelo torna-se um pouco mais forte que nos planos subsequentes ao chamado prólogo. O uso do amarelo mais forte neste trecho pode não ser proposital. Ainda assim, pode ser encarado pelo espectador como símbolo.

entre os ambientes, que são a casa e o exterior, o que facilita bastante o entendimento da trama. É de fato a cor dos planos que nos sugere com mais força essa ambientação noturna da história.

Esse filme, no entanto, não está na nossa filmografia porque não possui cópia nitrato disponível, o que impossibilita uma análise mais aproximada e fidedigna das cores, já que as cores presentes no DVD são adicionadas eletronicamente, ou são geradas a partir de uma reprodução fotoquímica posterior, cuja semelhança com as cores originais é difícil calcular⁵⁶.

Também em São Paulo, symphonia da metrópole⁵⁷ (Rex Film, 1929) encontramos um prólogo em preto e branco que é rompido de maneira metafórica, conforme nossa leitura. Neste caso, é um plano de nascer do sol que vai marcar a transição desse prólogo em preto e branco para o restante do filme, que vai ser tingido em âmbar (assim como todas as cartelas do filme) ou, menos frequentemente, rosa claro. O filme, que retrata um dia na capital paulistana, simboliza dessa forma o “despertar” (como nos indica uma cartela) da metrópole para mais um dia de ritmo crescente (fig. 29).

Em (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo), encontramos outro exemplo de uso metafórico da cor. O filme, que está todo tingido em amarelo, vermelho, laranja e âmbar – cores que se repetem, apresenta somente em um plano a cor violeta: o plano em que vemos diversas mulheres sentadas durante festa em Novo Hamburgo (RS) (fig. 30). Ao utilizar o violeta somente neste momento, um único plano (e o único plano em que vemos somente mulheres), o filme parece confiar a essa cor a capacidade de representar a mulher. Na literatura especializada, o violeta e o rosa costumam ser descritos como cores ligadas à feminilidade e à representação de mulheres. Uma das cores de películas Sonochrome, chamada “*Peachblow*”, por exemplo, é descrita como “um delicado rosa vivo” que pode ser usado para “fazer inteira justiça à beleza feminina” (JONES, 1929, p. 222). Nicola Mazzanti (2009, p. 68) faz leitura

⁵⁶Segundo nossas pesquisas na Cinemateca Brasileira, em 1977 e 1978 foram feitas 2 cópias, a partir de um duplicado positivo em preto e branco (esse, por sua vez, teria provavelmente sido feito na Rex “em fins dos anos 50/início dos 60?” segundo a base de dados da Cinemateca), que foram tingidas manualmente com base nas cores da cópia nitrato, ainda existente à época. A cópia feita em 1978 teria tido melhor resultado, pois a anterior teria a imagem mais lavada. Embora a base de dados da Cinemateca Brasileira diga que a Beta Digital usada como base para o DVD lançado em 2007 pela Programadora Brasil tenha sido colorida digitalmente “com base nas cores da cópia original em nitrato” (o que nos indicaria que a cópia ainda existia em 2007), nossa análise dos dados fornecidos pelo setor de Pesquisa da Cinemateca Brasileira nos leva a crer que essa Beta deve ter sido gerada a partir da cópia de 1977, colorida manualmente – essa sim com base na cópia nitrato, e não a partir de um material preto e branco e posteriormente colorizada digitalmente. Não sabemos por que teria sido utilizada essa cópia de 1977, de pior qualidade que a feita em 1978, nem o paradeiro da cópia nitrato tingida, que ainda existia em 1978. Não há informação na base de dados da Cinemateca sobre o descarte dessa cópia.

⁵⁷Também deste filme se ocupou bastante Rubens Machado Júnior. Para uma análise detalhada, ver MACHADO JÚNIOR, 1989.

similar do uso do rosa/violeta no filme *Straight Shooting* (1917, dir. John Ford⁵⁸). Segundo ele, no filme todos os interiores são tingidos em âmbar, com exceção dos planos que se passam na casa do fazendeiro. Para Mazzanti, aos poucos vamos relacionando a cor à personagem de Joan, a filha do fazendeiro, e seu espaço, em oposição aos exteriores amarelos, espaço do fora-da-lei Cheyenne Harry. O autor acredita que a cor nesse caso é usada de forma a reforçar sentimentos, e não meramente para fazer demarcações espaço-temporais.

Em *Jurando vingar*, temos em uma sequência mais um curioso uso das cores. Quando, na última parte do filme, há a festa de casamento, notamos uma alternância entre planos em amarelo e violeta, que aparentemente nos remetem a uma distinção espacial. Vemos o espaço da porteira, em que se encontra uma criança que observa o casamento – e que posteriormente será convidada a entrar na festa – em amarelo. Já o espaço interno, dos noivos e da mesa de casamento, vemos em violeta (fig. 31). Essa leitura espacial da alternância de cores dos planos é quebrada por um plano amarelo em meio aos planos em violeta, no espaço da festa de casamento. Nesse plano vemos um frasco em que se pode ler “veneno”, mudando a leitura meramente espacial dos planos em amarelo para uma leitura simbólica, relacionando o amarelo ao perigo e ao crime (fig. 32). Nos planos subsequentes (fig. 33 e 34) entendemos que, de fato, o amarelo que era usado, conforme pensávamos, para indicar o espaço exterior à festa de casamento, já podia também indicar esse perigo que vinha de fora (pois o garoto que estava do lado de fora tentou envenenar a bebida do noivo). Poderíamos, ainda, pensar que o uso da cor amarela no plano em que se vê o frasco de veneno (fig. 35) pode ter sido apenas para facilitar a leitura (como comentaremos mais adiante). Ainda assim, pensamos ser a leitura anterior igualmente plausível.

Em *O Segredo do corcunda* (Rossi Filme, 1924), encontramos um provável uso metafórico da cor verde, na única sequência de planos tingidos dessa cor que encontramos na cópia (que está incompleta), e que aparece logo após uma cartela que nos diz que [enquanto “Para uns abre o céu manhãs de flores. Tardes de encantos mil, noites de amores”], “Para outros, é sempre sombrio o firmamento. O dia não tem luz. O sol não tem calor...”. Esse “firmamento sombrio” parece ter sido representado por essa cor pouco vibrante (fig. 36 e 37).

Para Hilda Machado (1998, p. 86), no entanto, esses planos tingidos em verde, “sem nuance”, “sublinham as propostas documentais da fazenda”. Para a pesquisadora fariam, portanto, parte do grupo comentado anteriormente, em que o verde seria relacionado à vegetação e em que a cor emprestaria às imagens semelhança com a realidade (tal como consideramos nos

⁵⁸ Creditado como Jack Ford.

comentários sobre [Fazenda Floresta de café] e Jurando vingar, no item 3.2.1.1). Essa leitura nos parece igualmente possível e, para nós, demonstra mais uma vez a pluralidade de possibilidades de leitura no uso das cores.

Em Jurando vingar, encontramos uma sequência em que a cor azul parece ser usada na acepção amplamente conhecida de atribuir ao plano um efeito noturno, enquanto o amarelo parece nos indicar que as ações se passam durante o dia. No final da quinta parte do filme, após uma longa sequência tingida em amarelo, temos uma cartela que nos indica a passagem do tempo: “Algumas horas mais tarde”. Os planos a seguir estão tingidos em azul e provavelmente se passam à noite (fig. 38 e 39).

Embora já tenhamos comentado os planos das bandeiras do Brasil nos filmes Jurando vingar e O triunfo da revolução brasileira (figuras 10 e 11), eles também podem ser vistos como parte deste grupo. Afinal, as cores não estão apenas emulando as cores originais – estão também simbolizando o patriotismo ali expresso, não só nas cores mas também em outros aspectos, como nas cartelas.

3.2.2 Retomando os manuais – motivações técnicas

Ao nos depararmos com nosso objeto – os filmes de nossa filmografia –, é certo que notamos certos exemplares, ou certos indícios, desse uso mais comentado das cores, os quais acabamos de analisar. Mas é mais certo ainda que não conseguimos encaixar os filmes que estamos analisando em nenhum esquema de codificação que conheçamos e que o sentido da imensa maioria do emprego das cores nos foge completamente, se existe. Essa pode ser uma característica da produção brasileira, mas muito provavelmente não exclusivamente. Outros países, com esquemas de produção mais robustos, mais filmes sobreviventes e especificamente mais filmes de ficção sobreviventes têm conseguido delinear com mais clareza esses padrões na codificação das cores (embora também seus pesquisadores venham apontando recentemente para essa diversidade de usos). Em nossa filmografia, o único exemplar que parece se aproximar, em sua integridade, de um padrão conhecido internacionalmente é o já comentado Fragmentos da vida – o que não deixa de ser significativo, por mostrar um afinamento com o padrão usado no cinema americano e europeu, ainda mais considerando os poucos filmes sobreviventes. Quanto aos demais, encontramos pequenos trechos que podem, ou não, indicar um uso conhecido mais amplamente, que tentamos aqui indicar.

Conforme comentamos no capítulo 1, os manuais de época nos ensinaram algumas outras

funções do uso da cor no cinema silencioso, muito pouco comentadas: por exemplo, a de tornar mais agradáveis para o espectador as áreas brancas da imagem (especialmente presentes devido à baixa sensibilidade do filme cinematográfico na época) – ou seja, uma motivação técnica –, além da função de diminuir a monotonia das projeções⁵⁹.

Se, por um lado, parece-nos bastante óbvio que a cor fosse usada para evitar a monotonia (e, assim, despertar o interesse do público) e para não causar desconforto ao espectador, por outro lado é difícil identificarmos esse tipo de uso nos filmes sem a ajuda de documentação de época. No entanto, entre os filmes aqui estudados encontramos alguns em que a cor parece ter sido usada para causar menos desconforto ao espectador. Por exemplo, A grande parada dos legionários mineiros (A. Botelho, 1931), que é inteiramente tingido (cartelas e demais planos) da mesma cor, amarelo claro (fig. 40 e 41). O uso da cor nesse filme, bastante discreto, deve ter-se prestado justamente a atenuar as áreas brancas da imagem, tornando assim a projeção menos incômoda ao espectador. É interessante lembrar que em filmes institucionais, que são maioria dos que vamos comentar a seguir, o uso de planos gerais era muito frequente, pois muitas vezes destacavam os grandes panoramas de fazendas ou as grandes obras urbanas. Nesse tipo de plano, as áreas brancas da imagem tendem a ser mais presentes, o que justifica em parte o uso da cor nesses filmes. Por outro lado, pode também significar uma tentativa de torná-los mais palatáveis ao público, ao adicionar cor a eles.

Da mesma forma, o único rolo analisado por nós de O progresso da sciencia medica em Pernambuco (Liberdade Filme, 1927p)⁶⁰ é integralmente tingido em amarelo claro. O filme, institucional (como diversos dos outros aqui comentados), é uniforme do princípio ao fim ao menos nesta parte que vimos (e possivelmente nos outros rolos também), tendo as cartelas e os planos tingidos da mesma cor (fig. 42). Esse uso, que visa agradar o espectador através da adição de uma cor que fuja do tradicional preto e branco, pode também ser visto como uma tentativa de amenizar as áreas brancas da imagem e, com isso, resultar menos incômodo em projeção. Não queremos, com isso, dizer que necessariamente era feita uma criteriosa inspeção do filme a fim de indicar se havia ou não necessidade de adicionar uma cor para amenizar os brancos: acreditamos que isso devia ter se tornado de certa maneira uma praxe, uma tarefa comum na copiagem de filmes.

Acreditamos que o uso da cor no Revolução de 1924 (SCAB Filme, 1924), do qual só

⁵⁹ Podemos relacionar essa quebra da monotonia com outra função que comentaremos mais à frente: a de ornamento. Afinal, a quebra da monotonia só acontece ao adicionar cor porque o colorido é mais interessante e agradável ao espectador – em outras palavras, mais bonito. Isso demonstra mais uma vez o entrecruzamento das funções do uso da cor aqui analisadas, e da técnica com a estética.

⁶⁰ A cópia nitrato tem 3 rolos, dos quais só foi analisado o 3º. Não tivemos acesso aos outros por causa do mau estado de conservação.

pudemos ver um dos 2 rolos existentes, cumpre papel semelhante: agradar o espectador, quebrar a monotonia, ser mais palatável e amenizar as áreas brancas. Todos os planos do rolo são tingidos em amarelo forte, enquanto todas as cartelas estão em preto e branco (fig. 43).

Outra motivação técnica encontramos na presença de cartela do tipo carta em preto e branco no filme O segredo do corcunda. No terceiro rolo da cópia, em meio a uma sequência tingida de laranja, vemos um plano detalhe da carta que o proprietário da fazenda está escrevendo. Esse plano é o único da sequência que não está tingido de laranja, e sim em preto e branco, com o provável motivo de facilitar a leitura (fig. 44 e 45).

O mesmo procedimento (uma cartela do tipo carta sem tingimento em meio a planos tingidos) encontramos no filme Exemplo regenerador, que comentamos anteriormente no item 3.2.1.2, aparentemente também usado com o mesmo intuito de facilitar a leitura.

Também já mencionamos um plano próximo do filme Jurando vingar que é tingido de amarelo e onde se pode ler o rótulo do frasco de veneno. Como mencionamos, uma das leituras possíveis é a de que o tingimento amarelo tenha sido usado para ajudar o espectador a ler o que estava escrito no rótulo, já que até então os planos que se passavam no mesmo espaço da sequência vinham sendo tingidos de violeta.

3.2.3 Ritmo

Nos nossos objetos de estudo, temos certeza de que ritmo, harmonia e sinestesia são aspectos muito presentes, quer intencionalmente quer não. Certamente, o uso de cores mais suaves durante um tempo prolongado, quebrado pelo uso de uma cor mais forte, entre outros exemplos que podemos encontrar diversas vezes na nossa filmografia, pode nos remeter ao uso consciente da função rítmica da cor, assim como, em outros casos, esse pode ser um resultado não esperado.

No já citado caso do prólogo em preto e branco de São Paulo, symphonia da metrópole dando lugar aos planos tingidos de âmbar, certamente existe consciência desse uso, já que o filme começa em ritmo lento (as primeiras horas da manhã) e progride com o passar das horas. Nesse caso, o ritmo é dado também pelo que está escrito nas cartelas, pela montagem e pela decupagem dos planos. Assim, temos uma progressão, partindo do “silêncio” da “ante-manhã”, quando vemos em preto e branco as ruas vazias da cidade (fig. 46), passando pela cidade que, “abrindo os olhos”, “desperta” (jornais colocados embaixo das portas, fábricas e indústrias que “começam a girar seus volantes”). “Também nos bairros que cercam a cidade a

vida desperta”, ainda sem cores, até que um plano do nascer do sol (âmbar, o primeiro com cor além das cartelas) dá início a esse novo filme, colorido. “O ruído, que empresta à cidade o ambiente das grandes metrópoles, começa num ‘crescendo’ vertiginoso” (fig. 47). Aqui as imagens da São Paulo que parecia bucólica, com ruas vazias, dão lugar às imagens em ritmo acelerado, multiplicadas através de recursos ópticos – e, contrastando com esse prólogo da cidade que dormia, agora a cidade tem cor (fig. 48).

Embora esse seja o mais evidente caso em que temos o uso da cor com função rítmica, como dissemos em muitos outros casos essa é uma qualidade intrínseca aos processos de colorização: a alternância entre planos de diferentes cores, processos, tonalidades acaba por ser mais um elemento que adiciona ritmo a qualquer filme. Assim, poderíamos dizer que essa função pode ser encontrada em todos os filmes da filmografia, ou ao menos nos que não são monocromáticos, embora seja realmente difícil estabelecer se isso chegou a ser racionalizado por algum dos outros realizadores. Como exemplo, podemos citar o [Fazenda Floresta de café], cuja alternância entre planos tingidos de âmbar claro/amarelo claro e as cartelas em violeta certamente produz uma dinâmica, rítmica, entre cartelas e o restante do filme (fig. 49 e 50). Infelizmente, esse é um dos casos em que fica difícil descrevermos mais minuciosamente os planos e sua duração, para chegarmos a uma conclusão mais segura, já que não tivemos acesso a nenhum material do filme a não ser à cópia em nitrato, que foi analisada em mesa enroladeira e não em movimento.

3.2.4 Ornamento

Este é, certamente, o uso mais notável da cor nos filmes de nossa filmografia. Embora muitas leituras sejam possíveis, não temos dúvida de que, nestes filmes, a cor foi adicionada principalmente para dar mais beleza, torná-los mais atraentes. Podemos nos arriscar a dizer que essa é só uma face da função ornamento na produção brasileira. Em muitos períodos, outros aspectos do cinema eram vistos com a mesma preocupação estética, entre os quais a própria fotografia, em geral pensada na chave do bom gosto, do acadêmico, da composição que respeita as regras já estabelecidas⁶¹.

Em Veneza americana temos uma ampla gama de cores e tons, que emprestam muita beleza e imponência ao filme. Uma cartela, na terceira parte da cópia, nos apresenta a “linda praia de

⁶¹Para comentários sobre a tradição acadêmica na fotografia de cinema dos anos 1920 e início dos anos 1930 no Brasil, recomendamos a leitura de MORETTIN, 2005. Para relações estéticas na fotografia dos filmes Fragmentos da Vida e São Paulo, symphonhia da metrópole (entre outros), ver MACHADO JÚNIOR, 1989.

Boa Viagem”, que vemos em bonitas imagens bicolores, tanto em amarelo e azul quanto em violeta e azul (fig. 51 e 52).

Essa é sem dúvida a função primordial do uso da cor no Companhia Docas de Santos. O filme, que é basicamente uma extensa exposição das instalações, navios e outros aspectos daquele que era o maior porto do país à época, tem 86 minutos (a 18 quadros por segundo) e quase todos os planos são colorizados. É usada uma enorme quantidade de cores e tons, dando, por um lado, ao nosso olhar contemporâneo, a ideia de caráter artesanal na colorização dos materiais, já que falta padronização no emprego das cores. Por outro lado, essa falta de padronização acaba por também poder ser lida como uma riqueza na apresentação do filme, já que dificilmente uma mesma tonalidade é repetida, ainda que a cor predominante por vezes seja a mesma. Uma riqueza traduzida em excesso, presente também em outros aspectos da obra, seja nos números que são apresentados, seja nas imagens imponentes, na duração do filme ou no esmero presente na confecção das cartelas.

Na maior parte do filme predominam as imagens tingidas. Em alguns momentos, no entanto, vemos bonitas imagens bicolores, com o emprego de tingimento e viragem no mesmo trecho. Destacam-se, entre elas, imagens do cais do porto, com navios e transatlânticos, tingidas em amarelo e viradas em azul, e de uma represa, com tingimento rosa e viragem azul. As próprias imagens bicolores em amarelo e azul, já comentadas antes, que poderiam ser lidas como uma simulação do pôr-do-sol, têm muito mais força se vistas do ponto de vista estético, já que estão entre as imagens mais bonitas do filme (fig. 53 a 58).

A excessiva duração do Companhia Docas de Santos, já comentada dentro de um excesso geral que parece perpassar todo o filme, pode nos remeter a casos da nossa cinematografia em que a dimensão estética era secundária, como no caso dos filmes feitos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (1922 e 1923), em que os filmes eram “pagos a metro” (Morettin, 2011, p. 144). No entanto, esse cuidado que podemos notar em diversos aspectos da obra, inclusive nas cores como comentado, nos mostra que a estética não está, aqui, em segundo plano. Essa preocupação com o “acabamento” faz sentido se pensarmos no filme como uma espécie de relatório visual da companhia, que é também o caso de outros filmes de nossa filmografia, como o Companhia Mogyana de estradas de ferro (Guarany Film, 1926c).

Assim como o Companhia Docas de Santos, o Companhia Mogyana de estradas de ferro também surpreende pela quantidade de cores e tons, outra vez em um filme institucional. A cópia nitrato analisada conjuga planos tingidos, virados, tingidos e virados (as duas técnicas simultâneas) e outros trechos em preto e branco. Apesar de só termos analisado 2 dos 4 rolos

da cópia deste filme⁶², e embora em alguns trechos não se possa ter absoluta certeza de quais foram as cores utilizadas (por causa da degradação cromática do material), encontramos 5 cores de tingimento, 1 de viragem e mais 2 combinações de tingimento e viragem, além dos trechos em preto e branco. Muitas das cores se repetiam em diversos trechos, tendo por resultado um filme de fato muito colorido e chamativo (fig. 59 a 62).

Com relação ao esmero na produção dos filmes, é tentador estabelecermos, ainda que inconscientemente, uma relação entre o porte da produtora, ou sua fama de competente, e um cuidado maior com a colorização dos filmes – embora no caso específico de Companhia Docas de Santos não saibamos por que empresa foi produzido, enquanto o Companhia Mogyana foi produzido por uma empresa pequena, Guarany Film. Ainda que nos pareça lógico que um Alberto Botelho ou um Gilberto Rossi, por exemplo, nos trariam melhores resultados que uma produtora desconhecida do interior de Minas Gerais, e isso de fato pode ser visto de uma forma geral na obra e com maior contundência na fotografia (pela experiência desses profissionais), não conseguimos estabelecer essa distinção tão clara no que diz respeito ao uso da cor. Ou seja, embora (Força pública do Estado de São Paulo), da Rossi Filme, seja surpreendente do ponto de vista fotográfico, tecnicamente impressionante, não podemos dizer o mesmo do uso da cor. A mesma Rossi produziu, junto com a Medifer, o Fragmentos da Vida, esse sim exemplar no uso da cor. No entanto, Hospital de Juquery, também da Rossi, nos parece um tanto descuidado e sem padronização no tingimento, como comentaremos mais à frente. Da mesma forma, não parece haver uma uniformidade no emprego da cor que faz a A. Botelho Film, cujos As Curas do Professor Mozart (1924) e A Grande Parada dos Legionários Mineiros (1931) estão na nossa filmografia. Essa falta de uniformidade não nos permitiu, por ora, estabelecer uma distinção clara entre essas produtoras de maior porte (ou de conhecida expertise por conta dos profissionais que aí trabalhavam) e outras de menor porte que também têm títulos trabalhados por nós. É, certamente, tema que merece ainda estudo mais aprofundado.

Comentaremos, a seguir, outros dos casos de uso ornamental da cor nos filmes analisados, para além dos excessivamente coloridos já comentados – entre os quais os que possuem apenas cartelas coloridas e aqueles que fazem uso discreto e pontual da cor.

As curas do professor Mozart nos traz uma cartela de título em que vemos um desenho representando a janela de uma igreja, um crucifixo e outros elementos religiosos. Curioso, embora não surpreendente por se tratar de Brasil, já que o filme é sobre um homem que

⁶² Os rolos 1/4 e 3/4 estão com princípio de hidrólise e não foram desenrolados, porque havia o risco de que a emulsão de alguns trechos soltasse, comprometendo gravemente a imagem.

promove curas mediúnicas. Essa cartela está tingida em rosa e virada em azul, formando um contraste marcante e agradável (embora já se possa notar a degradação das cores, que se encontram manchadas) (fig. 63). O restante das cartelas e do filme é preto e branco.

Os dois materiais existentes identificados por (Apresentação Brazil e America Films) (título atribuído, cia. produtora não identificada, 1921c) trazem uma cartela da produtora que dá nome ao material, colorida: âmbar em um dos materiais e âmbar claro no outro (fig. 64 e 65). Em um dos materiais ela está unida a outras cartelas de títulos de filmes, em preto e branco, enquanto o segundo material traz apenas a cartela de apresentação da companhia⁶³. A função da cor aqui é ornamental. Uma cartela colorida de apresentação era propaganda para a produtora.

Em alguns casos, a cor da cartela se prestava, além da função ornamental, à rápida identificação da produtora. O caso mais famoso é o da Pathé, que sempre tingia suas cartelas em vermelho, colocando de ambos os lados a imagem do galo-símbolo da produtora. Em prospecto de abril-maio de 1906, um aviso alerta aos que comprarem através de intermediários que exijam as cartelas tingidas em vermelho e com os galos da Pathé à direita e à esquerda, a “única garantia de que os filmes são realmente fabricados por nós e não cópias” (PATHÉ, 1906, p. 3).

(Uma fazenda de café) (título atribuído, Guarany Film, data indefinida) também utiliza a cor de forma a tornar o filme mais bonito e agradável à audiência. O material a que tivemos acesso é parte de algum título desconhecido, pois inicia-se em uma cartela incompleta e não tem cartela de título, tendo sido atribuído pela Cinemateca o título pelo qual está identificado. Sabemos apenas que se trata de um filme da produtora Guarany Film, a mesma da Companhia Mogyana de estradas de ferro, já comentado e de excepcional uso das cores. Neste filme, o uso é bastante discreto: todas as cartelas são preto e branco e todos os planos são coloridos, sendo a primeira terça parte do filme, aproximadamente, tingida em laranja, e o restante dos planos em amarelo forte. A fotografia é bem cuidada e as cores são fortes e uniformes, levando-nos inclusive a crer que se trata de película pré-tingida (fig. 66).

A cópia do Exposição nacional do centenário da independência do Brasil em 1922 (Brasília Film, 1922) está quase toda tingida em laranja forte (apenas duas cartelas ao final estão tingidas em amarelo claro ou sem tingimento – não foi possível confirmar se trata-se de

⁶³ Os materiais têm origem no mesmo rolo de filme, pois o segundo é uma continuação do primeiro que foi separado em algum momento (não se sabe se na época, para virarem cartelas de apresentação de diferentes filmes, ou já recentemente, por exemplo dentro do arquivo). Curiosamente, embora tenham a mesma cor geral (âmbar), uma delas é âmbar e a outra âmbar claro, o que indica ou que foram desmembradas antes e passaram por diferentes banhos, ou que o banho gerou um tingimento desigual do material, em que parte ficou mais escura que a outra.

tingimento ou cor do nitrato envelhecido). Algumas partes encontram-se desbotadas, perdendo inclusive a coloração nas bordas, outras mantêm a cor forte em toda a extensão, dando a impressão de que algumas partes são pré-tingidas e outras não (fig. 67). O uso do laranja é, essencialmente, estético.

Fazenda Alto Alegre em Aparecida, comarca de Monte Alto, propriedade do snr. Bento Manoel Siqueira (Filmes Paulistas / Victoria Film, 1928c) também faz uso muito discreto da cor. As cartelas são todas tingidas da mesma cor (amarelo claro) e o restante do filme aparentemente é preto e branco (não temos certeza se é preto e branco amarelado pelo envelhecimento do nitrato ou se essas partes também são tingidas em amarelo claro, apesar de serem distintas das outras) (fig. 68).

Azas italianas sob os céos do Brasil alterna planos tingidos em âmbar claro e outros em rosa claro com planos em preto e branco, aparentemente de forma aleatória. O efeito é suave e bastante agradável (fig. 69 e 70).

Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913 tem apenas as cartelas, como a que se vê abaixo, tingidas em vermelho, com o restante dos planos em preto e branco. Pela falta de uniformidade da cor dentro dos próprios fotogramas e pela análise das bordas e espaços entre perfurações, a impressão que se tem é que esse tingimento foi feito a pincel, como já mencionamos anteriormente (fig. 71).

(Cassia Jornal. SN-02) é inteiramente tingido, alternando planos tingidos em laranja, amarelo claro e âmbar claro e as cartelas em laranja (fig. 72).

(Força pública do estado de São Paulo) possui planos e cartelas tingidos pontualmente, e aparentemente de forma um tanto arbitrária, sem qualquer tipo de padrão. As cores encontradas são verde acinzentado claro, azul claro e âmbar. Embora na base de dados da Cinemateca Brasileira o suporte esteja identificado como “película pré-tingida”, não pudemos confirmar essa informação. Ao menos a parte tingida em azul parece ter sido colorizada posteriormente, e não na fabricação (fig. 73 e 74).

Também (Ouro Fino) (título atribuído, E. C. Santa Cruz, 1926), apesar de curto, tem diversas tonalidades de cores: cartelas em verde, âmbar, rosa claro e preto e branco; além dos planos em preto e branco, âmbar, âmbar claro e amarelo. Se, por um lado, o mais provável é que tanta diversidade nesse uso seja reflexo principalmente do aproveitamento de materiais e banhos (função da qual falarmos mais a seguir) – o que fica mais evidente na falta de uniformidade estética nas cartelas do filme, claramente doméstico (vemos momentos da vida de uma família) – não podemos negar que o resultado, ao menos com relação ao uso das cores, tem força estética pela variedade e alternância. A limitação de produção aqui, acaba por servir

de força criativa (fig. 75 a 77).

O material colorido existente identificado como [Recife no centenário da confederação do Equador] (título não confirmado, Pernambuco-Film, 1924) é um pequeno fragmento, de cerca de 10 metros apenas, o equivalente a cerca de 32 segundos a 16 quadros/segundo. É, portanto, impossível analisar o uso da cor nesse filme tendo em mãos apenas um pequeno fragmento. Nesse material, no entanto, o que temos é um tingimento bastante uniforme de cor amarelo forte, sendo esse trecho inteiro monocromático (cartelas e restante tingidos da mesma cor) (fig. 78).

É semelhante o uso da cor no Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro (Victoria Film, 1927), embora neste caso tenhamos um material bem maior, de cerca de 215m, com diversas cartelas e planos. A cópia nitrato é integralmente tingida em laranja forte, tendo inclusive uma uniformidade incomum entre os materiais analisados (e que nos fez suspeitar de película pré-tingida, como comentamos anteriormente no início do capítulo) (fig. 79). Se bem podemos levantar diferentes hipóteses, técnicas, sobre o uso da cor, por exemplo amenizar o contraste e o impacto das áreas brancas das imagens⁶⁴, é provavelmente ornamental sua função primordial neste filme.

A cópia nitrato de Ribeirão Preto (Vianna Film, 1928) é um bom indicador de que as técnicas de colorização tinham vasta aplicação no nosso cinema. Trata-se de um típico filme de cavação, tecnicamente precário, e quase inteiramente colorido. Embora esse filme tenha sofrido mais severamente que alguns outros com a degradação cromática (provavelmente inclusive pelo processamento artesanal), e em diversos momentos fiquemos na dúvida sobre as cores ou processos utilizados, certo é que foram utilizadas diversas cores e processos distintos. Os letreiros são em azul e preto e branco, enquanto os demais planos aparentemente têm viragem marrom e tingimento salmão e azul, além do preto e branco. Alguns dos trechos em azul parecem ser bicolores, com tingimento azul e viragem amarela (ou o contrário). No entanto, achamos que o efeito é causado pela degradação das cores do filme. Propositamente bicolores ou não, pela ação do realizador ou do tempo (ou ambos), as imagens são hoje as mais impressionantes e bonitas do filme (fig. 80 e 81).

Sobre essa questão ornamental da cor, podemos citar Cherchi Usai, segundo quem “o uso de uma escala de tons era com frequência um sinal de prestígio” (2003, p. 27 apud ARAÚJO, 2008). Prestígio era, certamente, algo que importava aos que produziram ou encomendaram

⁶⁴ Embora seja de se esperar que o filme possua muitos planos de céu, com manobras aéreas e imagens da chegada do avião (o que causaria uma maior presença de áreas muito claras nas imagens), a maioria das tomadas não é aérea e sim das festividades na rua, com o público assistente e a banda tocando, entre outros.

alguns dos títulos comentados aqui, entre os quais o filme sobre o porto de Santos e aquele que retratava Recife, ou ainda a ficção Jurando vingar, que buscava reconhecimento do público.

Se em alguns casos esse capricho nas cores parece proposital (em especial no Veneza americana e no Companhia Docas de Santos, mas também em As curas do professor Mozart e mesmo em Azas italianas), em outros isso não está tão claro. Surgem algumas perguntas: atribuímos à cor nesses outros filmes uma função ornamental por não conseguirmos enxergar nenhuma outra finalidade? Em quais casos essa dimensão não foi criada por nossos olhos contemporâneos? Em que medida o caráter artesanal, que em outro momento talvez pudesse ser lido como precariedade e desleixo, não nos levou a atribuir a alguns materiais, por sua unicidade, uma certa nostalgia?

3.2.5 Aproveitamento

Afinal, voltamos à citação de Nicholas Hiley, que mencionamos no início do texto. Em alguns casos, somado ou não a diversos outros fatores aqui comentados, parece haver também um fator importante: o aproveitamento (de algum banho de tingimento ou viragem, mas também de outros tipos de banhos e materiais), a ideia de se usar aquilo que se tinha disponível. Principalmente em um país como o Brasil, em que a indústria do cinema sempre foi incipiente, aproveitar ao máximo os recursos disponíveis foi desde o início uma prática corrente. Isso explica, em outros momentos históricos, o uso do 17,5mm⁶⁵ e o da pista dupla⁶⁶ em negativos de som. E – por que não? – a mudança de tonalidade em meio a uma sequência ou mesmo em meio a um plano.

É o caso de Hospital de Juquery, em que o tom muda de acordo com o suporte utilizado e conforme se trate de cartela ou não (fig. 82 a 85). Parece-nos que os planos foram sendo impressos com o material de cópia que estava disponível no momento, o que explica a variação frequente entre distintas marcas de suporte (Ferrania, Kodak, Zeiss Ikon) e entre tipos de perfuração (perfurações B&H e KS, ou seja, arredondadas e retangulares, usadas alternadamente, como podemos ver na fig. 83). Além disso, parece que os banhos de tingimento de distintas partes foram feitos em momentos diferentes e que foram usados os que estavam à mão, o que explica a grande variação em todo o filme entre os tons do tingimento –

⁶⁵ Tira de filme 35mm cortada ao meio para duplicar a quantidade de material virgem.

⁶⁶ Uma pista de som impressa em cada lado do rolo de negativo de som 35mm, muitas vezes inclusive de obras diferentes, para aproveitar ao máximo o espaço e economizar, diminuindo pela metade o gasto em material virgem.

ainda que se possa considerar uma mesma cor geral âmbar ou alaranjada – ou mesmo no interior de uma mesma cartela (como na fig. 83). A Rossi Film, produtora desse título, pode ter se aproveitado de sobras de material de outros títulos de Gilberto Rossi, principalmente cinejornais, que o realizador fazia por encomenda do Estado. Esse era possivelmente um expediente bastante comum em companhias que produziam cinejornais e institucionais: os banhos eram preparados e usados para esses tipos de filmes que não demandavam uma colorização mais cuidadosa, otimizando a finalização. A artesanidade do processo de tingimento praticamente inviabilizava a repetição exata do mesmo tom de cor em banhos diferentes.

Não podemos ignorar, como disse Hiley, que em alguns casos alguém podia ter feito uma grande quantidade de banho de tingimento de uma determinada cor e tenha simplesmente decidido usá-lo. No nosso cinema, certa (ou grande) dose artesanal sempre fez parte e não deixou de ser, como vemos, uma força criadora. Esse é apenas um exemplo notável dentro da filmografia do trabalho.

Ao analisarmos os nossos filmes como um grupo, heterogêneo, percebemos uma forte presença do aproveitamento, em diversas instâncias, e também um entrecruzamento dessas funções de uma forma muito rica. Nada aqui parece ser puramente técnico, nem estético. São dois lados da mesma moeda. Algumas vezes podemos notar algum objetivo direto no uso da cor, em outros não sabemos e desconfiamos que em muitos ela está ali de forma descompromissada, experimental até.

Nosso objeto continua escorregadio e fascinante. Mas certamente chegamos aqui, assim como Hiley, com questões um pouco mais sofisticadas do que as que tínhamos antes. Para Tom Gunning,

o que estamos fazendo como historiadores não é tanto tentar ressuscitar algo que desapareceu, mas sim expressar nosso desejo de forjar uma ligação com o passado. Forjar essa ligação não está relacionado só ao passado, também está relacionado ao presente, e talvez ainda mais à nossa noção de futuro. Não há dúvida de que a razão pela qual estamos redescobrimo a cor agora é (...) porque estamos interessados na cor exatamente agora (in: HERTOGS e DE KLERK, 1996, p. 42).

Entender melhor os processos do nosso passado nos torna mais competentes para qualquer tipo de ação no presente, por exemplo em uma restauração. A velocidade varia dentro de um plano por dificuldades no manejo da manivela ou porque um efeito especial era desejado? A cor original sofreu degradação? Como tornar essas questões mais claras para um espectador contemporâneo e, em vez de almejar a inalcançável experiência original, simplesmente tornar

as intervenções aparentes, em uma relação transparente com o público? E de que forma isso nos prepara para lidar melhor com o futuro, de forma mais responsável? Afinal, se tudo isso pertencesse apenas ao passado, estaríamos tão interessados em entender os processos e possíveis significados?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para discutir a questão da cor no cinema silencioso do Brasil, resolvemos iniciar nosso percurso discutindo a presença das cores de uma forma mais ampla, as técnicas de colorização existentes e as formas como eram empregadas nos países em que a indústria cinematográfica era estruturada, no período do cinema silencioso. Embora a situação de países como a França e os Estados Unidos certamente não fosse similar à brasileira, não há dúvidas de que influenciasse direta ou indiretamente na nossa forma de fazer e apreciar cinema, seja através da venda de filme virgem, equipamento para filmagem e laboratório, vinda de técnicos estrangeiros, manuais técnicos, cursos de formação para profissionais da área, venda e aluguel de filmes e de sessões cinematográficas ou mesmo através das próprias questões estéticas que ecoaram em nossos meios especializados.

Podemos dizer que as técnicas de colorização do cinema silencioso surgiram antes dele. Foram herdadas de outros meios, muitos dos quais inclusive dividiam com o cinema o palco nos primeiros anos: a lanterna mágica, a fotografia, os cartões postais, os espetáculos de dança com luzes coloridas etc. Assim como não houve uma ruptura entre as diversões variadas que existiam no final do século XIX e início do século XX para o cinema, tendo diversas formas de diversão coexistido e interagido de variadas formas, a cor no cinema não representou uma ruptura com esse aspecto em outros tipos de divertimentos que existiam antes e continuaram existindo pelo menos até os primeiros anos do cinema.

O cinema nasceu em um momento em que a indústria dos pigmentos estava passando por uma grande expansão e em que o mercado estava sendo inundado de produtos coloridos, que passaram a fazer parte do dia a dia das pessoas de forma bem mais efetiva. As teorias da percepção do século XIX não só embasaram muitas discussões sobre o impacto das cores nos espectadores de cinema, mas também foram essenciais para o surgimento do próprio cinema, em especial as pesquisas sobre imagens residuais coloridas. Assim, o cinema já nasceu colorido. Em meio a teorias da cor, espetáculos variados de atrações coloridas, roupas, espaços públicos e produtos coloridos. E com filmes coloridos, desde o princípio, como pudemos demonstrar no primeiro capítulo.

A técnica mais usada nos primeiros anos era a de pintura a mão, que era custosa e demorada. A técnica de estêncil promoveu uma semiautomatização do trabalho, diminuindo os custos, aumentando a velocidade de entrega dos filmes aos exibidores e permitindo a massificação da produção, com a Pathé tornando-se uma forte concorrente para os demais fabricantes no

tocante à colorização. As técnicas de colorização uniforme, tingimento e viragem, eram bem mais baratas e acessíveis. Os chamados processos de obtenção de cores naturais desenvolvidos para o cinema, por sua vez, foram diversos, com experiências extremamente variadas e graus diversos de sucesso comercial.

A partir de 1907-1908, na Europa, as cores vibrantes inicialmente presentes nos filmes coloridos começam a dar lugar a cores mais sutis. Já nos Estados Unidos, como forma de enfrentar a dominação do mercado pela Pathé, por volta de 1910-1911 os produtores começam campanha pelo uso do filme ortocromático em preto e branco. Essa mudança estava calcada em um discurso heterogêneo: parte dele tinha cunho realista, em que cores pastéis e mesmo o preto e branco representariam melhor a realidade, parte defendia que a cor não poderia desviar a atenção do público da narrativa e ainda havia a ideia de que a repetição de cores muito vibrantes ou de imagens em preto e branco seria prejudicial à visão. Ao que parece, a estética do uso das cores no cinema foi mudando nessa época, levando inclusive ao final da hegemonia da Pathé nos mercados cinematográficos. As técnicas de tingimento e viragem, que até 1905 eram muito pouco utilizadas, expandiram-se rapidamente durante o período em que o cinema estava em crescente narrativização (1907-1913), sendo amplamente utilizadas até o final dos anos 1920.

No Brasil, encontramos menções na imprensa, ao menos desde 1897, à compra e venda de filmes cinematográficos coloridos. No entanto, embora os indícios tanto materiais quanto documentais indiquem que as técnicas de colorização eram, sim, bastante empregadas no Brasil, em filmes de diversos tipos, quase não encontrávamos menções a filmes brasileiros colorizados. Uma das questões que então se colocou foi: o que era considerado, na época, um filme cinematográfico colorido?

Analisando os documentos, os filmes e a imprensa da época, além dos relatos pessoais de realizadores, concluímos que o que se costumava chamar de "filmes coloridos" eram aqueles pintados a mão, por estêncil ou os filmes cuja cor era adquirida através de processos de síntese aditiva ou subtrativa (processos de cor natural). Filmes coloridos por técnicas de colorização uniforme (tingimento e viragem), que eram as que tinham amplo uso no Brasil, não eram considerados "filmes coloridos", salvo algumas exceções encontradas de menções a esses processos.

Pudemos notar ao longo da pesquisa que o chamado "cinema colorido" foi-se constituindo como uma espécie de protogênero cinematográfico, desde os primeiros anos e especialmente no período até 1909. Nos anúncios de sessões cinematográficas, um filme era colorido, outro dramático, cômico, entre outros possíveis protogêneros que se estavam delineando no período.

Tais protogêneros tinham ainda subdivisões: muito cômico, cômico fantástico etc. Diferentemente do cinema francês, por exemplo, em que o filme colorido era um dos produtos dentro das séries cinematográficas (filmes ao ar livre, filmes de aventura etc.), as quais se delineavam como gêneros incipientes, o cinema colorido no Brasil se configurava como protogênero cinematográfico em si, em tentativa de classificação que era realizada pelo mercado exibidor. Devido em grande parte a essa classificação que era feita pelos exibidores e não pelos produtores, os protogêneros aqui eram bem mais maleáveis, confusos e com entrecruzamentos entre si: o que era mencionado em anúncios era o que era considerado como atrativo principal da produção para o público. Assim, um filme era cômico, outro era de grande duração, outro trazia o Max Linder, outro era colorido. E havia os de Max Linder coloridos, os coloridos de grande duração etc., apenas para citar alguns exemplos.

Essa espécie de protogênero cinematográfico tem, portanto, subdivisões, subgêneros incipientes, dentre os quais os coloridos fantásticos e os coloridos naturais. Nos casos em que o filme é anunciado como colorido, em geral residia na cor o espetacular do filme, mas existiam basicamente duas vertentes: o espetacular por imitar ou representar o mundo natural e o espetacular do fantástico e mágico. Não necessariamente as únicas e nem mesmo excludentes entre si.

Quando os filmes começam a ter sua duração aumentada, com o longa-metragem com complemento substituindo a sessão de vários filmes curtos (por volta de 1907 - 1908), coexistem duas formas básicas do cinema colorido: o filme colorido como protogênero, disputando espaço com outros tipos de complementos (o natural, o cômico etc.) e o colorido como atrativo de um filme cujo protogênero principal é outro (um natural, um drama etc.). A esses dois movimentos poderíamos chamar de “cor subserviente” e de “cor suprarreal” (Luke McKernan, 2012), ou seja, existe uma vertente em que a cor serve a propósitos alheios a ela, por exemplo emprestar realismo ao filme, e outra vertente em que a cor se apresenta como elemento autônomo, com força própria. Esses dois movimentos tensionam o cinema do período, sendo que um não existe em detrimento do outro.

Como vimos, as técnicas de colorização uniforme, que foram as amplamente utilizadas aqui, não eram consideradas dignas de menção em anúncios de filmes. Eram muito utilizadas na prática, como pudemos concluir através de alguns documentos e dos próprios filmes colorizados utilizados nesta pesquisa, muito plurais entre si. Na imprensa especializada, principalmente a partir de meados dos anos 1920, com a criação da Cinearte, temos espaços de debate de assuntos técnicos, principalmente voltados para o amador, entre os quais as técnicas de colorização. Em colunas como Um pouco de technica e Cinema de Amadores,

realizadores eram informados sobre a aplicação de técnicas de colorização e outros processos laboratoriais. Através dessas colunas e outros espaços, foi-se construindo um legado de publicações de traduções ou adaptações de textos técnicos estrangeiros, mas também de nossa própria literatura especializada. A teoria alimentava a prática e se alimentava dela: estávamos colorindo nossos filmes.

De acordo com os registros encontrados, eles estavam sendo colorizados principalmente através de processos de colorização uniforme, viragem e tingimento. Mas há menções a experiências de pintura a mão no país e também de envio de cópias para colorizar no exterior, assim como de ao menos um processo de obtenção de cores naturais (provavelmente de síntese aditiva), o que nos mostra que apesar de termos como prática ampla a colorização uniforme, experimentamos e usamos técnicas variadas de todos os tipos. Esses experimentos carecem de pesquisa mais aprofundada, como constatamos.

Com relação aos filmes de nossa filmografia, ou seja, dos materiais em nitrato encontrados na Cinemateca Brasileira do período silencioso e que possuem algum tipo de colorização, as técnicas encontradas foram unicamente o tingimento e a viragem, incluindo o uso combinado das duas técnicas para obtenção de imagens bicolores. Pintura a mão, estêncil e técnicas de obtenção de cores naturais não foram identificados em nenhum dos materiais remanescentes.

Foram encontrados 31 materiais, referentes a 27 títulos. Todos eles são tingidos parcial ou totalmente. Dez dos 31 materiais possuem apenas tingimento em toda a sua extensão. Onze deles mesclam trechos tingidos com outros em preto e branco, totalizando 21 materiais que possuem como única técnica de colorização o tingimento (67% do total). Já a viragem foi encontrada em 10 dos 31 materiais da filmografia (cerca de 33% dos materiais). Não é o único processo utilizado em nenhum deles – todos os filmes virados são também tingidos, em alguns casos no mesmo trecho e em outros, em trechos distintos. Dezoito materiais possuem trechos maiores ou menores em preto e branco, o que corresponde a cerca de 58% do total de materiais e significa que 42% dos materiais são inteiramente colorizados.

Com relação ao uso da cor, ou seja, à função que a cor exercia nesses filmes, o que ficou claro foi a pluralidade nesse uso. Fizemos, neste trabalho, um esforço no sentido de levantar hipóteses sobre essa pluralidade de usos. De acordo com nossa análise dos filmes e apoiados pela bibliografia técnica e teórica, local e estrangeira, da época e recente, traçamos alguns caminhos para a análise do emprego das cores. Nessa análise, praticamente não encontramos indícios do uso mais comumente mencionado nessa literatura que conhecíamos, e precisamos olhar mais atentamente e livremente os materiais, para não encaixar os filmes em esquemas pré-concebidos.

Chamamos de "síntese por simplificação" ou "cor diegética" ao uso da cor que quer representar ou simular a cor ou as cores predominantes do que está sendo retratado. Representar a vegetação de uma fazenda através do uso de tingimento verde ou as cores da bandeira do Brasil por meio de imagens bicolores em azul e amarelo são alguns dos exemplos de síntese por simplificação.

O uso que chamamos de "síntese por simbolismo" ou "cor afetiva" é outro comumente citado em bibliografia da época e recente. O emprego da colorização promove vínculos entre uma cor e um estado de ânimo, uma emoção ou uma codificação conhecida pelo público. Aqui se encaixam as utilizações de vermelho para cenas de perigo ou paixão, de azul para exteriores noturnos, entre outros.

As cores também eram usadas por motivações técnicas, seja para facilitar a leitura de uma carta, seja para reduzir o contraste de um trecho ou para aumentar o de outro. Embora seja difícil comprovar esse tipo de uso, ele é mencionado em manuais da época e certamente é um dos aspectos presentes no uso da cor no cinema do Brasil. Outra das funções do uso da cor encontrada nesses filmes foi a de estabelecer um ritmo no filme, seja de forma proposital ou não. O uso mais amplamente identificado, no entanto, é o de ornamentação: as cores eram usadas para tornar os filmes mais agradáveis e vistosos ao espectador. Comentamos, ainda, o que se chamou de "aproveitamento": em alguns casos, a cor empregada e a forma de emprego são possivelmente aquelas que estavam disponíveis. A reciclagem de materiais e banhos laboratoriais deve ter sido prática bastante comum no nosso cinema, que tinha caráter majoritariamente artesanal.

Após percorrermos esse caminho, nosso objeto continua escorregadio e fascinante. Iniciamos o percurso com questões bastante ingênuas sobre cor, assim como Hiley (in: HERTOGS e DE KLERK, 1996, p.48). E como ele, ao menos saímos com questões um pouco mais sofisticadas do que as que tínhamos antes.

Para Tom Gunning,

o que estamos fazendo como historiadores não é tanto tentar ressuscitar algo que desapareceu, mas sim expressar nosso desejo de forjar uma ligação com o passado. Forjar essa ligação não está relacionado só ao passado, também está relacionado ao presente, e talvez ainda mais à nossa noção de futuro. Não há dúvida de que a razão pela qual estamos redescobrimo a cor agora é (...) porque estamos interessados na cor exatamente agora (in: HERTOGS e DE KLERK, 1996, p. 42).

Entender melhor os processos do nosso passado nos torna mais competentes para qualquer tipo de ação no presente, por exemplo em uma restauração. A velocidade varia dentro de um plano por dificuldades no manejo da manivela ou porque um efeito especial era desejado? A cor original sofreu degradação? Como tornar essas questões mais claras para um espectador

contemporâneo e, em vez de almejar a inalcançável experiência original, simplesmente tornar as intervenções aparentes, em uma relação transparente com o público? E de que forma isso nos prepara para lidar melhor com o futuro, de forma mais responsável? Afinal, se tudo isso pertencesse apenas ao passado, estaríamos tão interessados em entender os processos e possíveis significados? Essas foram algumas das questões que nos nortearam e que esperamos ter tensionado ao longo deste trabalho.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Um molde de estêncil da Pathé. Fonte: YUMIBE, 2012, p. 81.

Figura 2: Um dos fotogramas da coleção de Adhemar Gonzaga, acervo Cinédia. Organização: Alice Gonzaga

1191

-BALANÇO DE 1911-

FITAS DE PERFEITO ESTADO PARA SEREM VENDIDAS Á 300 RÉIS O METRO
QUER EM PRETO QUER COLORIDA.

255	Má intenção
230	Alma de traidor
225	No tempo dos grisettes
200	Nick Vinter e os moedeiros falsos
180	Bigodinho primo do ministro
255	Rival de Satanás (Série de arte colorido)
240	Fogo no convento
310	Duquesa de Braccione (Série de arte)
290	Dois solteiros
215v	Boneca da orpha
275	O Financeiro e o sapateiro
265	Anna Karenine
310	L'Tchain (Film Ruuso)

Figura 3: : Balanço de 1911. Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.M.F.2.0.6.1.1/1

1192

<u>28 DEZEMBRO 1912</u>	<u>PROGRAMMA</u>	<u>Nº52</u>
4 Petit Jacques.....S/C.A.G.L.-	Raphia.....	1085
4 Laitier Millionnaire-	Randonnée.....	270
4 Groupe du Bonheur T.A.I.-	Rarifier.....	500
4 Excursion à la vallée de Vésubie-	Coloris 8lm.	85
4 Bonniche de Roméo -Re.Nº2-	Comica. Rang.....	135
4 Peur de l'eau.-Linder Red.N/LL	Rancio.....	300
4 Rigadin commissaire....	Redevence Nº1-Raturage	225
4 Pitié de lune d'argent...-	Rapporter.....	230
4 Séduisant barbier....	Rancart.....	160
4 Placard matrimonial-Red.N/2	Mizza-Racune-	160

Figura 4: Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.M.F.2.0.6.3

514

15 de Junho de 1913 P R O G R A M M A. N°25

4	Trois bons amis...."Pathécolor".....	160
4	Orphelins de la plaine- A.Kinema.....	225
4	Les ravissements des dames.....	265
4	Chasse aux yeugs.....	150
4	Les pantins - S.C.A G.I.....	1080
4	Rivalité (Max).....	310
2	Demonios.....	995
4	Coeur de grand'mèreF.A.I.....	710
4	Quelques animaux comestibles-Coenogra- phie- Pathécolor.....	135
4	Au travers la Crimée- Film Russe-Pathe- color.....	95
4	Pathé Journal 220 A e B.....	197

Figura 5: Fundo Firma Marc Ferrez, Arquivo Nacional. Referência: F.M.F.2.0.6.3.5/14

FORMULES DE TEINTURES	
132. Teintures	
Teinture N° 1. — Coloration bleue (Effet de nuit).	
Le spécimen N° 49 est obtenu avec le bain suivant :	
Bleu pur direct 4 B (Société des Matières Colorantes de Saint-Denis)	50 gr.
Eau	10 litres
Ou bien encore :	
Bleu pur Diazol N 1 concentré (Compagnie Nationale des Matières Colorantes)	50 gr.
Eau	10 litres

Figura 6: : Fórmula de tingimento azul da Pathé (1926)

Figura 7: Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro.⁶⁷

Figura 8: Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913

⁶⁷As imagens reproduzidas aqui foram feitas com câmera fotográfica digital amadora durante a inspeção dos materiais em mesa enroladeira, na Cinemateca Brasileira. Optamos por mostrar as imagens não só do quadro visível em projeção, mas sim de borda a borda do filme, incluindo as perfurações, para ficar mais clara a passagem entre as cores de um a outro trecho do filme. Além disso, acreditamos que emendas, bordas e perfurações podem nos aportar outras informações: formato das perfurações, tipo, grossura e posicionamento da emenda, além das marcas de borda podem, por exemplo, nos ajudar a datar um material.

Figura 9: (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)

Figura 10: (Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)⁶⁸

⁶⁸ A imagem foi clareada para melhor visualização.

Figura 11: [Fazenda Floresta de café]

Figura 12: Jurando vingar

Figura 13: Jurando vingar

Figura 14: Jurando vingar

Figura 15: Jurando vingar

Figura 16: O triumpho da revolução brasileira

Figura 17: Veneza americana

Figura 18: Veneza americana

Figura 19: Jurando vingar

Figura 20: Jurando vingar

Figura 21: Jurando vingar

Figura 22: Companhia Docas de Santos

Figura 23: Fragmentos da vida

Figura 24: Fragmentos da vida

Figura 25: Fragmentos da vida

Figura 26: Fragmentos da vida

Figura 27: Fragmentos da vida

Figura 28: Fragmentos da vida

Figura 29: São Paulo, symphonia da metrópole

Figura 30: Hamburgo Velho – Novo Hamburgo)

Figura 31: Jurando vingar

Figura 32: : Jurando vingar

Figura 33: Jurando vingar

Figura 34: Jurando vingar

Figura 35: Jurando vingar

Figura 36: O Segredo do corcunda

Figura 37: O Segredo do corcunda

Figura 38: Jurando vingar

Figura 39: Jurando vingar

Figura 40: grande parada dos legionários mineiros

Figura 41: grande parada dos legionários mineiros

Figura 42: O progresso da sciencia medica em Pernambuco

Figura 45: O Segredo do corcunda

Figura 46: São Paulo, symphonia da metrópole

Figura 47: São Paulo, symphonia da metrópole

Figura 48: São Paulo, symphonia da metrópole

Figura 49: [Fazenda Floresta de café]

Figura 50: [Fazenda Floresta de café]

Figura 51: Veneza americana

Figura 52: Veneza americana

Figura 53: Companhia Docas de Santos

Figura 54: Companhia Docas de Santos

Figura 55: Companhia Docas de Santos

Figura 56: Companhia Docas de Santos

Figura 57: Companhia Docas de Santos

Figura 58: Companhia Docas de Santos

Figura 59: Companhia Mogyana de estradas de ferro

Figura 60: Companhia Mogyana de estradas de ferro

Figura 61: Companhia Mogyana de estradas de ferro

Figura 62: Companhia Mogyana de estradas de ferro

Figura 63: As curas do professor Mozart

Figura 64: (Apresentação Brazil e America Films) (NP00878X)

Figura 65: (Apresentação Brazil e America Films) (NP05519-01)

Figura 66: (Uma fazenda de café)

Figura 67: Exposição nacional do centenário da independência do Brasil em 1922

Figura 68: Fazenda Alto Alegre em Aparecida, comarca de Monte Alto, propriedade do snr. Bento Manoel Siqueira

Figura 69: Azas italianas sob os céos do Brasil

Figura 70: Azas italianas sob os céos do Brasil

Figura 71: Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913

Figura 72: (Cassia Jornal. SN-02)

Figura 73: (Força pública do estado de São Paulo)

Figura 74: (Força pública do estado de São Paulo)

Figura 75: (Ouro Fino)

Figura 76: (Ouro Fino)

Figura 77: (Ouro Fino)

Figura 78: [Recife no centenário da confederação do Equador]

Figura 79: Chegada do hydro avião Jahu ao Rio de Janeiro

Figura 80: Ribeirão Preto

Figura 81: Ribeirão Preto

Figura 82: Hospital de Juquery

Figura 83: Hospital de Juquery

Figura 84: Hospital de Juquery

Figura 85: Hospital de Juquery

REFERÊNCIAS

ABEL, Richard. **The ciné goes to town: French cinema, 1896 – 1914**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

AGFA. **Manual de cinematografía**. 1926 c.a.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**, São Paulo, FFLCH/USP, 2002, tese de doutorado.

ARAÚJO, Luciana. **Jurando vingar**: anotações sobre a cópia em nitrato. In: rua – Revista Universitária do Audiovisual, 2008. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1103>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARNAU, Rosa Cardona. Los laboratorios cinematográficos de los hermanos Baños, Hispano Films (1906), Royal Films (1916) y Laboratorios Cyma (1926). In: FILMOTECA ESPAÑOLA e DEL AMO, Alfonso (eds.). **Los Soportes de la Cinematografía 1**. p. 55-110. Madrid: Ed. Filmoteca Española, 1999.

ARQUIVO FAMÍLIA FERREZ. Base de dados. Arquivo Nacional. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=166>>. Acesso em 2 fev. 2013.

BARRO, Máximo. **A primeira sessão de cinema em São Paulo**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

_____. **Na trilha dos ambulantes**. São Paulo, Maturidade: 2000.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.

BATLLORI, Joan M. Minguet. **Segundo de Chomón and the fascination for colour**. In: Film History. Volume 21, p. 94-103, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BIBLIOTECA DIGITAL DAS ARTES DO ESPETÁCULO. Biblioteca Jenny Klabin Segall. São Paulo. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>>. Acesso em 09 mai. 2013.

BROWN, Harold. **Physical characteristics of early films as aids to identification**. Bruxelles: FIAF, 1990.

CHERCHI USAI, Paolo. **Burning passions: an introduction to the study of silent cinema**.

London: British Film Institute, 1993.

_____. Le nitrate mécanique. L'Imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928). In: AUMONT, Jacques (dir.). **La couleur en cinéma**. Paris: Cinémathèque Française/Mazzota, 1995.

_____. The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. In: ABEL, Richard (ed.). **Silent film**. p. 21-30. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

_____. **Silent cinema**: an introduction. London: British Film Institute, 2000.

COSTA, Fernando. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CUISINIER, H. **Procédés pratiques de Virages pour Papiers, Diapositives et Films Cinématographiques**. Paris: Publications Photographiques et Cinématographiques Paul Montel, [1926].

DANA, Jorge; KOLAITIS, Niki. **Colour by Stencil**: Germaine Berger and Pathécolor. In: Film History. Volume 21, p. 180-183, 2009.

EASTMAN KODAK COMPANY. **Tinting and toning of Eastman positive motion picture film**. Rochester, 1927. Disponível em: <www.brianpitchard.com>. Acesso em 29 ago. 2011.

EBERT, Carlos. **Pequena História da Cinematografia no Brasil**. Disponível em: <http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=30>. [2010]. Acesso em 15 mar. 2014.

ELLIS, Don Carlos e THORNBOROUGH, Laura. **Motion pictures in education**. New York: Crowell, 1923.

ENTICKNAP, Leo Douglas Graham. **Moving image technology**: from zoetrope to digital. London: Wallflower Press, 2004.

FELICE, Fabricio. **O Cinema Brasileiro em o FAN - O Chaplin-Club e sua relação com o pensamento industrial cinematográfico brasileiro na década de 1920**. Anais do 1º CONFIBERCOM. São Paulo, 2011. Disponível em <<http://confibercom.org/anais2011/pdf/116.pdf>>. Acesso em 28 jul 2013.

FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

FERNÁNDEZ, Joxean. **Cromatismo manual**. In: Caimán Cuadernos de cine. Abril de 2013 (suplemento especial 69º Congresso da FIAF) . p. 8.

FERREZ, Gilberto. **Pathé**: 80 anos na vida do Rio. In: Filme Cultura, n. 47, agosto, 1986. p. 37.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Base de dados. Cinemateca Brasileira. São Paulo. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>. Acesso em 05 out. 2011.

FONSECA, Carlos. **Gonzaga: um pioneiro**. In: Filme Cultura, n.8, ano II, 6 de março de 1969. p. 489-496).

FOSSATI, Giovanna. **Imágenes coloreadas hoy: cómo vivir con colores simulados (y ser feliz)**. In: Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. Nº 25-26. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 1997.

GALDINO, Márcio. **Italianos no cinema brasileiro**. Disponível em: Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana: <<http://www.asei.eu>>.

GAUDREAU, André. **Cinéma et attraction**. Pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS, 2008. 252 p.

GORKY, Maxim. **Maxim Gorky on the Lumière Programme, 1896**. Trad. Leda Swan [Jay Leda]. In: Kino: a history of the russian and soviet film, ed. Jay Leda. New York: Macmillann, 1960.

GOULART, Isabella. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood**. São Paulo, ECA/USP, 2013, dissertação de mestrado. Disponível em: <www.teses.usp.br>.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: HERTOGS, Daan e DE KLERK, Nico (eds.). **'Disorderly Order': Colors in Silent Film**. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996. 96 p.

_____. Cinema of attractions. In: ELSAESSER, Thomas (ed.). **Early Cinema: Space Frame Narrative**. p. 58-59. London: British Film Institute and Indiana University. 1990.

HEFFNER, Hernani. BOTELHO, Alberto (Alberto Mâncio Botelho). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. p. 63. São Paulo: Senac, 2000.

_____. Cor. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. p. 153-154. São Paulo: Senac, 2000.

_____. Laboratórios Cinematográficos. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. p. 314-315. São Paulo: Senac, 2000.

HERTOGS, Daan e DE KLERK, Nico (eds.). **'Disorderly Order': Colors in Silent Film**. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996. 96 p.

JONES, Loyd A. Tinted film for sound positives. Transactions of the Society of Motion Picture Engineers v. 13, n. 37, 1929.

LOBEL, Léopold. **La technique cinématographique: Projection. Fabrication des films**. Paris: Dunod, 3. ed., 1927.

_____. **La technique cinématographique: Projection. Fabrication des films**. Paris: Dunod, 4. ed., 1934.

MACHADO, Hilda. **A cor em Gilberto Rossi**. In: Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. N. 9, fev. 1998.

MACHADO JÚNIOR, Rubens.L. R. **São Paulo em movimento**: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP..

MALTHÊTE, Jacques. **Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles**: un exemple de Georges Méliès coloriés à la main. 1895 n. 2, 1987. p. 3-10.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001. 354 p.

MAZZANTI, Nicola. **Colours, audiences, and (dis)continuity in the ‘cinema of the second period’**. Film History, Volume 21, 2009. p. 67–93.

MORETTIN, Eduardo V.. **Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso**. Revista Brasileira de História, vol.25, n.49, p. 125-152, 2005.

_____. **Cinema e Estado no Brasil**: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. Novos estudos - CEBRAP, n.89, p. 137-148, 2011.

_____. **Sonoridades do cinema dito silencioso**: filmes cantantes, história e música. Significação (UTP), v. 1, p. 149-163, 2009.

MUSEU VIRTUAL DA RTP. **Evolução histórica da arte das imagens**. Disponível em: <<http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2018/00037028.pdf>>. Acesso em 29 jul. 2014.

NORONHA, Jurandyr. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Ebal / Kinart / Embrafilme, 1987.

NOWOTNY, Robert A. **The Way of All Flesh Tones**: A History of Color Motion Picture Processes, 1895-1929. Nova Iorque, London: Garland, 1983.

O'BRIEN, Charles. Film colour and national cinema before WWI: Pathécolor in the United States and Great Britain. In: KESSLER, Frank e VERHOEFF, Nanna (eds.). **Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915**. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2007.

OLIVEIRA, João Socrates de. Rainbow Chasers – Colour in the Nitrate Era. In: SMITHER, Roger (ed.); SUROWIC, Catherine A. (co.ed.). **This film is dangerous**: a celebration of nitrate film. Bruxelles: Fiaf, 2002.

PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

PATHÉ-CINÉMA. **Le film vierge Pathé**: manuel de développement et de tirage. Paris: Pathé-Cinéma, 1926.

PATHÉ FRÈRES. **Supplément avril-mai 1906**. Paris: Pathé Frères, 1906.

PETIT, Pere. **Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913)**. In: O Olho da História, n. 15. Salvador: dez. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n15/artigos/pere.pdf>>. Acesso em 8 set. 2011.

PLASSERAUD, Emmanuel. **L'art des foules: Théories de la réception filmique comme phénomène collectif em France (1908 - 1930)**. Villeuneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

READ, Paul e MEYER, Mark-Paul/Gamma Group. **Restoration of motion picture film**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

RYAN, R. T. **A study of the technology of color motion picture processes developed in the United States**. Unpublished PhD thesis, University of Southern California, 1977.

SLUYS, A. **La cinématographie scolaire et post-scolaire**. Bruxelles: Ligue de l'Enseignement, 1922.

SOARES, Natália de Castro . **Técnicas de colorização de filmes silenciosos, seus usos e o emprego da cor em três filmes silenciosos brasileiros**. In: III Jornada Discente PPGMPA, 2012, São Paulo. Anais da III jornada acadêmica discente do programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais, 2012.

_____. **Conceitos e procedimentos de montagem nas primeiras décadas do cinema e suas origens**. Revista Movimento, 2013.

_____. **Relações sinestésicas entre imagem e som, entre cor e som e alguns exemplos no cinema silencioso**. Revista Laika, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto. Introdução. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. p. 14-28. São Paulo: Senac, 2000.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado - São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Senac, 2004.

TRUSZ, Alice. O cruzamento de tradições visuais nos espetáculos de projeções ópticas realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1908. São Paulo : Anais do Museu Paulista v. 18 n. 1, 2010.

VADICO, Luiz. **Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 11, p. 87-103, jun. 2006.

YUMIBE, Joshua. **'Harmonious sensations of sound by means of colors': vernacular colour abstractions in silent cinema**. Film History, Volume 21, pp. 164-176, 2009.

_____. **Moving Color: early film, mass culture, modernism**. New York: Rutgers University Press, 2012.

APÊNDICE A

Materiais em nitrato com algum tipo de colorização, referentes a títulos silenciosos, existentes na Cinemateca Brasileira. Informações não confirmadas estão entre colchetes e títulos atribuídos, entre parênteses. Informações contidas nas observações foram retiradas da base de dados da Cinemateca Brasileira ou da base de dados on-line, a Filmografia Brasileira (disponível em: <www.cinemateca.gov.br>). A sigla “N/I” foi usada para informações não identificadas. S/d = sem data (ano não identificado); c = cerca; p = posterior e a = anterior.

#	ANO	TÍTULO	CIA. PRODUTORA	MATERIAL	PROCESSO COR
1	1921c	1. (APRESENTAÇÃO BRASIL E AMERICA FILMS)	N/I	Letreiro de apresentação	Tingimento, PB
2				Letreiro de apresentação	Tingimento
3	1927-1930	2. (CASSIA JORNAL. SN-02)	M Film	Cópia de imagem	Tingimento
4	s/d	3. (FAZENDA DE CAFÉ, Uma)	Guarany Film	Cópia de imagem	PB, tingimento
5	(1925-1927)	4. (FORÇA PÚBLICA DO ESTADO DE SÃO PAULO)	Rossi Filme	Cópia de imagem	Tingimento, PB
6	s/d	5. (HAMBURGO VELHO - NOVO HAMBURGO)	"Companhia Foto-Film Rio Grandense"	Cópia de imagem	Tingimento
7	1926	6. (OURO FINO)	E.C. Santa Cruz	Cópia de imagem	Tingimento, PB
8	1927c	7. [FAZENDA FLORESTA DE CAFÉ]	N/I	Cópia de imagem	Tingimento
9	1924	8. [RECIFE NO CENTENÁRIO DA CONFEDERAÇÃO DO EQUADOR]	Pernambuco-Film	Cópia de imagem	Tingimento
10	1931	9. AZAS ITALIANAS SOB OS CÉOS DO BRASIL	N/I	Cópia de imagem	Tingimento, PB
11	1927	10. CHEGADA DO HYDRO AVIÃO JAHU AO RIO DE JANEIRO	Victoria Film	Cópia de imagem	Tingimento
12	1925-1928	11. COMPANHIA DOCAS DE SANTOS	N/I	Cópia de imagem	Tingimento, viragem, tingimento + viragem, PB
13	1926c	12. COMPANHIA MOGYANA DE ESTRADAS DE FERRO	Guarany Film	Cópia de imagem	Tingimento, viragem, tingimento + viragem, PB
14	1924	13. CURAS DO PROFESSOR MOZART, AS	A. Botelho Film	Cópia de imagem	Tingimento + viragem (letreiros), PB

15	1913	14. EXMA. FAMÍLIA BUENO BRANDÃO EM BELO HORIZONTE NO DIA 11 DE JULHO DE 1913	N/I	Cópia de imagem	Tingimento (letreiros), PB
16	1922	15. EXPOSIÇÃO NACIONAL DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL EM 1922	Brasília Film	Cópia de imagem	Tingimento
17	1928c	16. FAZENDA ALTO ALEGRE EM APPARECIDA, COMARCA DE MONTE ALTO, PROPRIEDADE DO SNR. BENTO MANOEL SIQUEIRA	Filmes Paulistas; Victoria Film	Cópia de imagem	Tingimento, PB
18	1929	17. FRAGMENTOS DA VIDA	Rossi Filme; Medifer	Cópia de imagem	Tingimento, PB
19	1931	18. GRANDE PARADA DOS LEGIONÁRIOS MINEIROS, A	A. Botelho Film	Cópia de imagem	Tingimento
20	1927	19. HOSPITAL DE JUQUERY	Rossi Film	Cópia de imagem	Tingimento, PB
21	1925	20. JURANDO VINGAR	Aurora-Film	Cópia de imagem	Tingimento, tingimento + viragem, PB
22				[Fragmentos de cópia]	Tingimento, tingimento + viragem
23	1927p	21. PROGRESSO DA SCIENCIA MEDICA EM PERNAMBUCO, O	Liberdade Filme	Cópia de imagem	Tingimento
24	1924	22. REVOLUÇÃO DE 1924	SCAB Filme	Cópia de imagem	Tingimento, PB
25	1928	23. RIBEIRÃO PRETO	Vianna Film	Cópia de imagem	Tingimento, PB
26	1929	24. SÃO PAULO A SYMPHONIA DA METRÓPOLE	Rex Film	Cópia de imagem	Tingimento, PB
27	1924	25. SEGREDO DO CORCUNDA, O	Rossi Filme	Cópia de imagem	Tingimento, PB, tingimento + viragem
28	1930	26. TRIUMPHO DA REVOLUÇÃO BRASILEIRA, O	Medeiros Film	Cópia de imagem	PB, tingimento, tingimento + viragem
29	1925	27. VENEZA AMERICANA	Pernambuco-Film	Cópia de imagem	Tingimento, tingimento + viragem, viragem
30				Fragmentos de cópia	Tingimento, tingimento + viragem
31				Fragmento de cópia	Tingimento, tingimento + viragem