

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

De Tarkovski a Bresson e Peter Jackson: a cor do mito no cinema

Maria do Rosário Lupi Bello
Universidade Aberta

As páginas que se seguem são parte de um trabalho a desenvolver acerca da interessantíssima temática escolhida para este colóquio, e que tem, no cinema, implicações particularmente ricas e significativas. São, por isso, apenas algumas reflexões que aqui se expõem, e que não têm a pretensão de esgotar sequer uma parte do problema.

Foram escolhidos três cineastas bem diferentes, pelas seguintes razões: os dois primeiros, Andrei Tarkovski e Robert Bresson, foram, para além de realizadores, teorizadores da arte do cinema. Artistas de imenso e inegável talento, vindos de meios bem diferentes – a Rússia e a França do século XX –, nem sempre as suas realizações conheceram imediato sucesso, mas globalmente tanto um como outro foram reconhecidos pela originalidade e genialidade das suas obras. Peter Jackson vem de uma zona bem diferente do universo cinematográfico: a do cinema dito “comercial”, o que implica, desde logo, que a sua obra evidencie características muito diferentes, a vários níveis, e também no plano do tratamento da cor. Parece ser, assim, um bom exemplo para confrontar com os dois casos anteriores, porque estando fora do cinema de arte é sem qualquer dúvida um cineasta sério e de qualidade, que pretendeu dar vida ao complexo e fantástico mundo medieval criado por um grande escritor, nem sempre reconhecido como tal, particularmente pela Academia: J. R. R. Tolkien. A tudo isto soma-se o facto de cada um destes três realizadores ter arriscado representar uma época como a Idade Média, vista embora de prismas bem diferentes, como teremos oportunidade de constatar, mas com o traço comum de a ligarem sempre a uma – ainda que variável – concepção mítica. Assim, embora o “salto” que inevitavelmente temos de dar, ao passar de textos medievais para uma forma expressiva e artística do século XX, como é o cinema, seja incomensurável, permanece aqui um ponto de ligação com o tema do colóquio, na medida em que se podem confrontar alguns aspectos de toda uma época com o modo como a sua representação chegou aos nossos dias.

Ao contrário do que por vezes se pensa, quando se fala no cinema primitivo, a preto e branco, a cor esteve presente no cinema desde o seu início. Cada fotograma era colorido à mão, sobre o preto e branco do positivo. Depois introduziram-se as tintagens, que, impregnando uma determinada cena por inteiro, lhe conferiam uma significação narrativa – por exemplo: o azul para a noite, um amarelo alaranjado para o dia, o vermelho para uma cena onde se representasse o fogo (uma lareira, o trabalho de um ferreiro, etc). Entre os anos 20 e 30 introduz-se o processo industrial de cor no cinema, com o Technicolor (que se baseava na impressão de 3 películas, produzindo-se 3 positivos separados). A Technicolor Motion Pictures teve, de facto, durante muito tempo, o monopólio dos filmes de 15 mm, até a Kodak conseguir impôr-se como verdadeira e vitoriosa concorrente, nos anos 50.

É a partir do momento em que se torna possível captar fotograficamente as cores que passa a existir o problema da função do colorido no filme. O grande medo inicial era

que a cor conquistasse um espaço que não era o seu, ou seja, que distraísse o espectador do essencial: dos actores e da própria acção, ou pelo menos do enredo, da lógica da intriga. A tendência inicial foi a de usar o colorido sobretudo para musicais, para filmes de fantasia, para desenhos animados e para reforçar o ambiente em alguns dramas de costumes, como por ex. o famoso *E Tudo o vento levou*, de Victor Fleming (1939).

À medida que se foi tornando evidente que, usada dentro de certas convenções, a cor não apresentava perigo de maior, foram surgindo as grandes perguntas sobre o seu real papel, perguntas essas que, no caso do cinema, não podem desligar-se da sua relação com as imagens e os sons. Natalie Kalmus, consultora da Technicolor em mais de 300 filmes, procurou, num artigo de 1935, regulamentar a cor no cinema hollywoodiano, determinando quais e para quê as cores deviam ser usadas: as quentes para certas situações, as cores frias para outras, e incentivando o uso de cores menos intensas para os planos de fundo. Mas é nos anos 60 que, com o uso da TV a cores, a cor se torna dominante no cinema, ao mesmo tempo que os cineastas europeus começam a fazer experiências estéticas nesse domínio. É o caso de Antonioni, em 1964, com *O Deserto Vermelho*, e de Fellini, em 1965, com *Julieta dos Espíritos*.

Um dos mais famosos realizadores de sempre, que foi também teorizador da arte cinematográfica, Sergei Eisenstein, dedica um capítulo da sua conhecida obra *The Film Sense* ao problema da «Cor e [Idol] significado»¹. A questão que levanta é a mesma que aqui nos interessa, ou seja, a hipótese de que existam relações absolutas entre determinadas cores e determinadas emoções, logo, determinadas significações – uma possível abordagem, que não deixa de evocar a teoria platónica do Cratilismo, isto é, a possibilidade de que a entre as palavras e as coisas (ou seja, entre o acto de nomear e o acto de conhecer) exista uma relação natural, e não apenas convencional. A Estética e a Psicologia têm estado na base da maioria das discussões que abordam a questão do uso da cor na imagem em geral e na imagem cinematográfica em particular – o que tem que ver com a natureza e o processo de recepção da imagem audiovisual –, diferentemente dos estudos sobre a cor nos textos medievais, que incide sobretudo na sua significação simbólica.

Depois de dar uma série de exemplos, através dos quais procura analisar a simbologia associada ao amarelo – que está, normalmente, carregado de uma conotação negativa, visível na própria linguagem: Shakespeare fala de “green and yellow melancholy”, os americanos usam o termo “yellow” como sinónimo de “cobarde” e é comum a expressão “sorriso amarelo” – Eisenstein faz dois pontos de ordem:

1. A cor não pode ser separada, abstractizada do objecto concreto que a transmite;
2. É impossível negar a existência de relações entre as emoções, os sons e as cores. Mesmo admitindo que essas relações não sejam idênticas para todos os seres humanos, elas verificam-se pelo menos para determinados grupos de pessoas.

Depois de um longo estudo, carregado de exemplificações, Eisenstein conclui: «In art it is not the absolute relationships that are decisive, but those arbitrary relationships within a system of images dictated by the particular work of art»². Por isso, se no seu filme

¹ Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, London/New York/San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1974 (1ª ed. 1942), p. 111-153.

² *Id., lb.*, p. 150.

Alexandre Nevsky o preto é reaccionário (o que, para Eisenstein era profundamente negativo) e o branco é alegria, já a obra literária e simbólica sobre o perigoso monstro marinho que é *Moby Dick*, de Melville, inclui um capítulo sobre «The whiteness of the Whale», facto que testemunha que há sempre uma correspondência relativa, e arbitrária, entre a cor usada e a significação global da obra de arte. Ou seja: mesmo considerando que não haja correspondências absolutas entre cores e emoções, tal não elimina a conclusão de deverá existir sempre algum tipo de correspondência relativa. O que se torna fundamental é, pois, a compreensão do seu enquadramento na estrutura e economia geral da obra.

Vejamos então de que modo é que os três realizadores acima mencionados tentam provocar essas correspondências e com que finalidade.

1. Andrei Tarkovski

Andrei Tarkovski, realizador russo que viveu de 1932 a 1986, considerado um dos mais geniais realizadores de todos os tempos (Bergman achava que era o mais genial de todos), tem uma concepção muito particular daquilo que o cinema é: chama-lhe a arte de “esculpir o tempo”, e diz que a imagem cinematográfica é “o tempo em forma de facto”. A matéria essencial do cinema é, pois, para ele, o tempo, não a imagem por si só. Ou melhor, é o modo como a imagem dá a ver o tempo, a transformação do real. Por isso afirma que o tempo é o fundamento do cinema, «comme l’est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame»³.

Deste modo, a cor torna-se um problema a ser enfrentado, no cinema de Tarkovski, apenas na medida em que a base física da imagem cinematográfica é a fotografia e que esta capta o colorido da realidade. Mas é justamente aqui que se coloca o problema da cor para o cineasta russo, artista preocupado com a autenticidade da sua missão no mundo: colocar, diante da humanidade, a questão do significado da existência, através da provocação à catarse, a qual deve funcionar como uma espécie de choque poético, um ponto de viragem, que favoreça um passo em direcção ao conhecimento da verdade. Neste sentido, a pergunta a fazer-se é sobre a possibilidade de que a imagem cinematográfica provoque essa tomada de consciência. A verdade da arte nada tem que ver, para Tarkovski, com a procura de um suposto “realismo” ou naturalismo, mas sim com a busca de uma essência, que a aparência do objecto artístico possa (deva) sugerir.

Ora Tarkovski acha que a percepção da cor é um fenómeno ao qual o homem não presta, geralmente, grande atenção e que, por isso, se evidenciado na captação da imagem cinematográfica, ganha um peso excessivo, tornando-se um obstáculo “pictórico” a ultrapassar:

La perception de la couleur est un phénomène physiologique et psychologique, auquel, règle générale, l’homme ne prête pas une attention particulière. La valeur picturale d’un plan (qui n’est souvent que la conséquence mécanique de la qualité d’une pellicule) charge l’image d’une convention supplémentaire, que celui qui tient à l’authenticité doit encore surmonter. Il s’agit de neutraliser la couleur pour qu’elle n’exerce pas d’influence sur le spectateur.⁴

³ Tarkovski, Andrei, *Le Temps Scellé*, Paris, Éditions de l’Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989, p. 113.

⁴ *Id.*, *Id.*, p. 129.

A cor tornou-se, no cinema, na opinião de Tarkovski, uma exigência de natureza mais comercial do que estética (não esqueçamos que o realizador se refere aos anos 80 do século XX), porque funciona como um fenómeno de atracção, “importado” da pintura, e que, usado no cinema ilude, tornando mais árduo o trabalho em direcção à verdade do objecto reproduzido no ecrã. E, por isso, afirma:

Aussi étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d’un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue. En fait, le film de couleurs actuel est le résultat d’une lutte avec la technologie du cinéma de couleurs et la couleur en général.⁵

O cinema de Tarkovski evidencia esta luta. Pode dizer-se que, na sua obra, o preto e branco predomina, apesar de a partir de certa altura ter começado a introduzir a cor em alguns filmes. Mas fê-lo com muita precaução, alternando frequentemente as sequências a cores com sequências a preto e branco.

Uma das suas maiores – senão a maior – das suas obras é precisamente acerca da vida de um pintor. Não se trata de um pintor qualquer, mas antes de um pintor medieval de ícones, Andrei Rublev, o que é profundamente significativo, a vários níveis. O filme, com esse nome, foi realizado em 1966, tendo ganho o prémio da crítica em Cannes em 1969 e só tendo sido disponibilizado ao público em 1971. É uma espécie de alegoria da luta pessoal de Tarkovski como artista no seu País natal, onde, como se sabe, foi perseguido, a ponto de se ter exilado em Itália.

Andrei Rublev conta a história pessoal e vocacional de um monge pintor – o autor do célebre ícone sobre a *Trindade*, que viveu entre a segunda metade do século XIV e a primeira do século XV – e mostra muitas das peripécias e atribulações por que terá tido de passar – luta interior, tentação, incompreensão por parte dos seus superiores, determinação em ser fiel à sua missão de artista na sociedade, e de cristão ortodoxo, até chegar a concluir essa grande obra de arte de cuja realização fora incumbido. O filme começou por ter como título *A Paixão de Andrei Rublev*, numa clara alusão à identificação entre os seus sofrimentos e a paixão de Cristo.

Ao longo de um extenso filme de 185 minutos, Tarkovski procura não tanto reconstituir a possível imagem de uma Rússia antiga, medieval, que chegue até nós como passado distante, morto, de “museu”, mas sim “recriar o universo do século XV para os olhos do século XX”.⁶ É a verdade interior, mítica – enquanto significado universal e intemporal – que o realizador procura reproduzir.

Et pour atteindre à cette vérité de l’observation directe, on pourrait dire à sa vérité physiologique, il nous a même fallu nous éloigner parfois de vérité archéologique ou ethnographique. La convention fut néanmoins inévitable, mais en tout cas à l’opposé de celle de la peinture animée. [...] Il nous a fallu introduire, dans presque chacun de nos plans, quelque chose qui éliminait les sensations d’archaïsme, d’exotisme ou de restauration.⁷

⁵ *Id.*, *lb.*, p. 130.

⁶ *Id.*, *lb.*, p.72-73.

⁷ *Id.*, *lb.*, p. 73.

Não se pense, porém, que Tarkovski defende aqui o subjectivismo de uma visão estritamente pessoal: «Il s'agit avant tout de montrer un événement, et non notre attitude à son égard»⁸. Trata-se da busca da captação de uma verdade objectiva, bem longe do predomínio da interpretação ou da mera ilustração de uma época.

Para verificar estes aspectos, é de notar como o contraste entre o branco e o negro parece, de facto, dispensar o uso de outras cores, preparando a concentração do espectador para o essencial, de tal modo que possa acolher a explosão do colorido final, que surge então como uma espécie de êxtase espiritual ancorado na materialidade e na beleza fulgurante da imagem icónica.

2. Robert Bresson

Robert Bresson, realizador francês que viveu entre 1907 e 1999 (morreu com 98 anos, quase tantos quantos os 100 que Manoel de Oliveira já completou), é também reconhecido como autor de uma visão sem paralelo no cinema europeu e até mundial. Revelou o seu fascínio pela Idade Média em mais do que uma obra – quem não se lembra da sua *Joana d'Arc*? – e deixou, tal como Tarkovski, um conjunto de valiosíssimas reflexões sobre a arte cinematográfica em *Notes sur le Cinématographe*, onde acumula breves apontamentos que são uma espécie de regras de ouro para quem deseje ser cineasta.

O décimo primeiro dos treze filmes que realizou em 40 anos é apenas o terceiro dos que fez a cores. Chama-se *Lancelot du Lac*, foi realizado em 1974 (embora Bresson tivesse alimentado a ideia ao longo de muitos anos), tendo sido considerado um dos filmes mais plásticos e visuais que fez, no qual pretende recuperar a lenda arturiana enquanto condensação mítica e significativa da luta mais intrinsecamente humana: a que o homem trava entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, enquanto ser que aspira a um ideal maior do que ele próprio. A Idade Média é, aqui, o símbolo de um modo de viver verdadeiro, ou seja, verdadeiramente humano (Bresson dizia ser «um maníaco da verdade, até ao mais pequeno pormenor»). O filme tem início perto do fim da lenda, com o grupo de cavaleiros abalado pela sua incapacidade em levar avante a grandiosa tarefa que se propunham cumprir. Bresson pretende provocar no espectador a ideia de que, ao contrário do que se ouve em alguns dos diálogos e orações dos cavaleiros (mesmo do próprio Lancelot), foram eles que abandonaram Deus e não o oposto, pois deslocaram a tarefa do seu objectivo último para uma questão de afirmação e glória pessoais. O enfoque de Bresson é no aspecto dramático da responsabilidade pessoal como critério decisivo: não basta ser cavaleiro da Távola Redonda, é preciso uma decisão da própria liberdade, e a essa decisão nem o próprio Lancelot, o cavaleiro mais fiel ao rei, pode escapar.

O cinema de Bresson é habitualmente descrito como um cinema da simplicidade e da depuração. O realizador afirmava, de facto: «não se cria acrescentando, mas eliminando».⁹ Definia o cinema como relações entre imagens e sons. Sobre os sons dizia, aliás, algo

⁸ *Id.*, *Ib.*, p. 74.

⁹ Bresson, Robert, *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000 (1ª ed. 1975), p.84.

semelhante ao que Tarkovski afirmava acerca das cores: «o que julgas ouvir não é o que ouves»¹⁰. Por isso, insistia na importância de reorganizar os sons a partir do silêncio.

Se, por um lado, tal como o realizador russo, alertava contra «o falso poder da fotografia»¹¹, por outro sublinhava a importância do valor criativo do cineasta comparando o seu gesto ao do pintor: «olha como o pintor. O pintor cria ao olhar».¹² Desejava conseguir, através das suas obras, «provocar o inesperado. Esperá-lo. Tirar as coisas do hábito»¹³.

A cor tem, pois, no seu cinema esta precisa função: “tirar as coisas do hábito, descloroformizar”, acordar quem vê para um significado e uma beleza que a habituação escondeu.

A cor dá força às tuas imagens. É um meio de tornar o real mais verdadeiro. Mas por pouco que esse real não o seja de facto (real), ela acusa a sua inverosimilhança (a sua inexistência).¹⁴

Para atingir essa verdade é preciso reorganizar os sons, o movimento, as cores. O ser humano desaprendeu de conhecer, perdeu simplicidade, tem dificuldade em ver o real tal como ele é:

O real que chega ao espírito já não é o real. O nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente. Duas espécies de real: 1º, o real bruto registado tal e qual pela câmara; 2º o que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e por cálculos falsos. Problema: fazer ver o que vês, por intermédio de uma máquina que não o vê como tu vês.¹⁵

E por isso Robert Bresson aconselha: «Constrói o teu filme sobre o branco, o silêncio e a imobilidade».¹⁶ Na imagem de *Lancelot du Lac*, predomina o fundo branco ou, quando muito acinzentado (porque se trata do cinzento prateado das armaduras dos cavaleiros), onde se vê por vezes o verde da natureza, e nas quais despontam cores fortes, cores límpidas, que “acordam” o espectador para a evidência de um não naturalismo. São as cores que simbolicamente identificam os cavaleiros da Távola Redonda, que são o seu bilhete de identidade, tal como as respectivas insígnias que, durante a famosa cena do torneio, onde se vêem apenas os dorsos e patas dos cavalos, alternadamente surgem em grande plano. A invisibilidade dos rostos ganha, na economia da obra de Bresson, uma conotação claramente religiosa e existencial: esquecidos do objectivo último da sua tarefa, os homens tornam-se máquinas de combate, armaduras só débil e confusamente reconhecíveis.

3. Peter Jackson

Passando ao terceiro exemplo, de contornos mais simples: um filme recente e, tal como referido acima, “comercial”: a trilogia do *Senhor dos Anéis*, realizado por Peter Jackson entre 2001 e 2003 e baseada na obra literária homónima de J. R. R. Tolkien, escrita nos

¹⁰ *Id.*, *lb.*, p.48.

¹¹ *Id.*, *lb.*, p. 103

¹² *Id.*, *lb.*, p. 113

¹³ *Id.*, *lb.*, p. 117

¹⁴ *Id.*, *lb.*, p. 95.

¹⁵ *Id.*, *lb.*, p. 69-70.

¹⁶ *Id.*, *lb.*, p. 118.

anos 50 (1954 e 1955. *The Hobbit* é de 1937). Não se trata, no entanto, de um filme menor. Os leitores mais devotos de Tolkien foram, na sua maioria, bastante benévolos para com a adaptação de Jackson ao ecrã, e a explicação talvez esteja no facto de que o tanto o próprio Peter Jackson, como toda a equipa que com ele trabalhou, conhecia e admirava ardentemente a obra do escritor britânico de origem sul-africana.

Se nem Tarkovski nem Bresson procuraram a reconstituição histórica da Idade Média, Jackson muito menos o fez – não por um qualquer credo de natureza estética, mas porque a matéria literária que decidiu adaptar ao cinema está, como todos sabemos, no registo do fantástico. Porém, este exemplo afigurou-se válido essencialmente por duas razões: por um lado, porque o realizador não deixou de procurar – e fê-lo justamente, em grande medida, através da cor – reproduzir ambientes e cenários que de algum modo se pudessem identificar com a era medieval descrita por Tolkien; ou seja, há sem dúvida um espírito de época que se pretende transmitir, ainda que sob a forma de uma muito imaginosa e fantástica história de aventuras. Por outro lado, porque Jackson não procurou de modo nenhum contrariar a ideia-base que presidiu à criação literária: a da construção de um mito, palavra que tinha para Tolkien um significado preciso – o modo narrativo e simbólico de transmitir verdades que, de outra forma, seriam incompreensíveis. Tolkien gostava de sublinhar a sua crença na verdade inerente da mitologia. Um dos seus maiores amigos, C. S. Lewis, comentou, depois de ler parte de *The Lord of the Rings*, que «os dois factores que mais claramente sobressaem são a sensação de realidade como pano de fundo e o valor mítico»¹⁷.

Essencialmente por estas duas razões, a obra de Jackson pode ser colocada em contraste com as duas anteriores. Se é verdade que o mundo académico tem sido relativamente tímido a reconhecer o valor de um escritor como J. R. R. Tolkien, o universo cinematográfico não demorou a dar a render a Peter Jackson os milhões do seu sucesso. Mas é justo lembrar aqui, a título de exemplo, que o escritor e poeta Charles A. Coulombe concluiu um conhecido ensaio sobre a trilogia literária *O Senhor dos Anéis* com a seguinte avaliação: «É a grande epopeia católica da época: digna de permanecer ao lado das lendas do Santo Graal, *Le Morte d'Arthur* e Contos da Cantuária [...] *O Senhor dos Anéis* garante-nos, através da sua existência e da sua mensagem, que a escuridão não pode triunfar para sempre»¹⁸.

Ora a eficiente adaptação de Jackson parece curiosamente regressar às normas dos anos de ouro de Hollywood, através de um uso narrativo das cores muito codificado, de fácil adesão e simples interpretação: o branco é cor do ideal e dos heróis que se põem a caminho, por vezes entrecortado de verdes e azuis suaves, não agressivos, os quais podem descair para a frieza dos azuis acinzentados perante a aproximação do mal, ganhando densidade e escuridão quando se penetra nos domínios das trevas onde a maldade se esconde ou se organiza, ou adquirindo tonalidades mais dinâmicas e vivas perante a capacidade efectiva desse mal que se põe em acção, até ao ponto de atingir o tom alaranjado ou mesmo avermelhado da desordem que consiste na capacidade de imensa atracção desse mal misterioso.

¹⁷ Pearce, Joseph, *Tolkien – o homem e o mito. Uma vida literária*, Mem-martins, Publicações Europa-América, 2002, p. 68.

¹⁸ Coulombe, Charles A., «*The Lord of the Rings: a Catholic View*», apud Pearce, Joseph, *Ib.*, p.162.

Jackson torna, assim, claro, por contraste, aquilo que, embora de modos ligeiramente diferentes, tanto Tarkovski como Bresson postulam: um uso codificado da cor que não procure o impacto de uma certa estranheza ou “desfamiliarização” acaba por remeter o espectador para um grau de compreensão tendencialmente mais superficial e lúdico, perdendo-se, deste modo, o nível mais profundo de significado. A verdade do mito de Tolkien não é explicitamente negada por Jackson, mas acaba por ser implicitamente neutralizada, resultando o filme numa fabulosa e fantástica história de aventuras, que dificilmente provocará no espectador algum tipo de revelação sobre o mundo e a própria vida. Tal como outros elementos deste filme, também a cor ficou, neste caso, remetida para uma função subserviente em relação ao valor global da história, em vez de actuar como verdadeira força desencadeadora de significações ocultas ou misteriosas, mas nem por isso menos presentes e actuantes na realidade representada.

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10