

Diana Pereira

Cor & Luz

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
(Especialização Produção e Realização Audiovisual)

Professores Orientadores
Orientador Principal: Eduardo Condorcet
Orientador: Francisco Vidinha

Cor & Luz

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização Produção e Realização Audiovisual

Professores Orientadores
Orientador Principal: Eduardo Condorcet
Orientador: Francisco Vidinha

Diana Raquel Moreira Paulino Rodrigues Pereira

MCA. 2014

Dedicatória

A toda a minha família, sobretudo à minha mãe por todo o apoio e amor incondicional, ao meu namorado por todo o respeito, amor e dedicação que nutre por mim, ao meu pai por me ter ensinado a crescer e a vencer todas as etapas que se apresentam no nosso caminho e às minhas queridas irmãs por todo amor que sempre me deram e por todos os momentos felizes que passamos e que para sempre irei recordar.

Agradecimentos

A todos os meus familiares e amigos pela sua presença ao longo do processo.

A todos os professores pela sabedoria que partilharam.

Ao orientador e professor Francisco Vidinha por todos os ensinamentos e experiências que me proporcionou, por todo o respeito que sempre teve por mim como aluna e como diretora de fotografia em crescimento, por toda a ajuda que sempre me deu e toda a disponibilidade que teve para esclarecer dúvidas e encaminhar-me na melhor direção enquanto me apoiava em todas as minhas decisões.

Ao professor Manuel Taboada por toda a disponibilidade e preocupação.

Ao orientador principal professor Eduardo Condorcet e à professora Maria João Cortesão pelo acompanhamento durante a escrita do ensaio e esclarecimento de múltiplas dúvidas que surgiram durante a reta final do trabalho.

Agradeço também a todos os meus colegas de mestrado e membros da equipa do filme “A Rapariga que imaginou um conto”, em especial ao departamento de fotografia constituído por Carlos Borges, João Ramos e João Nuno Soares.

Palavras-chave

Cinema; Curta-metragem; Cor; Iluminação; Direção de Fotografia

Resumo

O conteúdo presente neste ensaio irá ocupar-se primeiramente na análise da cor e da luz no cinema, tendo como principal objectivo a fundamentação das escolhas efectuadas na curta metragem “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

Neste projecto cinematográfico, onde desempenhei a função de Diretora de Fotografia, foi-me atribuída liberdade criativa suficiente para que se tornasse possível, para mim, desenvolver um projecto experimentalista a nível de cores, iluminação, movimentos de câmara e planificação, estando ao mesmo tempo todos estes elementos em sintonia com a respectiva história e conseguindo ainda assim cativar o público, dado que não é uma experiência visual semelhante à maioria.

Na primeira parte será feita uma reflexão sobre a evolução da luz e da cor na história do cinema e sobre a forma como estes elementos moldaram o departamento de Direção de Fotografia.

A segunda parte irá focar-se na análise de quatro filmes, explicitando a importância da cor e da luz como mecanismos condutores da narrativa cinematográfica, tendo como objectivo estabelecer um paralelismo entre as paletas cromáticas e a iluminação das quatro longas metragens com a curta metragem desenvolvida em âmbito académico.

A terceira e última parte irá ser dedicada à explanação de todo o processo de desenvolvimento do projeto “A Rapariga que Imaginou um Conto”, começando com a pré-produção, passando pela produção e finalizando com a pós-produção.

Keywords

Cinema; Shortcut; Color; Lighting; Cinematography/ Direction of Photography

Abstract

The content written on this essay is focused on the analysis of color and light in the cinema, being de main worry the explanation of the shortcut “A Rapariga que imaginou um conto”.

This cinematographic project in which I was the director of photography, gave me enough creative freedom so I could experiment and play with colors, lighting, camera movements and shot design while being concerned with those elements bringing something good, new and refreshing to the narrative of the story.

On the first part there's a reflexion about the evolution of light and color in the cinema history and how it molded the cinematography department.

The second part of the essay analyses four films, leaning on the importance of the color and the lighting as a conductor device of the cinematographic narrative, while compares the chromatic palette and lighting of those four films with the shortcut developed academically.

The third and final part contemplates the explanation of the development process from “A Rapariga que imaginou um conto”, beginning with the pre-production, moving through the production phase and ending with pos-production.

Índice

Introdução	9
Capítulo I	10
1 - A evolução do departamento de fotografia no cinema	10
1.1 - A História da Luz no Cinema	11
1.2 - A História da Cor no Cinema	19
Capítulo II	27
2 - A psicologia e subjectividade da cor	27
2.1 - Inspiração Estética e Teórica, Cor e Luz em “A Rapariga que Imaginou um Conto”	29
2.2 - A luz e cor de Christopher Doyle em “Chunking Express”	31
2.3 - O mestre da luz e da cor, Vittorio Storaro em "The Last Emperor”	33
2.4 - As cores do sonho e da realidade	34
2.4.1 - Do Sépia à Cor (Dois Mundos Duas Paletas)	35
2.4.2 - A Narrativa da Cor	37
Capítulo III	40
3 - “A Rapariga que imaginou um conto”	40
3.1 - Pré-Produção	40
3.1.1 - Referências visuais	41
3.1.2 - Planificação Técnica/ Floorplan	46
3.1.3 - Paleta cromática	47
3.1.4 - Réperage	47
3.2 - Produção	48
3.2.1 - Iluminação e as suas funções	49
3.2.2 - Câmara e acessórios	49
3.3 - Pós Produção	50
3.3.1 - Color Grading	51
Conclusão	52
Bibliografia	53
Webgrafia	54

Filmografia

57

Introdução¹

A ingresso no Mestrado de Comunicação Audiovisual, mais precisamente em Produção e Realização Audiovisual, da ESMAE, teve como principal propósito o aperfeiçoamento de aprendizagens já adquiridas e o desenvolvimento de capacidades técnicas e criativas inerentes à construção da imagem em movimento.

Este ensaio tem como principal objectivo a análise da fotografia do filme “A Rapariga que Imaginou um Conto” e de todo o processo de construção associado ao departamento de direção de fotografia. Para melhor entendimento do filme e do trabalho do diretor de fotografia, o primeiro capítulo focar-se-á na história da fotografia, enaltecendo a iluminação e a cor e a sua evolução no cinema. O segundo capítulo abordará as inspirações estéticas e teóricas da curta metragem desenvolvida, falando especificamente sobre quatro filmes e sobre como os diretores de fotografia dos mesmos contam histórias através da luz e da cor, estabelecendo sempre paralelismos com “A Rapariga que Imaginou um Conto”. O terceiro capítulo estará focado em todo o desenvolvimento da curta metragem, referindo os processos e as técnicas adotadas para a execução do filme, fazendo uma passagem pela pré-produção, a produção e por fim a pós-produção.

Na conclusão estarão escritas as notas finais sobre todo o trabalho até então desenvolvido.

¹ É de salientar que a durante o desenvolvimento deste ensaio será analisada uma versão específica do filme, dado que existem duas variantes de “A Rapariga que Imaginou um Conto”. Esta versão é caracterizada pela utilização de cores saturadas, convergindo assim com toda pesquisa elaborada durante um ano. A versão retratada neste ensaio foi desenvolvida e colorida por mim, sendo o conteúdo narrativo igual ao da realizadora, só divergindo na coloração. Juntamente com este ensaio irá anexada a minha versão da curta-metragem, devidamente assinalado no DVD.

Capítulo I

1 - A evolução do departamento de fotografia no cinema

Durante este capítulo será abordada a história da luz e da cor no cinema. Faremos uma passagem cronológica pelos filmes que marcaram diferentes períodos e sobre a forma como a iluminação e a cor os tornou únicos até aos tempos de hoje. Deborah Allison escreve:

“There has always been a reciprocal relationship between technology and film style. The development of different types of lighting equipment and the introduction of new film stocks have both expanded the range of lighting methods and effects available to the cinematographer.

The history of film lighting is a complex chronicle of intersecting influences involving technological and aesthetic innovations, periods of relative stasis, and the gradual development and refinement of existing techniques.” (Film Reference - Deborah Allison)

A história do cinema pode ser contada através da evolução do departamento de imagem, enaltecendo o trabalho do diretor de fotografia como o “mestre pintor” dos filmes. Pintando ou escrevendo com luz e um pouco mais tarde com cor, num cinema primariamente mudo que vivia da representação física dos atores, da iluminação e da cor e da forma como estes atributos caracterizavam determinada personagem e criavam dramatismo em cada cena. Mark Winokur e Bruce Holsinger referem que já existia tecnologia suficiente para que o crescimento do cinema e as evoluções técnicas do mesmo fossem usadas quase desde o início e, apesar de nos princípios do cinema grande parte dos filmes fossem filmados com película a preto e branco, muitos deles podiam ser processados para se converterem num filme a cores, tal como faziam na fotografia desde o século XIX (Mark Winokur e Bruce Holsinger, 2001, p.274) e como alguns pioneiros na arte de colorir fizeram quase depois da explosão das imagens reais em movimento, como pode ser lido no subcapítulo 1.2.

É através da evolução da iluminação e dos vários métodos de iluminar, que foram surgindo com o passar dos anos, que se consegue delinear diferentes eras e linguagens estéticas distintas.

Nos primórdios do cinema a iluminação era em grande escala proveniente de fontes naturais, devido à insuficiência de equipamentos a primazia na leitura do filme e a boa exposição da celulóide eram mais relevantes que a preocupação estética da luz. (André Reis Martins, 2004, p.14)

Neste capítulo serão expostas as características da iluminação desenvolvida na América entre os anos 10 e 20 e o glamour que caracterizava a época do Star System de Hollywood, seguindo-se a fotografia Alemã e os seus recortes dramáticos da sombra e da luz, do claro-escuro que o Expressionismo apresentava e que tanto inspirou Hollywood nos anos 30 e 40,

sobretudo com o *Film Noir* (André Reis Martins, 2004, p. 85), dando este ênfase ao dramatismo da história contada.

Todas estes temas serão abordados durante este capítulo, dando relevância às evoluções técnicas mas também estéticas e aos filmes e épocas que beneficiaram com tais avanços.

Os diretores de fotografia sempre tiveram uma grande preocupação com a função estética da iluminação e da cor, do enquadramento e dos movimentos de câmara, variando estes de acordo com o guião e a história que é pretendida contar e tendo sempre como princípio a ideia de que a estética do filme é um suporte para que a leitura do filme seja o mais directa e imediata possível.

Tal como a iluminação a cor também passou por várias etapas até chegar ao que conhecemos hoje em dia, desde vários métodos coloração manual, pintando *frame* por *frame* a película, passando pela a introdução de *two-color technicolor* e a utilização de *three-color technicolor*, seja qual o processo utilizado a preocupação manteve-se sempre na transmissão de múltiplas sensações ao espectador, de forma a contar historias paralelas ou reforçar significados inerentes ao filme.

1.1 - A História da Luz no Cinema

Nos primórdios do cinema (finais de 1890 e o início do século XX) Thomas Edison e Georges Méliès, foram pioneiros numa nova era de contar histórias e trazer uma nova magia a um mundo com poucas imagens em movimento. Nesta época as técnicas de iluminação utilizadas no cinema eram extremamente primitivas, em comparação com a fotografia que até esta época tinha desenvolvido mecanismos de iluminação eficientes e que pouco mais tarde foram adotados pelo cinema. A preocupação dos cineastas em relação à iluminação dos filmes focava-se em possibilitar que as personagens e os cenários fossem vistos e captados na película. Durante esta época a iluminação usada era essencialmente de fonte natural e conseqüentemente grande parte dos filmes eram realizados em exteriores ou, como aconteceria posteriormente, filmados em edifícios de vidro, construídos unicamente com o propósito de produção cinematográfica, deste modo haveria passagem total da luz do exterior para o interior, possibilitando assim a filmagem em interiores. A função do agora denominado Diretor de Fotografia era o controlo da luz através de cortinas e clarabóias. Este manejo de iluminação, ainda que sem preocupação estética, teve como intuito inicial o domínio da fotossensibilidade da película, de forma a que existisse uma exposição correta da mesma. (Film Reference - Deborah Allison)

“Thomas Edison's famous Black Maria studio, built in 1892, was based on a rotating structure that allowed its glass roof to be maneuvered to follow the direct sunlight. A greenhouse-like studio built by the French filmmaker Georges Méliès (1861–1938) in 1897

that featured both glazed roof and walls and a series of retractable blinds proved to be an influential model for the design of later studios.” (Film Reference - Deborah Allison)

As primeiras implementações de luz artificial são datadas a 1896 em Berlim por Oskar Messter. Pouco depois Thomas Edison terá feito o mesmo nos Estados Unidos da América, onde a prática da utilização de luz artificial começou a ser mais recorrente, sendo exemplos disso os filmes “Why Jones Discharged His Clerks”², 1900 e “The Mystic Swing”³, também de 1900

Com o início desta nova forma de iluminar no cinema e, apesar de primeiramente ser para complementar a luz natural e não para criar ambientes diferentes como opção estética, este novo processo deu lugar a novos desenvolvimentos de iluminação para cinema, sendo estes inicialmente baseados nas bases da fotografia.

A partir de 1905 as primeiras experiências criativas com iluminação artificial tiveram a sua estreia, os primeiros “esquemas de iluminação” implementados baseavam-se em duas fontes de luz principal, uma das fontes era a lâmpada de arco⁴ (primeira forma de luz elétrica a ser inventada), sendo a outra uma lâmpada de vapor de mercúrio⁵ (funcionando de forma idêntica às atuais luzes fluorescentes). Estas fontes de iluminação possibilitaram a criação de luz direcional, tendo como efeito prático a maior iluminação de uma área em detrimento de outra e, conseqüentemente, abrindo a possibilidade de criar variados efeitos dramáticos. Este esquema de duas fontes de luz foi amplamente aceite e adotado por produtores a nível global como iluminação principal de cinema, esta evolução incentivou a abertura do primeiro “dark studio” em Turim, Itália, em 1907 (Film Reference - Deborah Allison). Este set de iluminação deu possibilidade e abriu portas para novos esquemas, estes serão abordados durante o desenvolvimento deste subcapítulo.

Tendo como base o esquema de iluminação acima referido vários realizadores e operadores de câmara (diretores de fotografia na atualidade) aventuraram-se nas experiências com iluminação. O primeiro a ser destacado é D. W. Griffith e o seu operador de câmara, G.W. Bitzer, que são caracterizados pelo uso do efeito de luz suave na cara das personagens que, através de refletores, redirecionavam a luz do fundo. Outra opção estética a destacar é a influência permanente dos pintores no cinema, tendo Cecil B. DeMille exportado a iluminação dos quadros de Rembrandt para o cinema e utilizando este estilo em vários filmes que realizou. (Film Reference - Deborah Allison)

² IMDb *Why Jones Discharged His Clerks* <<http://www.imdb.com/title/tt0270736/>>

³ IMDb *The Mystic Swing* <http://www.imdb.com/title/tt0000321/?ref_=fn_al_tt_1>

⁴ EDISONTECHCENTER - Lâmpada de arco <<http://www.edisontechcenter.org/ArcLamps.html>>

⁵ EDISONTECHCENTER - Lâmpada de vapor de mercúrio <<http://www.edisontechcenter.org/MercuryVaporLamps.html>>

Director de Fotografia / Realizador	Técnicas	Filmes
D. W. Griffith & G.W. Bitzer	Luz ténue nas caras das personagens, utilizando reflectores para redireccionar a luz forte da <i>Back Light</i>	Pippa Passes (1909) The Thread of Destiny (1910) Enoch Arden (1911).
Cecil B. DeMille	<i>Rembrandt lighting</i> (iluminação inspirada nos quadros deste artista plástico) - luz altamente contrastada que cria sombras entre as personagens e os sets	The Warrens of Virginia (1915) The Cheat (1915)

Tabela1: Técnicas de iluminação, os filmes e os seus autores. (Film Reference - Deborah Allison)

Com a continuidade e crescente desenvolvimento da iluminação e apropriação de luz já existente em fotografia novos sistemas de iluminação foram surgindo e conseqüentemente novos estilos de cinema nasceram.

Exemplo de um cuidado estético de grande relevo é demonstrado na época “Star System”, tendo este período cinematográfico exigido uma maior preocupação na estética e na aparência dos atores. O grande responsável por este redobrado cuidado com o *look* do filme, enfatizado a importância das personagens, surgiu com a introdução do *close-up*, muito grande plano, onde todas as imperfeições dos atores seriam enaltecidas e até ampliadas se uma boa iluminação não fosse executada. O glamour das atrizes e dos atores tornou-se assim num dos factores mais importante, tendo obrigatoriamente as suas feições de serem apresentadas da forma mais imaculada e perfeita possível. Com tais exigências relativas à enaltecção da beleza dos atores, mantendo simultaneamente legível as expressões faciais e a trama da história, a iluminação subtil, sem grandes contrastes nem sombras carregadas, foi adotada nos finais da era de 1910. Deborah Allison faz referência sobre a luz e as suas características, “...use of carbon arc spotlights... strong light to be directed from a distance onto a particular ator or area of the set... use of diffusing screens... used to transform a hard light into a soft light that did not cast such severe shadows”. (Film Reference - Deborah Allison)

Por fim John Alton enaltece a importância da iluminação:

“A true student of photography, if he is at all an artist, does not stop with the placing of the key-light. He continues to add light for modeling, until there remains little room for improvement, always retaining the feeling of a single light source. The keylight may make a

picture, but additional lighting is required to make it outstandingly beautiful.” (John Alton, 1995, p.95)

Conforme a metodologia seguida por Alton, a iluminação não é feita só através de um ponto luminoso, sendo necessário a construção de toda uma panóplia de luzes de modo a obter o resultado final pretendido, tal desenvolvimento obriga a novos desenvolvimentos e evoluções na iluminação, em seguimento da época do “Star System” e como consequência de todas as exigências acima referidas, o sistema de iluminação anteriormente utilizado “Two-point lighting” tornava-se cada vez menos recorrente, sendo cada vez mais necessário o acréscimo de um novo ponto de luz. Por tais necessidades é introduzido o tão famoso “Three-point System”, composto por uma “Key Light”, considerada a luz principal, e sendo esta direcionada para a cara dos atores numa posição frontal lateral, “Filler Light”, a luz de preenchimento, posicionada no lado oposto à Key Light, e uma “Back Light”, luz que destaca a personagens em relação ao fundo. Este tipo de iluminação foi primariamente utilizado para iluminação de personagens, estando sempre em função da narrativa das histórias. Este “Three-point System” acrescentou novas possibilidades criativas ao atual Diretor de Fotografia, para além da função de iluminar o set e as personagens, este tipo de composição de luz abriu portas a uma maior dramatização das cenas e a uma construção de ambientes mais cândidos, sempre relacionados com o argumento do filme. (Film Reference - Deborah Allison)

Por volta dos anos 20 deu-se a introdução da luz incandescente⁶ esta iluminação era utilizada em conjunto com as já referidas lâmpadas de arco e a lâmpadas de vapor de mercúrio. A primeira utilização desta fonte de luz é reconhecida em 1924 com o filme “Greed”⁷ de Erich von Stroheim, com fotografia de Ben Reynolds e William Daniels, apesar das lâmpadas incandescentes terem sido usadas neste filme, só foi a partir de 1926, com a introdução da película fotografia *Panchromatic* é que a utilização das mesmas se tornou mais recorrente.

“Thus panchromatic film, tungsten lighting and synchronised sound all converged in 1928-32 to become key technologies in studio production practice” (Leo Enticknap, 2005, p. 18)

Com a vasta implementação da lâmpada incandescente no cinema, começou a existir um melhor entendimento sobre a mesma e sobre as características positivas que esta luz possuía, Deborah Allison aponta.

“... introduction of panchromatic... it was found that the color temperature of incandescents, or “inkies”, was better matched to this stock than was that of the arc lights. It

⁶ EDISONTECHCENTER Lâmpadas Incandescentes <<http://www.edisontechcenter.org/incandescent.html>>

⁷ IMDb *Greed* <http://www.imdb.com/title/tt0015881/?ref_=fn_al_tt_1>

was widely predicted that their use could halve the cost of film lighting as well as significantly reduce the amount of time spent in setting up and operating lights during the film shoot.”(Film Reference - Deborah Allison)

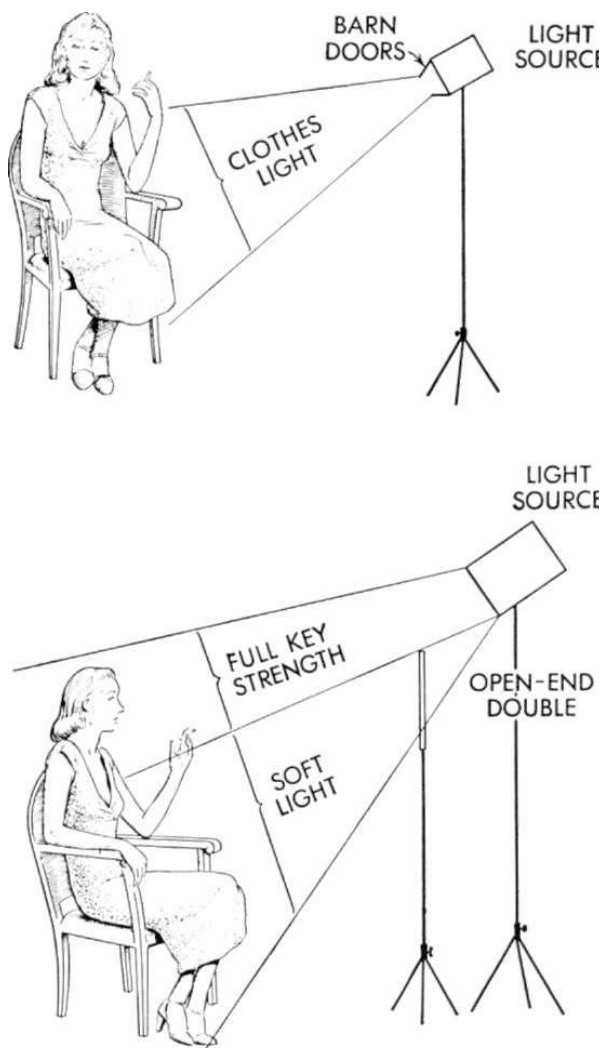
Com a introdução do som no cinema, a iluminação de arco, outrora a mais utilizada e sendo sempre a luz principal, foi substituída pela iluminação incandescente, dado que esta é uma lâmpada silenciosa e que não afetava a captação de som. Mais tarde no início dos anos 30 a lâmpada de arco foi reintegrada no cinema, mas desta vez ocupava o lugar que a lâmpada incandescente tinha ocupado no início.

Com a utilização da lâmpada incandescente sempre em ascensão a evolução tecnológica tornou-se maior consequentemente a evolução da técnica e das várias formas criativas de iluminação desenvolveram-se em paralelo.

Foi em 1930 que foi introduzido no cinema a nova forma da lâmpada incandescente, desta vez não se resumia apenas à implementação nos grandes holofotes mas também nas atuais *spotlights*, possibilitando assim uma maior precisão nos efeitos de iluminação. Em vez de utilizar somente luz com grande dispersão, a *spotlight* possibilitava recortes mais precisos de pequenos detalhes, possibilitando também o aparecimento de composições com enquadramentos mais abertos.

Com esta evolução nos sistemas de luz, o conhecido “Three-point System” foi evoluindo e transformando-se no “Eight-point system”, este esquema tinha grande preocupação com a face das personagens, em especial com as expressões e os olhos das mesmas, sendo que a distribuição da iluminação era construída em torno destes aspetos, estando as seguintes luzes direcionadas para os atores: a *eyelight*, que criava um brilho nos olhos, a *clothes light*, que iluminava e realçava os detalhes do guarda roupa e por fim a *kicker light*, que atribuía uma maior definição ao cabelo das personagens e às maçãs do rosto, esta era posicionada entre a *backlight* e a *filler light*. Para além das luzes referidas existia também a *background light* que iluminava o *set* por trás dos atores e a *fill light* que iluminava todo o *set* com uma luz difusa. (Film Reference - Deborah Allison)

“The eight-light system may be made up of eight different lamps from different directions, with various intensities, but the result is that of the one-light system, only more plastic, rounder, and more realistic. The following eight lights give a basic pattern which is suitable for close-up illumination and which is recommended also for portraiture. 1. Fill light 2. Keylight 3. Filler light 4. Clotheslight 5. Backlight 6. Kicker light 7. Eyclight 8. Background light.”(John Alton, 1995, p.99)



Esquema1 - Representação esquemática da *Clothes Light* (John Alton, 1995, p. 101.)

Apesar deste estilo ser um marco no cinema dos Estados Unidos da América durante as primeiras décadas do século XX, existiram outros expoentes no outro lado do oceano Atlântico, onde a estética cinematográfica era o oposto deste glamour que o *Star System* apresentava.

Na Alemanha, o assustador e cru Expressionismo Alemão tratava a iluminação com uma postura totalmente diferente do cinema de *Star System*.

Numa América cheia de sonhos e fantasias, a iluminação era feita com o intuito de embelezar as histórias e aperfeiçoar os atores, sendo as personagens cintilantes e extremamente bonitas colocadas num pedestal, por contraste, o cinema Alemão iluminava filmes com uma atmosfera carregada, com “exagerados” contrastes entre luz e sombra, claro-escuro, sendo grandes recortes colocados nas caras das personagens mais sombrias, criando assim olheiras e expressões decadentes, esses recortes estavam também presentes nas sombras das personagens, muitas vezes pintadas nos cenários, criando assim todo um ambiente pesado e soturno, com pretos bem escuros e definidos a contrastar

com a palidez dos atores e a frieza das histórias que retratavam o período de declínio que a Alemanha vivia, André Reis Martins aponta.

“O Expressionismo alemão tinha, como características, a interpretação exagerada, o clima de loucura e pesadelo, a maquiagem carregada, cenários com perspectivas retorcidas, iluminação claro-escuro e sombras pintadas. O filme *O gabinete do doutor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Alemanha, 1920), dirigido por Robert Wiene foi o primeiro de uma estética cinematográfica... Todo rodado em estúdio, *Caligari* teve as sombras e as luzes do sol e das lâmpadas pintadas nos cenários, servindo como efeito de estilização dramática. Essa prática verificou-se eficiente em certas situações, e alguns cenógrafos continuaram a pintar ao redor dos candelabros uma auréola de cor mais clara para aumentar o efeito da iluminação.” (André Reis Martins, 2004, p.87)

Para finalizar com os contrastes entre as duas correntes cinematográficas aqui apresentadas é importante salientar a grande diferença que existe entre estas duas expressões artísticas, de um lado temos o cinema Americano e a sua constante busca do perfeccionismo e do “real fantástico”, tornando-o ainda mais bonito e imaculado, alcançando com isso evoluções tecnológicas e chegando ao “Eight-point system”, do outro lado temos o cinema Alemão com orçamentos reduzidos que obrigavam a recorrer a técnicas criativas “rudimentares” para criar abstracionismos e desapropriações do real, enfatizando sempre o irreal e um estado de espírito demente alcançado pelos efeitos de iluminação, nomeadamente as sombras desproporcionais das personagens.

“The year 1920 gave birth to one of the most astounding genres in film history: German Expressionism. The style itself involved the juxtaposition of light and shadow - typically in black and white, which produced eerie, dreamlike atmospheres where the characters could comfortably descend into madness.” (Fillm110 2009)

O Expressionismo Alemão, que tanto se inspirou nas artes anteriores apelidadas com o mesmo nome, é principalmente identificado como o expoente máximo dos inícios do cinema de terror. Reconhecido pelos temas sombrios de insanidade, morte e horror, tais características são ilustradas por cenários Dantescos e luzes que acentuam esse lado macabro e assustador do conto. Apesar dos poucos recursos financeiros, os alemães desenvolveram os seus filmes com pouca iluminação, comparando com o que o cinema americano nos tinha habituado até então, necessitando por vezes de recorrer a “truques” para conseguir sombras eficazes, mais saturadas e desenhadas. O conhecido pintar das próprias sombras nos sets, como já foi anteriormente referido, uma outra forma de “reciclar” o existente, é feito também com os cenários, dado que os mesmos são muitas vezes utilizados para os mesmos sets em momentos diferentes do filme, Reis Martins escreve, “A luz e a escuridão substituíram as diversidades arquitetônicas, sendo também usada para animar e transformar um mesmo cenário, adquirindo assim um novo sentido.” (2004, p.86),

estes dois exemplos dão grande ênfase a esta condicionante de pouco material, mas também é de sublinhar a grande criatividade dos mesmos já que face às enormes condicionantes não se limitaram e continuaram com a produção de vários ícones do cinema, mantendo simultaneamente uma grande e apurada preocupação estética que se mantém durante toda esta época. Mais uma vez André Reis Martins explana, “Os magos da iluminação recriavam em estúdio toda uma alegoria de luzes e sombras, criando profundidades com a utilização de focos direcionados, revelando aos poucos elementos sinistros”.

Com a evolução do Expressionismo Alemão e, numa fase posterior, nos anos 20, somos presenteados com o filme “Metropolis”,⁸1927, de Fritz Lang, onde o avanço tecnológico e o poder económico presente neste filme era bem mais extenso que nos exemplos acima apresentados, conforme refere André Martins.

“Atmosfera esta típica do claro-escuro expressionista, presente também nos filmes de Fritz Lang. Essa atmosfera densa compõe vários planos do filme Metropolis (Metropolis, 1926) de Fritz Lang, no entanto a temática futurística deste filme possibilitou uma abrangente estilização da luz produzida pelos recursos fotográficos da época que ultrapassavam o simples posicionamento dos refletores, permitindo uma grande diversidade de trucagens cinematográficas.” (André Reis Martins, 2004, p.106, 107)

Todo o carisma sombrio que construía o Expressionismo Alemão, sobretudo na iluminação, influenciou fortemente o cinema *Noir*, tema que será abordado de seguida, dando grande acentuação aos recortes dramáticos entre o preto e o branco, sombra e luz, como André Reis Martins defende.

“O cinema adota o Expressionismo que havia vigorado nas duas décadas anteriores a guerra em outras artes, criando alguns dos filmes mais marcantes da história do cinema, tendo sua fotografia - mobilidade da câmara, efeitos de trucagem e principalmente o uso da iluminação claro-escuro - influenciado Hollywood nos anos 1930 e 1940, principalmente os filmes noir e de terror, além do cinema soviético e alguns autores do cinema francês.” (André Reis Martins, 2004, p.85)

Com toda a influência consequente do Expressionismo Alemão, o *Film Noir* foi o primeiro sucessor a herdar todas as suas essências.

Regressando aos Estados Unidos da América e abandonado o glamour, que durante a década anterior foi predominante e que tanto fez sonhar os americanos com um mundo melhor, o cinema dos anos 40 apostou em temas mais sombrios e cruéis, como explica André Reis Martins.

⁸ IMDb *Metropolis* <http://www.imdb.com/title/tt0017136/?ref_=fn_al_tt_1>

“Com um estilo visual dark herdado da tradição expressionista combinado com o pragmatismo americano, o filme noir, segundo Luiz Nazario, opõe “à racionalidade mundana das fantasias róseas da classe média americana, a racionalidade do submundo”. Tem como característica uma narrativa pessimista, onde despontam personagens de caráter questionável como anti-heróis e mulheres fatais em atmosferas dramáticas.” (André Reis Martins, 2004, p.116)

O cinema Noir, um dos períodos mais ricos a nível estético do cinema americano, teve como grande influência o expressionismo Alemão da década 20, tendo também inspirando-se em filmes de gangsters, do realismo poético e do neo-realismo. O filme *noir* não só quebrou barreiras relacionadas com as temáticas dos argumentos e as interpretações dos atores, mas também foi distinguido pela sua estética carregada de negros e altos contrastes de luz e sombra, vindo do expressionismo e a iluminação de baixa intensidade, característica adotada dos filmes de terror e policiais, a fotografia do *noir* conta ainda com ângulos exagerados, câmara oblíqua, linhas horizontais cruzadas com verticais, realçando assim a sensação de clausura, alterações no posicionamento da *key light*, uma *fill light* mais ténue e utilização de contra luz - *back light* - estas características do departamento de fotografia ajudavam na criação de momentos de grande tensão onde a paranóia, o delírio e ameaça eram uma constante, as expressões atribuídas à iluminação representavam ainda a decadência presente nesta época e intensificavam as personalidades das personagens, desde a mulher sedutora ao homem corrupto (André Reis Martins, 2004, p.118)

1.2 - A História da Cor no Cinema

Neste subcapítulo será abordada a evolução da cor no cinema, listando várias técnicas usadas, desde a coloração feita à mão, *frame por frame*, passando pelo famoso *Technicolor* e finalizando na película *Eastman*.

O cinema desde cedo revelou a necessidade e curiosidade em contar histórias através da cor, mas antes desta aparecer a película a preto e branco era o material usado.

De modo a introduzir o cinema a cores é pertinente começar pelo seu início, ou seja, falando sobre a película *orthochromatic*, filme preto e branco, como Mark Winokur e Bruce Holsinger nos apresentam no seu livro.

“Orthochromatic film stock was used in the production of silent film from its earliest days to about the mid-1920s. Its main limitation was that it was not sensitive to yellows and reds, which then did not show up as any appreciable shade of gray at all on this black-and-white film.” (Mark Winokur e Bruce Holsinger, 2001, p.272)

Sendo a película a preto e branco o sistema usado nos inícios do cinema, como descrito acima, realizadores como Georges Méliès, Edwin S. Porter e D.W. Griffith, entre muitos outros, desde cedo tiveram a curiosidade em trabalhar com cores e assim, de facto, o fizeram. Através de vários processos de coloração de filme fotossensível, o cinema “vestiu-se” de cor. Três exemplos que retratam na perfeição estes processos são o “The Great Train Robbery”, 1903, de Edwin S. Porter, o “Le Voyage à Travers l'Impossible”, 1904, de Georges Méliès e “The Birth of a Nation”, 1915, de D.W. Griffith.

O primeiro filme utilizava uma técnica de coloração mais homogénea, que coloria de uma só cor toda uma cena, excluindo alguns momentos do filme em que eram destacados elementos em cenas específicas tais como “efeitos especiais”, guarda roupa ou objetos do set. No caso do filme de Méliès, o realizador conseguiu ser mais ambicioso e transformou o filme numa experiência sensorial absolutamente extraordinária, com explosões de cores durante todo o decorrer do filme, destacando diversas cenas com diferentes paletas, consoante o espaço em que a ação era desenrolada, tal como na atualidade é feito. Por fim em “The Birth of a Nation” foi utilizado a técnica de coloração através de stencils, como Mark Winokur e Bruce Holsinger nos explicam.

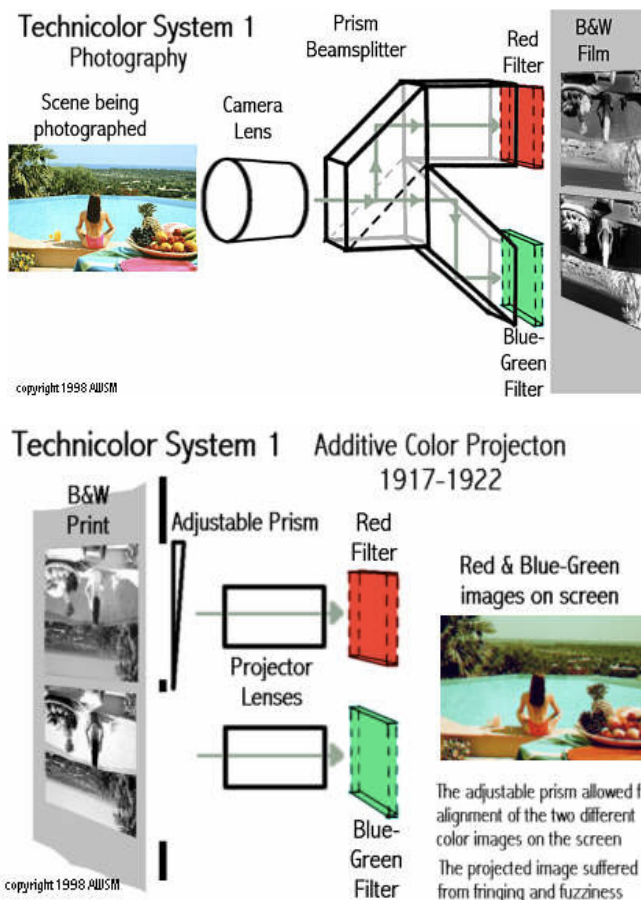
Técnicas de Coloração	Descrição dos métodos de coloração	Filmes
Coloring in the Lines: Hand-Coloring	Primeiro método de coloração de película no cinema. O filme era colorido manualmente, <i>frame</i> por <i>frame</i> . Esta árdua tecnologia só teve possibilidade de existir	Georges Méliès <i>Le voyage dans la lune</i> (1902) <i>Le chaudron infernal</i> (1903)
Coloring in the Lines: Stenciling	Inicialmente usada pela empresa Pathé e registada como <i>PathéColor</i> . Este processo consistia na gravação dos contornos das formas principais das imagens numa placa de vidro. Essa placa era depois usada como <i>stencil</i> principal que cobria porções da película e que permitia aplicar a cor nos locais desejados de cada frame.	D.W. Griffith <i>The Birth of a Nation</i> (1915) <i>Intolerance</i> (1916)
Totally Tinted	Este processo relativamente barato, envolvia a coloração total da frame de um plano, ou de uma sequência, de forma a que esta correspondesse à narrativa a ser contada, "a yellowish-sepia for a lantern-lit cabin, a lurid red for the flames of battle or hell, dark blue for night, and so on"	<i>The Great Train Robbery</i> (1903) Edwin S. Porter Portrait of Jennie (1948) William Dieterle

Tabela2: Técnicas de coloração manual, os seus processos de colorir película e alguns filmes que utilizaram estes métodos. (Mark Winokur e Bruce Holsinger, 2001, p.274)

Tal como existiram constantes avanços na iluminação, tal como é descrito no subcapítulo anterior, a cor também sofreu variadas evoluções, transformando as técnicas demoradas e trabalhosas em técnicas mais simples e eficazes e com uma gama de crominância maior e mais saturada. A técnica que se segue é amplamente conhecida pela sua paleta de cores garridas, fala-se de *Technicolor*, esta técnica, inicialmente desenvolvida em 1917 com um processo conhecido como *Additive Color*, tinha como objectivo capturar a cor natural e consistia na captura do filme através de uma película preto e branco com dois filtros, um verde e outro vermelho.

"The company's first color process was a two color additive system... The Technicolor camera recorded the red and blue-green images simultaneously through a single lens using a beam splitter and color filters to record the images stacked one on top of the other... The

print was a conventional black and white record that ran through a special projector with two apertures and lenses with color filters adding the tint.” (The American WideScreen Museum 1999-2003)



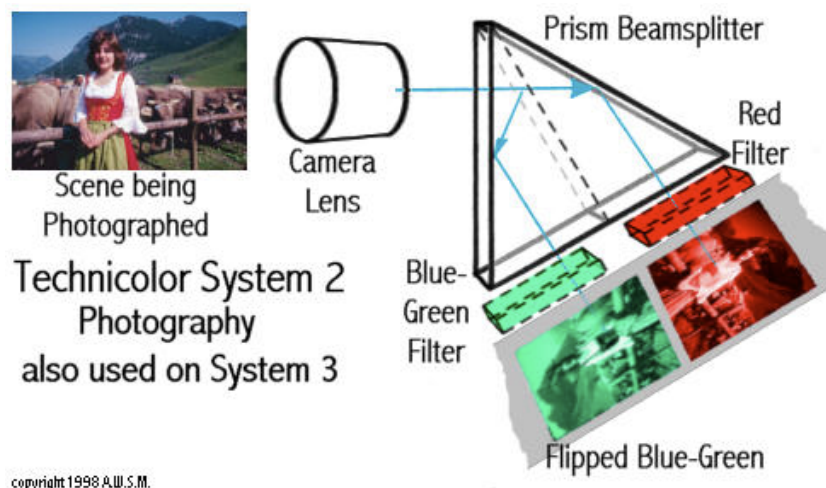
Esquema 2 - Ilustração do primeiro processo de *Technicolor*, o *Additive Color* (*The American WideScreen*)

O segundo processo de *Technicolor*, apelidado de *Subtractive Two-Color Cemented Print* e datado de 1922 teve como primeiro filme “The Toll of the Sea”⁹ de 1922, realizado por Chester M. Franklin e com direção de fotografia de J.A. Ball. O desenvolvimento deste processo diverge do anterior *Additive Color*, em cima exemplificado, sendo um processo significativamente mais simples, mais eficaz e com melhores resultados, tal como nos é indicado pelo site do museu The American WideScreen.

“While the operation of the camera and its resulting film negative were significantly different than the first system, it was the fact that Technicolor adopted the subtractive color process that made the real difference. Additive systems used a black and white image projected through color filters, resulting in loss of the light absorbed by the filters... Subtractive systems, however, carry the color information in the image itself, with no need for

⁹ IMDb *The Toll of the Sea* (1922) <<http://www.imdb.com/title/tt0013688/>>

inefficient filters and the registration is as good as the maker can put it on the film in the first place. Subtractive projection also has the ability to reproduce colors a bit more accurately.”(The American WideScreen Museum 1999-2003)



Esquema 3 - Ilustração do prisma da câmara utilizada no segundo sistema de *Technicolor*, *Subtractive Two-Color Cemented Print*, como também no terceiro sistema, o *Subtractive Two-Color Dye Transfer Prints*. (The American WideScreen Museum, 1999-2003)

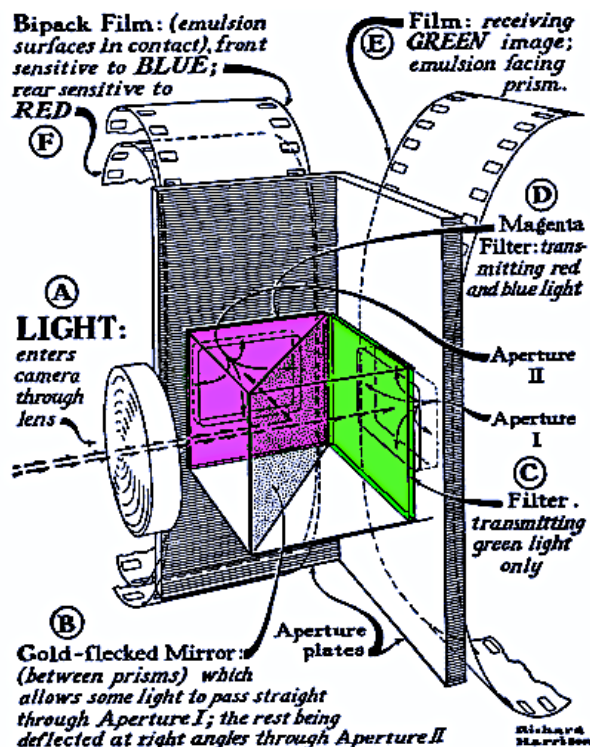
O terceiro sistema utilizado, *Subtractive Two-Color Dye Transfer Prints*, era bastante idêntico ao *Subtractive Two-Color Cemented Print*, introduzido em 1927, herdou a tecnologia que o anterior sistema desenvolveu mas utilizou-a de forma diferente. Apesar da câmara usada ser a mesma, esta em vez de produzir um negativo duplicado que gerava uma matriz que seria depois tingida e cimentada, sendo a matriz opticamente gerada através do negativo da câmara e usada para produzir outras impressões.

“The new process which eliminated the cupping that plagued system 2 used the matrices to transfer the dye to a specially prepared clear base film. The ground breaking dye transfer process won substantial acclaim and Technicolor's output increased markedly from 1928 through 1930. During that period Technicolor also had to accommodate the addition of sound on film for those studios that had adopted the Movietone (variable density) or RCA Photophone (variable area) sound systems.”(The American WideScreen Museum 1999-2003)

Por fim, o sistema que se seguiu foi apelidado de *Glorious Technicolor* ou *3-Color Technicolor*, este reinou durante mais de 20 anos, tendo início em 1932 e cessando em 1955. Este sistema consistia na construção de uma câmara que filmasse com três películas fotossensíveis, *3-color dye transfer system*, o mesmo deu maior possibilidade à saturação

cromática, possibilitando um maior espectro de cores e pela primeira vez foi possível reproduzir a cor azul no cinema.

O processo desenvolvido neste sistema é um pouco complexo, para que o mesmo consiga ser entendido tentarei simplificar a descrição ao máximo ilustrando-a através de um esquema. O *3-Color Technicolor* é feito através de três películas preto e branco transportadas através de um prisma, a luz que passa pela lente (A) atravessa um duplo prisma que divide a luz (B), uma porção da luz passa diretamente para a película por trás do filtro verde (C). O balanceamento da luz é refletido por uma superfície de ouro (mais tarde substituída por prata) e passa pelo filtro magenta (D) que remove a luz verde e transmite somente o vermelho e o azul. As películas vermelha e azul (F) são um filme *bipack*, onde a superfície da frente é emulsionada e sensível ao azul e a superfície de trás sensível ao vermelho. O filme azul possuía por cima da sua emulsão uma “capa” vermelha alaranjada que funcionava como filtro para prevenir que qualquer luz azul alcançasse o elemento vermelho da película, sendo esta sensível tanto à luz vermelha como à luz azul. Durante o processo de revelação da película preta e branca as tintas que filtravam a luz eram lavadas. As películas vermelhas e verdes eram *panchromatic*, sensíveis a todas as cores visíveis no espectro, enquanto que o filme azul era *orthochromatic*, sensível aos azuis, verdes e violetas, mas não aos vermelhos. (The American WideScreen Museum 1999-2003)



Esquema 4 - Ilustração de parte do interior da 3-strip camera que filmava três películas fotossensível. Sistema *Glorious Technicolor*. (The American WideScreen Museum, 1999-2003)

“In 1931 Kalmus put the company on the course to develop a three strip camera and to refine the dye transfer printing that had been introduced in 1927... Half of the magic behind GLORIOUS TECHNICOLOR, the venerable 3-strip camera. The film magazine held three reels of specially prepared black and white film.” (The American WideScreen Museum 1999-2003)

Este processo de *technicolor* despertou o interesse de vários estúdios/produtoras de cinema, sendo o primeiro filme a ser desenvolvido com este sistema o “Flowers and Trees”¹⁰, 1932, da Walt Disney e realizado por Burt Gillett. A parceria com Walt Disney era tão forte que inicialmente Kalmus fez um contrato de cinco anos de exclusividade com o estúdio, sendo este contrato referente ao sistema de *3-color Technicolor* para animação. Posteriormente este acordo foi diminuído para um ano, pois outros estúdios tinham grande interesse na utilização desta vanguardista tecnologia.

Com uma aceitação cada vez mais maior deste avanço soberbo que mudou a forma como o mundo vê cinema, este foi amplamente difundido por vários estúdios, tendo nomes sonantes a suportar esta magia da cor, exemplo disso são filmes como “The Garden of Allah”¹¹, 1936, de Richard Boleslawski, com direção de fotografia de Virgil Miller, “The Adventures of Robin Hood”¹², 1938, de Michael Curtiz e William Keighley, com fotografia de Tony Gaudio e Sol Polito e o filme “The Wizard of Oz”¹³ de 1939, realizado por Victor Fleming e Harold Rosson como diretor de fotografia, este filme é referido de forma mais detalhada no *Capítulo II*.

O crescimento e a aceitação do cinema a cores são sinónimos tal como evolução tecnológica em constante ascensão. Numa tentativa de melhoramento do cinema a cores a película *Eastman* foi apresentada em 1950, esta tinha a capacidade de filmar no mesmo filme fotossensível as três cores primárias. Quando a película *Eastman* é comparada com o processo anteriormente apresentado esta era consideravelmente menos dispendiosa e de utilização mais simples, dado que só era necessário a utilização uma película para obter uma vasta paleta cromática, em vez de três películas, como acontecia no sistema de *technicolor*.

Os primeiros filmes que se destacam na utilização desta película de cor são “*Jack and the Beanstalk*”¹⁴, 1952, de Jean Yarbrough, com fotografia de George Robinson e o “*Son of Belle Starr*”¹⁵, 1953, de Frank McDonald e direção de fotografia de Harry Neumann.

¹⁰IMDb *Flowers and Trees* <<http://www.imdb.com/title/tt0022899/>>

¹¹ IMDb *The Garden of Allah* <http://www.imdb.com/title/tt0027657/?ref_=fn_al_tt_1>

¹² IMDb *The Adventures of Robin Hood* <http://www.imdb.com/title/tt0029843/?ref_=nv_sr_1>

¹³ IMDb *The Wizard of Oz* <http://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref_=nv_sr_1>

¹⁴ IMDb *Jack and the Beanstalk* <http://www.imdb.com/title/tt0044762/?ref_=fn_al_tt_2>

¹⁵ IMDb *Son of Belle Starr* <http://www.imdb.com/title/tt0046346/?ref_=fn_al_tt_1>

“Jack and the Beanstalk” (1952), starring Abbott and Costello, was photographed with Eastmancolor negative and printed in the Super Cinecolor system.

Son of Belle Starr (1953) was photographed on Eastmancolor negative and has been transferred to video in the full color palette of that system.” (The American WideScreen Museum 1999-2003)

Capítulo II

2 - A psicologia e subjectividade da cor

Para começar este capítulo, no qual será revelado o significado das cores no filme “A Rapariga que Imaginou um Conto” e as inspirações para a construção desses mesmos significados, é importante fazer uma pequena introdução sobre a cor e os inúmeros significados associados à mesma.

É importante sublinhar que cada indivíduo tem relações e reações particulares e subjectivas face à mesma cor, sendo estas relacionadas com vários factores. Apesar de existirem significados base universalmente associados a cada cor, como o azul do céu, o verde das árvores, o vermelho do pôr-do-sol (Modesto Farina, Clotilde Perez, Dorinho Bastos, 2006, p.96), as influências culturais e até a própria personalidade individual atribuem diferentes significados às cores, exemplo disso é a cor preta que no ocidente tem uma conotação relacionada com a morte, no Egito representa o nascimento e a ressurreição e na cultura hebraica significa compreensão (Bruno Ávila, p.6)

“Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista : impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma idéia.” (Modesto Farina, Clotilde Perez, Dorinho Bastos, 2006, p.13)

“Eisenstein's frequent claims that the meaning associated with a given colour is its most important function” (Eisenstein, *cit. in* Eirik Frisvold Hanssen 2006, p.157)

Tendo como base esta breve introdução será demonstrado através de três tabelas os vários significados associados à cor laranja, azul e verde, sendo referenciado os respectivos autores desses significados.

Laranja

Significados	Autores
Nobre; Racional.	J.W. von Goethe (Niels A. Nijdam, 2005, p.2)
Ação; Ambição; Appetite; Segurança; Celebração; Mudança; Carisma; Comunicação; Competente; Acolhedor; Criatividade; Determinação; Desordem; Dominação; Secura; Terra; Emoção; Encorajamento; Resistência; Energia; Entusiasmo; Exagero; Excitação; Expansão; Explosão; Extravagancia; Extroversão; Exuberância; Fascinação; Fitness; Sabor; Flexibilidade; Amizade; Diversão; Generosidade; Felicidade; Saúde; Calor; Humanismo; Humor; Independência; Alegria; Riso; Motivação; Radiação; Segurança; Serviço; Sociedade; Sorriso; Pôr-do-Sol; Tentação; Trópico; Visibilidade; Aconchego; Aviso; Sabedoria; Cansativo;	Claudia Cortes (Niels A. Nijdam, 2005, p.3); (Maria Claudia Cortes, 2014)
Orgulho; Desgraça; Vergonha.	Shirley Willett (Niels A. Nijdam, 2005, p.4)
Atenção; Alegria; Diversão; Coragem; Exuberância; Atividade; Sociabilidade; Vida; Segurança; Artificialidade; Cordialidade.	Bruno Ávila (Bruno Ávila, p.11)

Tabela 3: Significados da cor laranja e os seus autores.

Verde

Significados	Autores
Calmo; Neutro.	J.W. von Goethe (Niels A. Nijdam, 2005, p.2)
Calmo; Neutro; Ganancioso; Doente; Esperança; Ganância; Aventura; Aspiração; Limpeza; Conforto; Eficiente; Meio Ambiente; Equilíbrio; Fertilidade; Folhagem; Liberdade; Frescura; Amizade; Generosidade; Boa Sorte; Relva; Crescimento; Harmonia; Saúde; Preguiça; Vida; Ar livre; Úmido; Mucoso; Natureza; Neutralidade; Progresso; Prosperidade; Quietude; Relaxamento; Renovação; Reprodução; Segurança; Serenidade; Primavera; Simpatia; Vegetação; Vigor; Sabedoria; Juventude.	Claudia Cortes (Niels A. Nijdam, 2005, p.3); (Maria Claudia Cortes, 2014)
Satisfação; Acumulação; Ganância.	Shirley Willett (Niels A. Nijdam, 2005, p.4)
Natureza; Vegetação; Crescimento; Opulência; Novo; Saúde; Juventude; Paz; Equilíbrio; Relaxamento; Recuperação; Segurança; Esperança; Veneno; Ácido; Amargo.	Bruno Ávila (Bruno Ávila, p.15)

Tabela 4: Significados da cor verde e os seus autores.

Azul

Significados	Autores
Conforto; Vazio; Frio; Tristeza.	J.W. von Goethe (Niels A. Nijdam, 2005, p. 2)
Esperançoso; Tradicional; Depressivo; Esperançoso; Tristeza; Aceitação; Autoridade; Equilíbrio; Tranquilidade; Cuidadoso; Atenção; Limpo; Frescura; Cooperação; Compaixão; Confidente; Contemplativo; Cultura; Depressão; Desespero; Profundidade; Dignidade; Fé; Flexibilidade; Franqueza; Liberdade; Fresco; Bondoso; Harmonia; Honestidade; Esperança; Gelo; Infinito; Inteligência; Introspeção; Isolamento; Lei; Lógica; Leal; Maduro; Obediência; Ordem; Paz; Piedade; Poder; Proteção; Qualidade; Quietude; Reflexão; Realidade; Responsabilidade; Segurança; Auto-controle; Serenidade; Sinceridade; Estabilidade; Firmeza; Tecnologia; Ternura; Transparência; Confiança; Verdade; Unidade; Valor; Virtude; Água.	Claudia Cortes (Niels A. Nijdam, 2005, p.3); (Maria Claudia Cortes, 2014)
Clareza; Ansiedade; Confusão.	Shirley Willett (Niels A. Nijdam, 2005, p.4)
Harmonia; Infinito; Eternidade; Nobre; Sobriedade; Lógica; Pensamento; Frio; Calmo; Confidência; Conservadorismo; Austeridade; Monotonia; Dependência; Tecnologia.	Bruno Ávila (Bruno Ávila, p.17)

Tabela 5: Significados da cor azul e os seus autores.

2.1 - Inspiração Estética e Teórica, Cor e Luz em “A Rapariga que Imaginou um Conto”

O cinema nasceu com a missão de contar histórias, de iludir, entreter e despertar o imaginário do espectador, fazendo-o através dos diálogos, da interação entre atores e do desenvolvimento da narrativa, desvendando assim a história que nos é contada e é através da luz e da cor que essas mesmas narrativas podem ser expressas das mais variadas formas. A cor introduz-nos e revela-nos os mistérios, atribui variados significados às personagens e à história que nos é contada, a luz por sua vez actua como fio condutor para os momentos mais importante de cada cena, guiando-nos através deles, realçando momentos de tensão e, do lado oposto, ambientes calmos. A modelação da luz torna possível o nascimento e a mutação de mundos distintos, criando abstrações e evidenciando

o lado mais real ou irreal de cada cena. Tal como a Diretora de Fotografia Ellen Kuras expressa “Images need to mean something. They need to tell a story (...)” (Ellen Kuras, *cit. in* Mike Goodridge e Tim Grierson, 2012, p.134)

Os filmes que serão apresentados no desenrolar deste capítulo contam histórias através da imagem, tendo a luz e a cor o objectivo de conduzir o espectador ao longo da narrativa.

No desenvolvimento da fotografia de “A Rapariga que Imaginou um Conto” procedeu-se à pesquisa de bibliografia e filmografia de vários Diretores de fotografia. Todos os filmes que serão apresentados neste capítulo têm uma ligação em comum: a cor como contador de história.

Desde os trabalhos desenvolvidos por Christopher Doyle, nomeadamente no filme “Chungking Express”¹⁶, 1994, de Wong Kar-wai, ou pelo grande mestre Vittorio Storaro com “The Last Emperor”¹⁷, 1987, de Bernardo Bertolucci, ou entre filmes como “The Wizard of Oz”¹⁸, 1939, de Victor Fleming e “El laberinto del fauno”¹⁹, 2006, de Guillermo del Toro, todos dão uma enorme importância ao significado da cor e à forma como esta consegue transmitir emoções e contar histórias paralelamente com o argumento do filme.

Dando realce aos dois últimos filmes acima referidos, estes têm como interesse o contar da história dividindo-a em dois momentos diferentes. Em ambos os filmes percorremos o mundo real e o mundo da ilusão, sendo estes ilustrados por duas paletas de cores singulares para cada mundo, enquanto que em “Chungking Express”, de Christopher Doyle e em “The Last Emperor”, de Vittorio Storaro, toda a narrativa é apresentada através de uma vasta paleta, de esquemas cromáticos amplos que pontuam cada momento do filme ou que são associados a cada personagem e a cada sentimento da mesma.

Mais sucintamente no caso dos filmes “Wizard of Oz” e “El Laberinto del Fauno”, estes dois filmes possuem dois mundos muito distintos um do outro, tal como acontece em “A Rapariga que Imaginou um Conto”. Em “Wizard of Oz” é-nos apresentado o mundo ilustrado a preto e branco e um outro mundo representado através de uma vasta gama de cores. Em “El Laberinto del Fauno” estão igualmente presentes dois mundos distintos, sendo estes também coloridos de forma distinta, estes temas serão abordados mais adiante nos subcapítulos de cada filme e será feita uma explicação detalhada sobre os temas acima descritos.

Focando-me agora nas escolhas cromáticas no filme “A Rapariga que Imaginou um Conto” e falando especificamente do mundo do sonho, estas foram inspiradas nas cores utilizadas pelo Diretor de Fotografia Christopher Doyle, tendo como maior referência estética o filme “Chungking Express”, optando assim pelos laranjas, azuis e também o verde. Relativamente ao significado atribuído a cada uma das cores, o filme “The Last Emperor” desempenhou um papel de referência, tendo cada cor do filme atribuída o seu momento

¹⁶ IMDb *Chung Hing sam lam* <<http://www.imdb.com/title/tt0109424/>>

¹⁷ IMDb *The Last Emperor* <http://www.imdb.com/title/tt0093389/?ref_=nv_sr_1>

¹⁸ IMDb *The Wizard of Oz* <<http://www.imdb.com/title/tt0032138/>>

¹⁹ IMDb *El laberinto del fauno* <http://www.imdb.com/title/tt0457430/?ref_=rvi_tt>

específico e estando cada momento relacionado com a vivência pessoal da personagem principal. Os significados atribuídos às cores usadas em “A Rapariga que Imaginou um Conto”, laranja, azul e verde, são influenciados pela carga teórica que Storaro associou a cada cor na sua longa metragem e foram adaptados e relacionados às experiências que a personagem principal, Bárbara, vivência.

As informações anteriormente descritas serão amplamente detalhadas durante o desenvolvimento deste capítulo.

2.2 - A luz e cor de Christopher Doyle em “Chunking Express”

Christopher Doyle, Diretor de Fotografia vastamente reconhecido pelas suas colaborações com o realizador Wong Kar-wai e pelo seu extensivo portfólio elaborado no Oriente, tem uma linguagem estética bastante singular caracterizada pela utilização de cores primárias e secundárias com graus de saturação elevados.

Neste subcapítulo será apresentado “Chunking Express” de Wong Kar-wai, um dos filmes que inspirou a construção cromática, a iluminação e a planificação de “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

“*Chunking Express*” é uma longa-metragem rodada em Hong Kong que narra as histórias dos amores e desamores de dois policias, estando estes abandonados pelas suas companheiras e encontrando-se sozinhos, acabando por encontrarem noutras mulheres um possível amor que talvez os faça esquecer as antigas namoradas e recomeçar tudo de novo.

Este filme é também reconhecido pelos seus movimentos de câmara à mão e pelo desfocado usado durante esses movimentos, conferindo assim dinamismo, liberdade e uma certa abstração relativa à composição e à narrativa do mesmo, William H. Phillips explica.

“His distinctive technique of blurring images (developed with cinematographer Christopher Doyle) makes his films resemble modern paintings as much as photographic images.” (William H. Phillips, 2009, p.350)

Para além da composição e movimentos de câmara, todos os filmes realizados por Wong Kar-wai, com colaboração do Diretor de Fotografia Christopher Doyle, distinguem-se pelas cores saturadas e extremamente luminosas e também pelo uso de cores primárias e secundárias.

Falando da cor fala-se inevitavelmente da luz e “Chunking Express” transmite um caráter misterioso através dos altos contrastes de luz e sombra, tal como acontece no mundo de sonho da personagem principal de “A Rapariga que Imaginou um Conto”, onde a luz possui grandes recortes e contrastes que criam uma maior tensão e suspense em momentos de mistério e auto-reflexão.

“(…)as they have the fundamental low key lighting, producing a very strong contrast between bright light and shades, given the mood of mystery and fatalism. (…)

Lighting affects audiences sense of the shape and texture of objects depicted. The darker the shadows, the more texture of objects will stand out. But the alternate high key lighting is mainly used in the film, the texture of the object matter is therefore can be said ambiguous and blurred, this effect had successfully matched with the psychology of the storyline of the film, unclear and unexplainable event which appears only in a dream.” (Pernod Chu 2010)

Tal como acontece em “Chunking Express“, onde duas histórias são contadas com paletas diferentes e graus de saturação igualmente distintos, “A Rapariga que Imaginou um Conto” adota esse método “ilustrando” momentos distintos do filme com duas saturações singulares. No mundo real de “A Rapariga que Imaginou um Conto” as cores e a luz são caracterizadas pelos tons mais naturais, evocando o mundo terreno e a realidade, no mundo de sonho de Bárbara as cores passam a possuir uma grande saturação, tendo como principal objectivo a evocação da fantasia, criando assim um ambiente mais misterioso na narrativa.

A paleta de cores usada no filme “A Rapariga que Imaginou um Conto” foi grandemente inspirada em “Chunking Express“, não tanto relativamente à relação do significado que Wong Kar-wai e Chirstopher Doyle atribuíram às cores mas sim relativamente ao poder das mesmas no ecrã, na composição e na forma como as mesmas ilustram determinado momento espacial e temporal do filme, o azul saturado revela assim a noite tal como a introspeção e o início de um processo de auto libertação, o laranja, místico e sonhador mas também aconchegante representa igualmente numa escala temporal o dia e a tarde, por fim o verde evoca o conhecimento e a sabedoria²⁰, este lado teórico pode ser lido nos subcapítulos 2.3 - O mestre da luz e da cor, Vittorio Storaro em “The Last Emperor” e no 2.4.2 - A Narrativa da Cor.

De modo a finalizar os paralelismos entre “A Rapariga que Imaginou um Conto” e “Chunking Express“ é pertinente apontar mais um ponto em comum entre os dois filmes, estando este novamente relacionado com as cores, a saturação das mesmas e com a forma como a iluminação é trabalhada para expressar sentimentos.

“The vibrant colors are yet another thing that contributes to the setting of the film. The colors are bright, obvious and chaotic, dragging your attention to them. They are sometimes overpowering, and in the occasions where the characters are feeling most overwhelmed by their surroundings or events in their lives, is when they are most prevalent (…)

In the moments where the characters are feeling particularly alone or sad, the lighting helps contribute to project their inner feelings. The scenes are often dark and dramatically lit, drawing your focus onto the character and how they are both feeling, and reacting to the

²⁰ Imagens demonstrando a paleta cromática do filme *Chunking Express* disponíveis nos anexos.

situation. When the characters are feeling particularly down is when the lighting is greatly exaggerated forming a silhouette of their body, or casting heavy shadows. The exaggerated blue tone is also present in the scenes lit in this manner, further contributing to the melancholia feel.” (IBFILMSAS 2013)

2.3 - O mestre da luz e da cor, Vittorio Storaro em "The Last Emperor"

Grande mestre da luz e da cor, Vittorio Storaro conduz os espectadores pela narrativa através da magia da fotografia, “desenha” os seu filmes com significados, onde a cor fala tanto, ou mais, que as personagens. A luz guia-nos assim para os caminhos traçados pelo Diretor de Fotografia e a cor constrói assim histórias paralelas à narrativa principal.

“While most photographers and cinematographers speak of “painting with light” I think Vittorio Storaro’s description of “writing with light” is more appealing as it links light and images more directly with language.” (ACADEMIA 2013)

Este subcapítulo será focado no filme “The Last Emperor” de Bernardo Bertolucci, no significado das cores do filme e na forma como esse significado foi acolhido pelo filme “*A Rapariga que Imaginou um Conto*”.

Este filme conta a história da vida, o percurso, do último Imperador da antiga China, desde o seu nascimento até à sua morte e o seu trajecto como criança e homem.

"The Last Emperor" é reconhecido no mundo do cinema como uma “bíblia” da cor, Vittorio Storaro atribui a cada momento da vida da personagem principal uma cor distinta, tendo estas cores significados diferentes que correspondem à vivência de Pu Yi, o último Imperador da China, tal como nos é referido por Mike Gooddrige e Tim Grierson no livro “Cinematography”

“(…) light represents knowledge and consciousness, and light is composed of seven color (….) My idea was to make the relationship between life and light; different emotions compared to different colors. (….)” (Storaro, cit in Gooddrige e Grierson, 2012, p.86)

Em “A Rapariga que Imaginou um Conto” o significado das cores é adaptado de “The Last Emperor”, tal como Pu Yi, Bárbara também se encontra num limbo, numa viagem de crescimento e autorreflexão, onde conhecemos o seu caminho através de cores que explicitam e expressam os seus estados de espírito.

Ao contrário de “The Last Emperor”, onde foram utilizadas as sete cores da luz, vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta e organizadas de acordo com a viagem de crescimento da personagem principal e o espectro de luz, em “A Rapariga que Imaginou um Conto” as cores usadas foram somente o laranja, o azul e o verde, caracterizando cada momento do crescimento pessoal e intelectual de Bárbara e ilustrando

o mesmo através do sonho, estas cores ajudam-nos a desvendar as decisões de Bárbara perante o seu problema. Mike Gooddridge e Tim Grierson explicam.

“(...) The second color was orange to represent the warmth of the embrace of his mother and the family when he is living in his own house. (...) Green means knowledge and this was connected to the English tutor coming to the Forbidden City educating him to know what is around him in the world. He arrives in a green car, he gives him a green bicycle and so on. When he is liberated, we see blue for the first time, which is the color of freedom, (...)” (Storaro, *cit in Gooddridge e Grierson, 2012, p.86, 87*)

As cores descritas na anterior citação representam os significados que Storaro atribuiu ao filme e a cada momento do mesmo. Na curta-metragem os significados das cores permanecem os mesmos, com algumas adaptações face à história de Sara Allen.

O laranja representa igualmente o calor, o aconchego, o sonho, o ventre materno e o mundo de fantasia, surgindo sempre que Bárbara acorda dentro de um sonho. O azul, por sua vez, representa a liberdade, tal como acontece na longa-metragem de Bertolucci, no caso de Bárbara a liberdade surge de uma forma forçada. O azul representa também a noite, sendo esta notória no momento em que a electricidade falha e impossibilita a personagem de progredir com a escrita do seu livro, o que acaba por a libertar do mesmo e dar o início à viragem da história e à sua liberdade emocional e física. Por fim o verde representa o conhecimento, a sabedoria e a continuação para o caminho da liberdade, este é-nos trazido por Lourenço, amigo e paixão de Bárbara, que se oferece para a ajudar no seu problema e lhe dá uma lanterna para a guiar na escuridão. Mais uma vez a luz, tal como Vittorio Storaro diz, representa conhecimento e o verde que está presente em toda esta cena desvenda mais um pouco do que se irá suceder depois.

2.4 - As cores do sonho e da realidade

Neste subcapítulo será abordado o assunto da separação entre o mundo real e o mundo do sonho através de paletas de cores distintas e o significado atribuído a cada cor do mundo de fantasia e do mundo real.

Para descrever este processo foram escolhidos dois filmes que narram histórias de mundos fantásticos em que as personagens entram nos seus sonhos e vivem neles como se de uma segunda realidade se tratasse, algo que acontece em “A Rapariga que Imaginou um Conto”. Bárbara entra num mundo de sonho onde as cores são saturadas e a luz é intensa e contrastante, enquanto que no mundo real as cores são ténues e a iluminação não apresenta tantos contrastes, apresentando-se assim como uma luz mais natural, como se viesse do exterior e não artificial e colorida como no mundo de sonho.

2.4.1 - Do Sépia à Cor (Dois Mundos Duas Paletas)

Como primeiro filme a analisar e começando com um dos precursores na utilização da cor como mecanismo narrativo, é apresentada a longa-metragem “The Wizard of Oz”.

Produzido através do processo de Technicolor, tal processo permitiu ao filme possuir cores saturadas e brilhantes, transmitindo assim uma experiência nunca antes vivida até 1939.

Este filme conta a história de uma jovem menina sonhadora, Dorothy, esta vive numa quinta com os seus tios, juntamente com três homens e vários animais, incluindo um cãozinho que a mesma adora. Apesar de todos os que a rodeiam se preocuparem com ela e de prezarem pelo seu bem estar, Dorothy anseia por um sitio melhor, por um mundo encantado para viver e sonhar, bem longe de uma senhora que não quer o bem da menina, como também do seu cão. Quando um tornado passa por Kansas e arrasa tudo a sua frente, a casa da menina voa até um mundo encantado cheio de cor, com seres amáveis e outros cruéis, Dorothy tem assim de percorrer uma longa viagem para conseguir voltar até Kansas e reencontrar-se com a sua família mas para tal terá de se aventurar por caminhos desconhecidos e por vezes perigosos.

Tal como acontece em “The Wizard of Oz”, Bárbara é transportada para um mundo de fantasia através do seu sonho,mas, ao contrario do mundo de Dorothy, encantado e com personagens fantásticas, o mundo onírico de Bárbara é muito idêntico à sua realidade, estando a personagem a reviver no sonho as suas preocupações e frustrações e a resolver as mesmas de forma inconsciente.

De modo a ilustrar o contraste entre o mundo de sonho e o mundo real, em a “A Rapariga que Imaginou um Conto”, foi utilizada a mesma técnica que “The Wizard of Oz” usou, transformando duas distintas paletas de cores em mecanismos narrativos.

“The Wizard of Oz” inicia e finaliza a história apresentando-se como um filme a preto e branco, sépia, retratando a realidade de Dorothy, a vida real, onde não existe cor nem existe magia²¹. Assim que a menina passa para o mundo de sonho, da fantasia, esta entra num mundo cheio de cor e ilusão, com uma paleta de cores sólidas, primárias e secundárias bastante saturadas²² Kirsten e Robert Mills clarificam.

²¹ Na altura em que esta longa metragem foi desenvolvida, 1939, a película preto e branco era o material mais recorrente para rodagens de filmes, por este motivo para todos os espectadores o preto e branco é lido como realidade, ao contrário da cor que é uma inovação, é colocada como algo invulgar e assim identificado com a fantasia. (Evolução da cor no cinema pode ser lido no subcapítulo “1.2 - A História da Cor no Cinema”)

²² Este mecanismo de usar a cor para ir a um local desconhecido e à descoberta de um novo mundo, torna-se ainda mais sensorial no ano em que o filme é realizado, sendo esta das primeiras experiências que os espectadores têm de filmes a cores como mecanismo narrativo, fazendo assim a descoberta lado a lado com Dorothy e os seu companheiros.

"An iconic scene from Wizard of Oz is when Dorothy emerges from her sepia-toned Kansas home to a technicolored Munchkinland. The two worlds are juxtaposed to emphasize the beginning of an adventure. While in Kansas, Dorothy's world is black and white, to symbolize "Dorothy's boredom and the land's barrenness" (Gillis, 2006, p.16). The use of colours in Oz and Munchkinland are vibrant and surreal, indicating that Dorothy is entering a dream within the recesses of her mind, which is played on at the end of the film when the characters wake Dorothy from Oz." (ALTTEXTS 2012)

"(...)The storytelling device in the original film is to show the contrast between the two worlds. In the original text, Kansas is described as grey and lifeless whilst Oz, being over the rainbow, is colourful. There is also an element of reality (black and white) versus fantasy (colour) between the two worlds." (ROBERTMILLS 2013)

Em "A Rapariga que Imaginou um Conto" os diferentes mundos foram caracterizados através da luz e da saturação cromática.

O filme inicia-se e é finalizado com tons suaves e iluminação subtil, representando assim o mundo real de Bárbara, em contraste, no mundo de sonho, são usadas três cores: laranja, azul e verde, sendo estas auxiliadas com uma iluminação contrastante, com recortes entre claro e escuro e sendo as cores expressas de forma saturada, de modo a tornar evidente que a personagem se encontra presente num sonho.

Durante o desenvolvimento do filme, no mundo de fantasia de Dorothy, Oz and Munchkinland, vai-se tornando evidente que a escolha de cores não é de todo inocente e que a cada cor é atribuído um ou vários significados. Apesar de existir um número vasto de cores, acho pertinente falar somente da cor verde, perante o paralelismo com a curta-metragem da qual fiz direção de fotografia.

A cor do castelo, um verde que se assemelha uma jóia, é onde o feiticeiro Oz vive, o verde, aqui aplicado, representa a sabedoria mas também a oportunidade de Dorothy ser livre e voltar a Kansas, este verde representa a bondade e a esperança. Tal como acontece com o verde apresentado em "A Rapariga que Imaginou um Conto", este tem uma saturação grande e tem como significado atribuído a sabedoria e a esperança, o objeto que enfatiza o lado positivo do verde é a lanterna que Lourenço traz com ele e oferece a Bárbara, representado a luz da sabedoria, o conhecimento, tal como já foi acima descrito através das palavras de Storaro.

2.4.2 - A Narrativa da Cor

Esta longa-metragem relata a história de uma menina, Ofelia, que procura refúgio das suas experiências violentas, executadas por um padrasto severo e sem compaixão pelo ser humano, num mundo de fantasia onde a mesma pretende entrar, mas para tal precisa de executar três tarefas igualmente macabras, para que conseqüentemente possa fazer parte deste mundo mágico.

Tal como acontece na curta-metragem “A Rapariga que Imaginou um Conto”, Bárbara entra no mundo de sonho de forma a fugir do mundo real e a encontrar uma solução para os seus problemas, apesar da personagem não ter noção que se encontra dentro do mundo de fantasia, esta procura alcançar a liberdade, que lhe será proporcionada através do seu sonho.

Na exploração cromática deste filme o realizador, Guillermo Del Toro, tal como a restante equipa técnica do departamento de imagem, incluindo o diretor de fotografia, Guillermo Navarro, desenvolveram uma paleta para os dois distintos mundos: a realidade e o mundo de fantasia. John Calhoun cita Gillerme Del Toro num artigo da revista “The American Society of Cinematographers”.

“According to Del Toro, the key element in the design of Pan’s Labyrinth was color. “I put up a big board to color-code the movie for the three key departments, “he says, referring to Navarro, production designer Eugenio Caballero and costume designer Lala Huete. “Those were the colors that were allowed. If it wasn’t there, it wouldn’t exist [in the film].”” (Del Toro, *cit in* Calhoun, THEASC 2007)

No mundo de fantasia onde um ser mágico, um fauno, convence Ofelia que esta é uma princesa que outrora abandonou o reino, a paleta utilizada nestes momentos é mais quente que a do mundo real, fazendo recurso dos tons dourados - sinal de realeza - os vermelhos e laranjas e também tons terra, sendo este um mundo de fantasia da natureza. Estas cores foram escolhidas tendo como objectivo atribuir um maior aconchego e tornar o mundo menos intimidante que o real, segundo o realizador, mimetizando assim as cores do liquido amniótico, local este universalmente associado à calma e serenidade.

Em “A Rapariga que Imaginou um Conto” o laranja - tom quente - surge sempre na entrada no mundo do sonho ou no sonho dentro do sonho, representando esta cor o inconsciente da personagem, o mergulhar num mundo novo onde pode existir prosperidade, magia e solução dos seus problemas, como nos é descrito por John Calhoun.

“(…) Ofelia’s fantasy world would feature mainly warm colors, primarily “deep crimsons and golden ambers, almost like amniotic fluids,” notes Del Toro. (...)” (Del Toro, *cit in* Calhoun, THEASC 2007)

Na realidade a escolha das cores reverteu para os tons frios, azul, cinzentos e verdes, transmitindo assim a dureza do seu meio envolvente e a brutalidade associada às tropas e ao capitão, padrao de Ofelia. John Calhoun escreve.

“(...) By contrast, the harsh reality represented by Vidal and his troops is coded in cold hues of blue and green, and many of their environments feature sharp angles.” (THEASC 2007)

Ao contrário de "El Laberinto del Fauno" as cores frias apresentadas, durante o sonho, na curta-metragem, não têm como principal papel a brutalidade nem a crueldade, antes pelo contrário, todas as cores presentes no filme tentam ajudar a personagem no seu caminho de auto-superação, crescimento intelectual e pessoal, para além da desassociação do significado cromático relativo a esta longa metragem espanhola, o azul e o verde são usados em "A Rapariga que Imaginou um Conto" no mundo onírico e não no mundo real, como acontece na longa metragem de Del Toro.

Durante o desenrolar do filme e de forma progressiva face ao final as paletas dos mundos começam a misturar-se e a tornarem-se numa só, a divisão entre os dois mundos sobrepõe-se e a paleta torna-se numa só, misturando os tons frios, do mundo real e cruel, que se vai desvanecendo, com os tons quentes do mundo de fantasia, que se vai tornando mais cruel com o desenrolar da narrativa. Este método, segundo o diretor de fotografia, ajuda o espectador a descodificar o filme e que sem o uso destes códigos cromáticos o seu entendimento e assimilação seriam bem mais complexos, redigido por John Calhoun.

“As the story unfolds and the parallel narratives start to, in Navarro’s words, “bridge over and rub together,” the colors begin to mix in quite striking ways. “I decided that we were going to do a contamination process, that one world was going to start infecting the other,” says Del Toro. “As the movie goes on, they combine more and achieve a unity, and Ofelia’s view of the world becomes as real as the fascists’.” By using color as their key, says Navarro, “we found the language we needed to help the audience understand the complexity of the movie.””²³ (Navarro, cit in Calhoun, THEASC 2007)

Mais uma vez por oposição ao que foi desenvolvido por Del Toro e Navarro, "A Rapariga que Imaginou um Conto" não adota como método narrativo a mistura cromática dos dois mundos. O mundo real e o mundo de sonho nunca se chegam a sobrepôr, não existindo necessidade de tingir o real ou o sonho com as paletas que cada um pertence. O único aspeto que se pode aproximar a esta expressão e opção estética de Del Toro e Navarro é explícito no momento em que Bárbara acorda pela segunda vez no sonho, neste momento específico o laranja não é tão saturado e não apresenta luzes tão contrastantes como o

²³ THEASC - John Calhoun, Fear and Fantasy, January 2007 [em linha] [consult. 12 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <http://www.theasc.com/ac_magazine/January2007/PansLabyrinth/page1.php>

primeiro laranja, esta opção deve-se ao facto de a mudança temporal, na primeira vez em que Bárbara acorda no sonho, é apresentado um laranja mais saturado e contrastado, pois a altura do dia é referente ao final da tarde. A segunda altura que Bárbara acorda localiza-se temporalmente num início de tarde, final de manhã, daí o contraste de luzes não se apresentar tão carregado como na primeira vez que é visualizado o laranja.

Capítulo III

3 - “A Rapariga que imaginou um conto”

Pré-produção, produção e pós-produção são as três fases de construção de um filme. Neste capítulo será analisado em profundidade todo o desenvolvimento conceptual e técnico do filme realizado em âmbito académico, salientando a metodologia e processo no desenvolvimento de “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

Para melhor entendimento sobre o conteúdo que será abordado nos próximos subcapítulos é aqui transcrita a sinopse, escrita pela realizadora e também as características do projeto.

BÁRBARA (28) é uma escritora que tem um trabalho para entregar, urgentemente. Não dorme à alguns dias, o que a leva a atingir cansaço extremo. Enquanto pensa no melhor final para a sua história, adormece, entrando num sono profundo, do qual poderá nunca mais sair. BÁRBARA não se apercebe da sua situação, pensando que ainda está acordada. No mundo onírico interage com dois amigos, ÍRIS (28) e LOURENÇO (30), que lhe vão indicando vários finais possíveis para a sua história quando, na verdade, se trata da sua própria consciência a decidir se há-de acordar ou ficar eternamente no mundo dos sonhos.

Título do projecto: A Rapariga que Imaginou um Conto

Género: Fantasia / Drama

Formato: HD / Cor

Duração: 15 min.

Língua falada: Português

Legendagem: Inglês / Francês

Função: Directora de Fotografia

3.1 - Pré-Produção

Esta primeira etapa de construção de um filme engloba um extenso processo de pesquisa e recolha de referências visuais, possibilitando-nos assim a realização de um trabalho distinto e criativo tendo como base e inspiração obras maiores, que para sempre influenciaram novas formas de contar histórias.

Esta fase teve como objectivo a consolidação de ideias e a discussão criativa com toda a equipa, contribuiu também para a execução da planificação técnica e *floorplans* de movimento de câmara e de iluminação, possibilitando assim posteriormente, durante a produção, a execução do trabalho de uma forma mais fácil e eficaz. Foram igualmente

refletidas as escolhas de iluminação, câmara, objetivas e outros materiais do departamento de fotografia a utilizar, sendo formulado uma lista com o material.²⁴

Existiu desde cedo, logo no início do desenvolvimento do guião, uma escolha de paleta cromática e foram atribuídas cores especificamente para cada personagem, havendo uma evolução nesta paleta até ao esquema final de cores, que pode ser visto na curta metragem e já referido no *Capítulo II*.

Na pré-produção também foi feita uma *réperage* ao local de rodagem do filme, esta serviu para ver e planear as várias formas de trabalhar no espaço disponível e quais as potencialidades e pontos negativos do mesmo. Todo o material referido neste capítulo estará presente em anexos, existindo chamada de atenção em cada subcapítulo para que exista maior facilidade de navegação durante a leitura do ensaio.

3.1.1 - Referências visuais

Para o desenvolvimento do filme “A Rapariga que Imaginou um Conto” existiu uma extensa pesquisa de referências visuais e sobre a forma como estas possivelmente se adequavam ao guião já escrito.

Grande parte dos filmes pesquisados fazem parte da lista apresentada no *Capítulo II*, onde é explanada a importância da luz e da cor na narrativa do cinema e a contribuição que “Chungking Express”, 1994, “The Last Emperor”, 1987, “The Wizard of Oz”, 1939 e por fim “El Laberinto del Fauno”, 2006, tiveram para uma fotografia mais cuidada na execução da curta metragem aqui analisada. Para além dessas longas metragens já referidas existiram também dois filmes que foram constantemente mencionados durante as reuniões com a realizadora e com a diretora de arte.

“Le fabuleux destin d'Amélie Poulain”²⁵, 2001, de Jean-Pierre Jeunet, com fotografia de Bruno Delbonnel, foi uma das primeiras longas metragens a surgir como referência, não só a nível estético mas também pela presença de conteúdo de animação em conjugação com *live action*, tal como acontece em “A Rapariga que imaginou um conto”. A paleta usada em “Le fabuleux destin d'Amélie Poulain” inspirou a diretora de arte a vestir as personagens e os sets à imagem deste filme. Sendo o cinema um processo criativo feito em equipa, o trabalho realizado pela Diretora de Arte, Alexandra Allen, acabou por inspirar, nesta fase, a fotografia de “A Rapariga que imaginou um conto”. Respeitando sempre a interação com toda a equipa criativa é pertinente existir uma permanente ligação entre a fotografia e a direção de arte e por essa razão, tanto a iluminação como a cor da luz utilizada em algumas das cenas, foram adotadas deste projeto de Jeunet. Os recortes de claro-escuro na face de

²⁴ Existindo sempre o aconselhamento de perto do Director de Fotografia e Orientador, Francisco Vidinha.

²⁵ IMDb *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* <http://www.imdb.com/title/tt0211915/?ref_=nv_sr_1>

Amélie, as cores pastel com que os cenários se vestem em contraste com o tom quente da luz que ilumina esses mesmos cenários, são alguns dos padrões pelos quais nos guiámos.



Fig.1 - Recortes de claro-escuro em “Le fabuleux destin d'Amélie Poulain”.



Fig.2 - Recortes de claro-escuro em “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

O outro filme que influenciou a fotografia de “A Rapariga que Imaginou um Conto” foi a longa metragem de Gaspar Noé “Enter the Void”²⁶, 2009, com direção de fotografia de Benoît Debie. Os elementos desta película que serviram de inspiração foram principalmente referências aos movimentos de câmara e a nível de enquadramentos. Existem pontos em comum na história dos dois filmes, pois tal como Oscar, umas das personagens principais do filme de Noé, Bárbara também se encontra num mundo não terreno, neste caso no

²⁶ IMDb *Enter the Void* <http://www.imdb.com/title/tt1191111/?ref_=nv_sr_1>

mundo dos sonhos e da fantasia, para que esse mundo onírico se tornasse explícito foram utilizados planos mais longos como *travellings*²⁷, para tornar os planos mais fluídos e livres. A utilização do ponto de vista da personagem (*Point of View - POV*) surge também como grande inspiração no filme “Enter the Void”, proporcionando uma visão mais fiel dos sentimentos da personagem e de como esta vê o mundo que a envolve, caso evidente desta inspiração é notório na cena da casa de banho, que está presente em ambos os filmes.



Fig.3 - *Point of View*, recurso usado inúmeras vezes em “Enter the Void”.

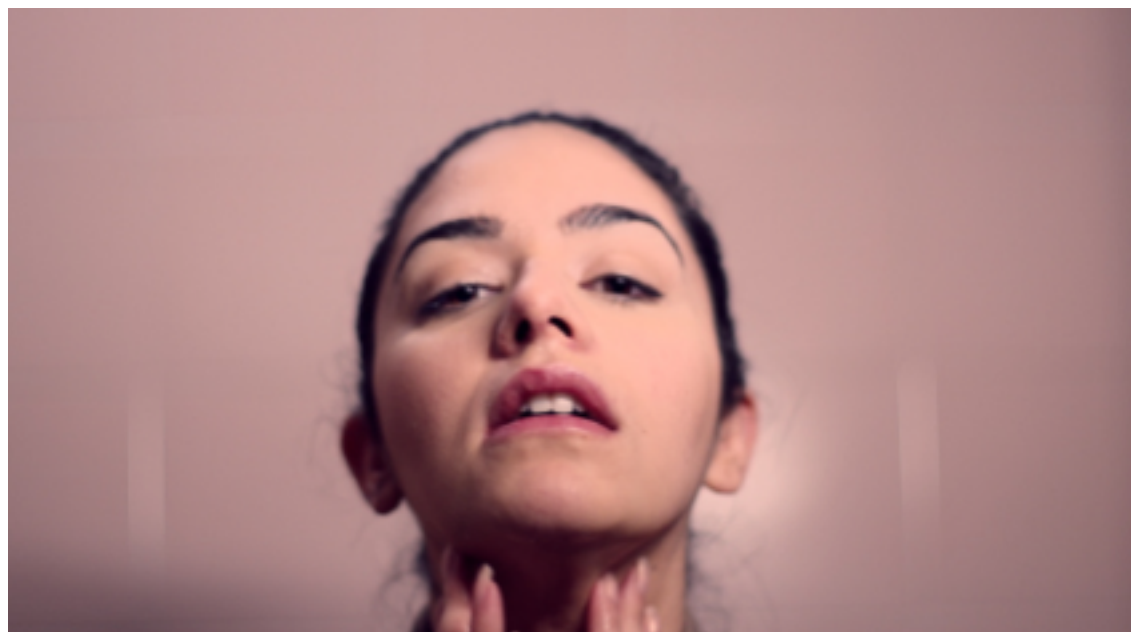


Fig.4 - *Point of View (POV)* em “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

²⁷ Os *travellings* presentes em “A rapariga que imaginou um conto” foram executados com o auxílio de uma *steadicam* e operada pelo João Nuno Soares.

Focando-me num dos filmes que já foi anteriormente referido, “Chungking Express”, mas desta vez expandindo para outras áreas do departamento de fotografia, à parte da luz e da cor, é de sublinhar a constante referência desta película na curta metragem realizada.

Muitos dos enquadramentos utilizados na curta-metragem foram retirados desta obra de Wong Kar-wai e Christopher Doyle, como também de “In the Mood for Love”,²⁸ 2000, do mesmo realizador e diretor de fotografia. A existência de várias *layers* que compõem o plano atribuem uma maior profundidade ao mesmo, conseguindo trazer ruído, de forma subtil, para as primeiras camadas da composição e assim distanciando, por vezes, os espectadores das personagens, dando ao mesmo tempo realce à distancia entre as duas personagens femininas nos momentos de maior tensão. As imagens que se seguem são retiradas das duas longas metragens de Wong Kar wai.



Fig.5 - Múltiplas *Layers* são apresentadas em vários planos do filme “In the Mood for Love”.

²⁸ IMDb *Fa yeung nin wa* <<http://www.imdb.com/title/tt0118694/>>



Fig.6 - “A Rapariga que Imaginou um Conto” recriou o estilo de enquadramentos e composição de Christopher Doyle.



Fig.7 - Sobreposição de várias *layers* em “Chungking Express”.



Fig.8 - Sobreposição de layers em “A Rapariga que Imaginou um Conto”.

3.1.2 - Planificação Técnica/ *Floorplan*

Nesta fase da pré-produção foi desenvolvida em parceria com a realizadora a planificação técnica do filme.

A planificação foi dividida em duas partes distintas, o mundo real, com planos mais estáticos e sem grandes movimentos de câmara, filmados com um tripé; em contraste, no mundo de sonho grande parte dos planos possui movimento e são filmados com auxílio de uma *steadicam*.

A planificação do filme inicia-se com enquadramentos muito fechados, deixando somente revelar detalhes das mãos de duas personagens e elementos do *set*, de seguida é-nos apresentado o local onde a história se desenvolve através de um plano estático, o qual dá sucessão a mais um plano pormenor da mão de uma personagem, a partir deste momento são-nos desvendadas duas personagens e desde então os enquadramentos oscilam entre o Plano Conjunto e Plano Pormenor, existindo por vezes planos gerais, sendo estes executados somente no exterior.

Mais tarde e após a execução da planificação técnica, da conclusão da listagem do material e da realização da *réperage*, foi elaborado um *floorplan* com a posição da iluminação e a posição da câmara e os movimentos da mesma. Este *floorplan* foi desenvolvido para facilitar o trabalho do assistente de iluminação, Carlos Borges e do operador de câmara, João Ramos, tendo durante a produção existido alguns ajustes, sendo no entanto grande parte da base do esquema de iluminação respeitado e tendo sempre em atenção a posição da *Key Light*, tal como pode ser observado nos esquemas.²⁹

²⁹ Consultar Anexos

3.1.3 - Paleta cromática

Inicialmente, durante as primeiras reuniões, existia para cada personagem uma paleta cromática, muitas vezes associada mais à direção de arte que à direção de fotografia, com o avançar do tempo e em sintonia com a maturação do projeto, a paleta de cores também foi sofrendo mutações e a fotografia começou a ser a responsável pelas diferenças cromáticas. A abordagem da fotografia em relação ao guião consistiu em distribuir diferentes momentos do filme por diferentes paletas, sendo Bárbara, a personagem principal, quem dita as alterações cromáticas do filme, sendo também responsável pelas alterações cromáticas as oscilações de humor e de crescimento do filme, tal como acontece com os filmes “The Wizard of Oz” e “El laberinto del fauno”, já referidos no segundo capítulo.

Como já foi descrito em diversos momentos do ensaio, nomeadamente no segundo capítulo, o mundo real de Bárbara possui uma paleta mais sóbria e colorida, com tons e saturações mais naturais, mimetizando a quer a luz do sol, quer dos interiores, tentando assim ser o mais fiel possível ao que se considera ser natural. O mundo de sonho apresenta sempre uma paleta com três cores principais: laranja, azul e verde, apresentando uma pigmentação extremamente saturada e com recortes de luz mais contrastantes que o mundo real; existem assim momentos do sonho em que a paleta se torna um pouco mais natural, mas os contrastes de luz e sombra continuam a ter recortes definidos e a saturação cromática sobressai de uma forma mais evidente que no mundo real.

As escolhas feitas em relação ao laranja, ao verde e ao azul relacionam-se muito com as teorias sobre a cor de vários filmes que usam as mesmas paletas que a curta metragem desenvolvida no âmbito académico, tal como é explicado no *Capítulo II* onde são citados mestres da fotografia como Storaro e Doyle.

Pegando no exemplo do laranja, cuja função é delinear o início de novos sonhos, o *Capítulo II* apresenta a teoria construída por Guillermo del Toro e Guillermo Navarro, realizador e diretor de fotografia, respetivamente, de “El laberinto del fauno”, no qual os mesmos afirmam que o laranja é uma cor embrionária e relacionada com o mundo fantástico, (THEASC 2007) estes utilizam os tons quentes para caracterizar o mundo de fantasia da personagem principal deste filme, tal como o laranja é usado para ilustrar a entrada no mundo onírico de Bárbara.

3.1.4 - Réperage

Quando nos foi disponibilizado um espaço para rodar³⁰ e nos deslocamos ao local para efectuar a *réperage* existiam vários pontos a considerar e a planear para organizar e rodar um filme num local com pequenas dimensões e no 9º andar.

³⁰ Agradecendo ao sempre disponível professor Manuel Taboada pela cedência da casa como por todos os esforços reunidos para nos ajudar em tudo que pudesse.

A relação do tamanho do espaço com a quantidade de material, que iria estar em permanente utilização, foi um quebra cabeças relativamente à forma de organização de todo o material e equipa dentro da mesma divisão, por estes motivos existiram várias visitas da equipa técnica ao local de modo a efectuar o planeamento da colocação de grandes luzes em espaços com decoração fixa, de modo a torná-las invisíveis. O que ao início parecia um enorme desafio tornou-se possível devido à constante persistência e aos vários testes realizados, através de tentativa e erro, antes das rodagens, possibilitando assim uma maior confiança e maior rapidez na execução das tarefas durante a produção do filme.

Para além destes detalhes existiam também diferentes texturas nas paredes do local principal de rodagem, algumas paredes eram forradas a madeira e outras eram paredes de cimento pintadas, acabando estas por refletir e absorver a luz de forma distintas. No caso da madeira esta absorve mais luz que uma parede de cimento, que por sua vez reflete mais luz, este fenómeno natural, que eu desconhecia, acabou por afetar, não de forma permanente, o resultado de algumas cenas, em que a densidade luminosa é diferente em planos da mesma cena, no resultado final, após a correção de cor, estes pequenos problemas não serão notórios.³¹

3.2 - Produção

Durante esta etapa onde colocamos em prática tudo o que foi desenvolvido na pré-produção existiu um bom ponto de vantagem para que todo este processo se concretizasse de forma eficaz.

Todo o material reunido na fase anterior e todos os esquemas e testes executados aperfeiçoaram a técnica e a habilidade de comunicar com toda a equipa, em particular com o departamento de imagem, assistente de iluminação, operador de câmara e operador de *steadicam*,³². A todos foi entregue a planificação técnica do filme, como também os esquemas de iluminação ao assistente de iluminação e os esquemas de movimentos de câmara,³³ ao operador de câmara e ao operador de *steadicam*.

Apesar dos contratemplos, que existem sempre em todas as produções, os esquemas anteriormente desenvolvidos ajudaram sempre a manter um ritmo constante de trabalho, ainda que por vezes necessitassem de reajustes, por necessidades de falta de espaço e movimentação das personagens. A existência de uma base, de uma referência física que nos organiza durante a produção foi essencial e indispensável, tal como uma equipa organizada e fiável.

³¹ Fotografias do espaço de rodagens pode ser encontrado nos anexos.

³² Na equipa de fotografia existiu uma equipa muito coerente trabalhadora e empenhada, constituída por o Carlos Borges, assistente de iluminação, João Ramos, operador de câmara e o João Nuno Soares, operador de *steadicam*.

³³ Todos os esquemas e planificação podem ser consultados em anexo.

3.2.1 - Iluminação e as suas funções

Na lista do departamento de iluminação foram utilizados vários tipos de luz, sendo a *key light* distribuída sempre por vários focos com características diferentes consoante a respectiva cena a ser filmada.

Nos momentos de sonho com tons mais azuis e verdes, o *kit de Kino flo* era a luz predileta para criar o efeito pretendido, conciliando sempre a temperatura de cor com os filtros *CTB 1/2* e *Full*, para os azuis e um filtro verde para as cenas verdes.

Durante o sonho, nos momentos mais laranjas utilizava-se uma mistura entre os *HMI* de 1200w e de 575w, com auxílio de dois *ARRI* de 1k, mais *IANIRO* de face aberta (*redhead*) e para luz pontual, recortes no cabelo e na cara das personagens, eram utilizadas as *Dedolights*, toda a iluminação era intercalada consoante a quantidade de luz necessária para cada cena, a utilização de *CTO 1/2* ou *Full* atribuía maior densidade de laranjas às cenas e eram utilizados principalmente nos *ARRIs* ou nos *HMI*s. A maioria da iluminação criada nestas cenas consistia em luz refletida, fosse nas paredes ou em materiais que absorviam mais luz, quando os focos de alta intensidade estavam voltados para o *set* estes eram difundidos por difusores assentes em ceferinos. A opção de utilizar luz refletida em vez de luz direta surgiu principalmente pelo facto dos focos usados possuírem uma alta intensidade luminosa e devido ao espaço, no qual as rodagens do filme decorreram, ser um pouco pequeno para a quantidade de luz necessária.

A composição de luz quer na casa de banho quer na cozinha foram as mais simples, não tendo sido utilizado grande quantidade de luz, comparando com as cenas feitas na sala. Na casa de banho foi usado um *kit* de 4 *LEDs*, que se encontrava apontado para a cara da personagem, mais um *Dedolights* que refletia contra o teto e a parede para criar o efeito desejado. Na cozinha, foi utilizado o *HMI* de 575w, no lado oposto à qual estávamos a filmar, fazendo esta de *keylight*, mais dois *Dedolights*, que se encontravam perto das personagens, estas luzes utilizadas mimetizavam a luz de cozinha num dia de sol durante a manhã.³⁴

Durante as cenas do mundo real a iluminação utilizada é muito idêntica à da luz das cenas oníricas, mudando só a posição das luzes consoante a posição do sol, como pode ser visto no esquema de luzes.³⁵

3.2.2 - Câmara e acessórios

Durante o desenvolvimento da curta metragem a câmara usada foi a Sony NEX FS100, com algumas objetivas da Nikon. A preferência da lente e a que se recorria grande parte das vezes foi a de 50mm, utilizada em mais de metade dos planos executados, a escolha desta objetiva como principal foi ponderada e associada à planificação do filme, onde existiam alguns *POVs* e no qual queríamos dar noção de uma maior “proximidade à visão humana”,

³⁴ O *HMI* de 575w criava a luz do sol, os *Dedolights*, a luz artificial da cozinha.

³⁵ Consultar Anexos - Anexo III - Esquema de iluminação e movimentos de câmara

não estando desta forma a constatar que a objetiva de 50mm é idêntica à visão humana, mas sim aquilo que nos apropriamos e decidimos como sendo a visão humana deste filme, a visão de Bárbara, relacionando a narrativa que estava a ser contada a essa proximidade.

A objetiva de 50mm tem uma abertura de diafragma de $f/1.2$ e, quando usada nesta abertura e em planos mais fechados, tem um espectro de foco muito pequeno, o que torna tudo ainda mais íntimo e chegado ao espectador, tal como quando nos aproximamos muito de alguém e só os detalhes da cara, ou mesmo a cara toda, é que se apresentam focados, deixando o fundo desfocado. Com o mesmo objectivo as restantes objetivas usadas no filme inteiro servem o mesmo propósito, sendo as lentes utilizadas as seguintes: 24mm $f/2$, 35mm $f/1.4$ e por fim uma de 85mm $f/1.4$.

Tendo em conta que a abertura de diafragma, da maior parte das objetivas, tem um número bastante pequeno, equivalendo a uma maior intensidade de luz a entrar pela lente, por vezes tinha-se de recorrer a filtros ND de modo a limitar a entrada de tanta luminosidade e continuar a usufruir da magnífica abertura da objetiva.

3.3 - Pós Produção

Nesta etapa final da produção de um filme e que diz respeito ao departamento de fotografia é elaborado o *color grading* ou a coloração do filme. Esta coloração é feita após a edição final das imagens e como o nome indica efectua-se a correcção da cor do filme.

Para este processo, o colorista Carlos Filipe Sousa foi contactado pela realizadora de modo a dar-se o desenvolvimento deste trabalho.

Para que o resultado final do filme coincidisse com o que tinha sido estudado, discutido e planeado durante um período aproximado de um ano, foram enviados à realizadora referências visuais de modo a fornecer ao colorista material para que o mesmo se pudesse guiar. Sendo diretora de fotografia o contacto com o colorista deveria ser de direta proximidade, mas dado que nunca existiu oportunidade para tal e tendo como base a confiança depositada na autora deste filme a comunicação com o autor da coloração foi feita por intermédio da mesma, sabendo que as intenções estéticas de ambas convergiam, o processo de pós produção realizou-se e só no final do mesmo tivemos oportunidade de ver o resultado final.

Com o fechar desta última, esperada e longa fase, a revelação da coloração tornou-se algo que nunca tinha sido avaliado como plausível, apesar da aceitação final da realizadora, partindo de todo o planeamento e baseando-me em toda a pesquisa anteriormente efectuada relativamente à direção fotográfica vi-me obrigada a rejeitar essa versão e assim embarcar numa longa viagem pelo mundo da coloração, com esta introdução feita, será falado, resumidamente, sobre o processo de coloração de *“A Rapariga que imaginou um conto”*.

3.3.1 - Color Grading

O processo de coloração de “A Rapariga que Imaginou um Conto”, revelou-se mais rápido do que se inicialmente planeava. Com base em experiências anteriores em coloração, com trabalhos mais demorados para colorir, presumiu-se que esta curta metragem seria bastante árdua e demorada, para surpresa e auto satisfação, ter o controlo do resultado final do filme revelou-se bastante compensador e o facto de toda a iluminação anteriormente realizada estar meticulosamente desenvolvida facilitou bastante o desenvolvimento dos ajustes cromáticos e de luz.

A coloração foi efectuada por todas as cenas do filme, tentado sempre elevar as intenções estéticas e fazendo com que as mesmas prevalecessem.

Durante a coloração as diferenças cromáticas entre o dia e a tarde foram subtilmente pontuadas no mundo real, tentado mais uma vez explorar e enaltecer as saturações das cores principais e os contrastes entre a luz e a sombra presentes no mundo onírico.³⁶

³⁶ Em anexo poderá ser observado algumas imagens da coloração da versão da realizadora e da coloração feita por mim. A comparação entre as duas colorações surge para enaltecer todo o processo de investigação neste ensaio apresentado e para ilustrar esse mesmo processo que decidi continuar através da coloração.

Conclusão

A cor e a luz distinguem e realçam diferentes estilos cinematográficos. É através das várias nuances de cores e dos vários contrastes de iluminação que conseguimos moldar uma narrativa e enaltecer os momentos mais importantes da mesma.

Para responder aos objetivos que nos propusemos alcançar com o presente trabalho, dedicámos a primeira parte à análise de metodologias usadas na fotografia ao longo dos anos, para tal efetuou-se uma leitura de vários artigos sobre luz e cor no cinema, que possibilitou o desenvolvimento de um estudo sobre as técnicas de Direção de Fotografia e como as mesmas produzem efeitos nas narrativas fílmicas.

Na segunda parte do trabalho é através do estudo de quatro obras cinematográficas que analisamos a cor como mecanismo narrativo e os significados inerentes às cores verde, laranja e azul. É também a partir da investigação dos filmes - “Chungking Express”, “The Last Emperor”, “The Wizard of Oz” e “El laberinto del fauno” - que percebemos que os significados das cores se alteram consoante o autor.

Na terceira e última parte, constituída pela análise da curta-metragem “A Rapariga que Imaginou um Conto”, efetuou-se o estudo do desenvolvimento do projeto académico, referindo todas as metodologias e processos elaborados pelo Diretor de Fotografia durante a pré-produção, produção e a pós-produção do filme.

Tal como pudemos constatar durante o desenvolvimento deste ensaio, a cor e a luz são duas ferramentas essenciais para a construção, desenvolvimento e entendimento das narrativas fílmicas. Por último, conclui-se que fotografia deve acompanhar a narrativa da história e que a cor e a luz são uma mais valia para ilustrar, desvendar e acrescentar significados associados às personagens e à ação do filme.

Bibliografia

ALTON, John — *Painting With Light*, Los Angeles: University of California Press, 1995 - ISBN: 978-0-520-08949-5

ÁVILA, Bruno — *Significado das cores*, e-book, consultado em 2014

GOODDRIDGE, Mike; GRIERSON, Tim — *Cinematography*, United Kingdom: ILEX, 2012 - ISBN: 978-1-907579-53-0

ENTICKNAP, Leo — *Moving Image Technology– From Zoetrope to Digital*, London: Wallflower Press, 2005 - ISBN: 1-904764-06-1; ISBN: 1-904764-07-X

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde e BASTOS, Dorinho — *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*, 5º ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. - ISBN: 85-212-0399-3

HANSEN, Eirik Frisvold — *Early Discourses on Colour and Cinema Origins, Functions, Meanings*, Stockholm: Stockholm University, 2006 - ISBN: 91-85445-45-2

MARTINS, André Reis — *A Luz no Cinema (Dissertação de Mestrado)*, Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2004.

NIJDAM, Niels A — *Mapping emotion to color*, Netherlands: University of Twente, the Netherlands.

PHILLIPS, William H. — *Film an introduction*. 4º ed. Estados Unidos da América: Bedford/ St. Martin's, 2009 - ISBN-10: 0-312-48725-8; ISBN-13: 978-0-312-48725-6

WINOKUR, Mark e HOLSINGER, Bruce — *The Complete Idiot's Guide to Movies, Flicks, and Film*, Indianapolis: Alpha Books, 2001 - ISBN: 0-7865-3431-1

Webgrafia

ACADEMIA - nm uk, Vittorio Storaro – "Writing with Light", 2013 [em linha] [consult. 14 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <https://www.academia.edu/5005447/Vittorio_Storaro_-_Writing_with_Light>

ALTTEXTS - Kirsten, Symbolism in the Wizard of Oz, December 2, 2012 [em linha] [consult. 07 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <<http://alttexts.wordpress.com/2012/12/02/test/>>

CORTES, Maria Claudia - Color in Motion, An Interactive Experience of Color Communication and Color Symbolism 2003 [em linha] [consult. 6 de Outubro de 2014] em WWW <<http://www.mariaclaudiacortes.com/colors/Colors.html>>

EDISONTECHCENTER - Arc Lamps (Lâmpada de arco) [em linha] [consult. 20 de Maio de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.edisontechcenter.org/ArcLamps.html>>

EDISONTECHCENTER - Incandescent Lamps (Lâmpadas Incandescentes) [em linha] [consult. 20 de Maio de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.edisontechcenter.org/incandescent.html>>

EDISONTECHCENTER - MERCURY VAPOR LAMPS (Lâmpada de vapor de mercúrio) [em linha] [consult. 20 de Maio de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.edisontechcenter.org/MercuryVaporLamps.html>>

FILMREFERENCE - ALLISON, Deborah, LIGHTING TECHNOLOGY AND FILM STYLE [em linha] [consult. 15 de Maio de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Lighting-LIGHTING-TECHNOLOGY-AND-FILM-STYLE.html>>

FILM110 - German Expressionism (Expressionismo Alemão) [em linha] [consult. 10 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<https://film110.pbworks.com/w/page/12610223/German%20Expressionism>>

WIDESCREENMUSEUM - Cinecolor, Película Eastman [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/cinecolor2.htm>>

WIDESCREENMUSEUM - Technicolor, Additive system [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor1.htm>>

WIDESCREENMUSEUM - Technicolor, Glorious Technicolor/3-Color Technicolor [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor7.htm>>

WIDESCREENMUSEUM - Technicolor, Glorious Technicolor/3-Color Technicolor [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor4.htm>>

WIDESCREENMUSEUM - Technicolor, Subtractive systems, Subtractive Two-Color Cemented Print [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor2.htm>>

WIDESCREENMUSEUM - Technicolor, Subtractive Two-Color Dye Transfer Prints [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor3.htm>>

IBFILMSAS - Chungking Express Mise-En-Scene in Chungking Express, Feb 28,2013 [em linha] [consult. 12 de Março de 2014]. Disponível em WWW: <<http://ibfilmsas.wikispaces.com/Chungking+Express>>

IMDb - The Toll of the Sea, 1922 [em linha] [consult. 22 de Junho de 2014] Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0013688/>>

IMDb - Wong Kar-wai, Chung Hing sam lam, 1994 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0109424/>>

IMDb -Bernardo Bertolucci, The Last Emperor, 1987 [em linha] [consult. 10 de Novembro de 2013]. Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0093389/?ref_=nv_sr_1>

IMDb - Guillermo del Toro, El laberinto del fauno, 2006 [em linha] [consult. 04 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0457430/?ref_=rvi_tt>

IMDb - Wong Kar-wai, Fa yeung nin wa, 2000 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0118694/>>

PERNODCHU - Pernod Chu, Expressing the ChungKing Express, Janeiro, 2010 [em linha] [consult. 12 de Março de 2014]. Disponível em WWW: <<http://www.pernodchu.com/?p=20>>

ROBERTMILLS - Robert Mills, Colour and Storytelling in Films, July 28, 2013 [em linha] [consult. 07 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <<http://www.robertmills.me/colour-and-storytelling-in-films/>>

THEASC - John Calhoun, Fear and Fantasy, January 2007 [em linha] [consult. 12 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <http://www.theasc.com/ac_magazine/January2007/PansLabyrinth/page1.php>

Filmografia

IMDb - Bernardo Bertolucci, *The Last Emperor*, 1987 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0093389/?ref_=nv_sr_1>

IMDb - Burt Gillett, *Flowers and Trees*, 1932 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0022899/>>

IMDb - Chester M. Franklin, *The Toll of the Sea*, 1922 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0013688/>>

IMDb - Edwin S. Porter, *The Mystic Swing*, 1900 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0000321/?ref_=fn_al_tt_1>

IMDb - Frank McDonald, *Son of Belle Starr*, 1953 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0046346/?ref_=fn_al_tt_1>

IMDb - Fritz Lang, *Metropolis*, 1927 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0017136/?ref_=fn_al_tt_1>

IMDb - Gaspar Noé, *Enter the Void*, 2009 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1191111/?ref_=nv_sr_1>

IMDb - Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, *Greed*, 1924 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0015881/?ref_=fn_al_tt_1>

IMDb - Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno*, 2006 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0457430/?ref_=rvi_tt>

IMDb - Jean Yarbrough, *Jack and the Beanstalk*, 1952 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0044762/?ref_=fn_al_tt_2>

IMDb - James H. White, *Why Jones Discharged His Clerks*, 1900 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0270736/>>

IMDb - Michael Curtiz, William Keighley, *The Adventures of Robin Hood*, 1938 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0029843/?ref_=nv_sr_1>

IMDb - Richard Boleslawski, *The Garden of Allah*, 1936 [em linha] [consult. 03 de Novembro de 2013] Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0027657/?ref_=fn_al_tt_1>

IMDb - Wong Kar-wai, *Chung Hing sam lam*, 1994 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0109424/>>

IMDb - Wong Kar-wai, *Fa yeung nin wa*, 2000 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0118694/>>

IMDb - Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, 1939 [em linha] [consult. 17 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref_=nv_sr_1>