

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

PAULO VICTOR TRAJANO MATHIAS DUARTE

**AS TECNOLOGIAS DA COR NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO:
ALGUMAS OBSERVAÇÕES A PARTIR DE 4 FILMES DE QUENTIN
TARANTINO**

**SÃO PAULO
2018**

PAULO VICTOR TRAJANO MATHIAS DUARTE

**AS TECNOLOGIAS DA COR NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO:
ALGUMAS OBSERVAÇÕES A PARTIR DE 4 FILMES DE QUENTIN
TARANTINO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

**SÃO PAULO
2018**

PAULO VICTOR TRAJANO MATHIAS DUARTE

**AS TECNOLOGIAS DA COR NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO:
ALGUMAS OBSERVAÇÕES A PARTIR DE 4 FILMES DE QUENTIN
TARANTINO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

Aprovado em ----/-----/-----

Nome do orientador

Nome do convidado

Nome do convidado

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal refletir sobre a passagem da cor de um acontecimento material, fisicamente manipulável, para uma experiência virtual, com a emergência dos processos digitais. E, dessa forma, pensar como essa passagem vem alterando a relação entre realizador e obra e as mudanças que essa nova relação trouxe para o fazer cinematográfico em Hollywood. A cor que antes era palpável aos realizadores do filme, se virtualiza na conversão do mundo analógico em digital. A digitalização da cor modifica a experiência que temos com ela enquanto realizadores, e nos abre novas possibilidades de uso dentro do meio cinematográfico. Para isso observo alguns processos que orientam a maneira como a cor provoca efeitos na obra do diretor Quentin Tarantino e como seus filmes são afetados pela colorização digital. O diretor, em sua obra pós 2001, procura trabalhar cada filme a partir de um gênero cinematográfico “canônico”. Desde a concepção do roteiro até a edição o cineasta acaba por prestar uma “homenagem” ao cinema de gênero. A produção cinematográfica hollywoodiana contemporânea costuma criar uma paleta de cores a cada novo filme e por isso passa alguns modismos como o uso extenso da técnica do *teal & orange*. Tarantino emula as cores do cinema de gênero e, com o auxílio de *softwares* de colorização digital, controla e estiliza seu uso, indo aparentemente contra as tendências atuais. E assim, dentro dessa reconstrução do mundo no cinema modelada pela cor, temos um cinema que abriu mão de uma realidade fora dele para fazer sentido, objetifica sua realidade e se torna imaterial, assim como a cor e utiliza o seu próprio *Stimmung* ao fazer do cinema a própria referência, referência esta que se basta em si. E assim ficam claros os caminhos que a cor teve dentro do cinema e como os realizadores estão lidando com a cor virtual. Hoje passamos pelo primeiro modismo da colorização digital, que em breve será passado, esse novo status quo da cor ainda é muito recente, precisamos amadurecer esse conceito e com certeza ainda há muita coisa a ser pesquisada acerca desse atual processo expressivo.

Palavras-chave: Hollywood. Cor analógica. Cor digital. Teal & Orange. Quentin Tarantino.

ABSTRACT

This research has as main objective to reflect on the passage from the color of a material event, physically manipulable, to a virtual experience, with the emergence of the digital processes. And, in this way, to think how this passage has changed the relation between director and work and the changes that this new relationship has brought to the cinematographic making in Hollywood. The color that was once palpable to the filmmakers, is virtualized in the conversion of the analogue world to digital. The digitalization of the color modifies our experience as filmmakers, and opens up new possibilities for us to use within the cinematographic medium. For this I observe some processes that guide the way color provokes effects on director Quentin Tarantino's work and how his films are affected by digital color grading. The director, in his work post 2001, seeks to work each film from a cinematographic genre "canonical", from the conception of the script to the edition the filmmaker ends up paying a tribute to the genre cinema. Contemporary Hollywood film production usually creates a color palette with each new film and therefore passes some fads like the extensive use of teal & orange technique. Tarantino, emulates the colors of genre cinema and with the aid of digital colorization software controls and stylizes its use, apparently going against current trends. And so, within this reconstruction of the world in the cinema modeled by color, we have a cinema that gave way to a reality outside of it to make sense, objectifies its reality and becomes immaterial, like color and uses its own Stimmung in making the cinema itself, reference that is enough in itself. And so they are clear the paths that the color had inside the cinema and how the directors are dealing with the virtual color. Today we are going through the first modism of digital color grading, which will soon be passed, this new status quo of color is still very recent, we need to mature this concept and certainly there is still much to be researched about this current expressive process.

Key-words: Hollywood. Analog color. Digital color. Teal & Orange. Quentin Tarantino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. AS TECNOLOGIAS DA COR NO CINEMA	11
1.1 O começo	11
1.2 A quebra de paradigmas	16
1.3 Colorização Digital	18
2. OS PADRÕES CONTEMPORÂNEOS DA COR EM HOLLYWOOD.	20
2.1 Um panorama da cor	21
2.2 A película encontra o digital	86
2.3 As tendências atuais da cor	89
3. A COR EM QUATRO FILMES DE TARANTINO	91
3.1 Observação 1: Primeiro filme na era pós digitalização, <i>Kill Bill Vol. 1</i>	94
3.2 Observação 2: A cor e o contraste entre personagem e ambiente em <i>Kill Bill Vol. 2</i>	99
3.3 Observação 3: As experimentações de <i>A prova de morte</i>	106
3.4 Observação 4: <i>Os oito odiados</i> e o uso do <i>teal & orange</i>	114
4. UMA NOVA FASE DO CINEMA HOLLYWOODIANO	122
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pretende refletir sobre a passagem da cor de um acontecimento material, fisicamente manipulável, para o virtual, algo que agora se faz presente no digital, através de *softwares*, de máquinas, através de “zeros e uns”. E, dessa forma, pensar como essa passagem vem alterando a relação entre realizador e obra, e as mudanças que essa nova relação trouxe para o fazer cinematográfico em Hollywood.

Para exemplificar algumas das mudanças que a digitalização da película trouxe para o universo cromático de uma obra cinematográfica, coloco aqui fotogramas de dois filmes da franquia Mad Max, do diretor George Miller.

Figura 01



Mad Max 2: A caçada continua, 1981. Fotograma retirado do filme.

Figura 02



Mad Max: Estrada da fúria, 2015. Fotograma retirado do filme.

O primeiro fotograma é da cena de abertura do segundo filme, *Mad Max 2: A caçada continua* (*Mad Max 2: The road warrior*, 1981) e o segundo fotograma é do último filme da franquia, *Mad Max: Estrada da fúria* (*Mad Max: Fury road*, 2015). As duas imagens foram escolhidas de forma a mostrar enquadramentos semelhantes para que fique clara a mudança que a franquia teve entre seu segundo e quarto filme. Em *Estrada da fúria* o diretor consegue expandir o universo cromático do filme, agregando valor para a história distópica situada em uma realidade devastada por uma guerra nuclear, onde temos somente o azul do céu e o laranja do deserto. A partir do fotograma de *Mad Max 2*, podemos notar que Miller já trabalhava o contraste entre essas duas cores, porém somente em *estrada da fúria* ele desenvolve todo o potencial dessas duas cores.

A cor, assim como outros aspectos do fazer cinematográfico, como direção, fotografia e edição, também desenvolveu suas formas expressivas, talvez de modo mais lento ao longo da história do cinema e de forma mais intensa a partir de 2001 com a concepção do primeiro filme inteiramente colorido digitalmente. Esse processo tem o nome de *color grading*, ou colorização, se trata basicamente da alteração ou melhoria das cores de um filme, vídeo ou imagem. Pode ser feito por processos químicos, em laboratório de revelação, ou digitalmente, por meio de programa especializado em manipulação de cores, como o “DaVinci Resolve”, da empresa Blackmagic, ou o “Lustre”, da empresa Autodesk. O *color grading* é empregado no cinema desde o seu começo, em filmes como *Viagem à lua*¹ (*Le voyage dans la lune*, 1902), do diretor George Méliès e *Intolerância*² (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*,

¹ Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=leXpc2vBG-w&t=60s>

² Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgylj-1tzBQ>

1916), do diretor D. W. Griffith, nestes filmes o processo de coloração foi todo feito à mão. Mesmo antes do magnífico mundo *technicolor*, nos filmes preto e branco, a cor já trazia novas formas de desenvolver uma narrativa dentro de um filme, como fala Sergei Eisenstein sobre seu filme *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925), no trecho³ do texto *El movimiento del color*:

(...) as possibilidades de usar cores são várias. Existe a possibilidade de levar a cor como um dom plasticamente ligado ao tema. E sentir o movimento dentro do tema, “sua vibração”, no jogo e no reflexo dessa cor. Precisamente desta forma a cor cinza foi concebida e entendida em Potemkin (EISENSTEIN, 1982, p.451).

A cor, que antes era obtida através de processos físicos (a cor era obtida e manipulada através da combinação de banhos químicos), se perde na conversão do mundo analógico para o digital, o universo cromático do filme agora é construído digitalmente e não mais através dos banhos químicos, a cor se apresenta para nós como algo a ser “lido”, assimilado como estratégia expressiva ligada diretamente ao desenvolvimento de uma cena. A digitalização da cor modifica nossa relação com ela e nos abre novas possibilidades de uso dentro do meio cinematográfico.

A partir das experiências adquiridas como colorista ao longo da minha carreira profissional, observo alguns processos que orientam a maneira como a cor provoca efeitos na obra do diretor Quentin Tarantino e como seus filmes são afetados pela colorização digital. O diretor, em sua obra pós 2001, procura trabalhar a cada filme com um gênero cinematográfico “canônico”. Desde a concepção do roteiro até a edição, o cineasta acaba por prestar uma “homenagem” ao cinema de gênero. Nessa pesquisa não irei abordar a forma como o espectador recebe e interpreta o universo cromático de um filme, não se trata de um estudo sobre o uso emocional/cultural da cor, procuro olhar para a cor a partir do ponto de vista do realizador (diretor/colorista) e como se dá essa relação entre eles.

Em um cinema que cria sua paleta de cores a cada novo filme e que passa por alguns modismos, como o uso extenso da técnica do *teal & orange*⁴, Quentin Tarantino, resgata as cores do cinema de gênero e, com o auxílio de *softwares* de colorização digital, as atualiza, acrescenta a sua visão como cineasta e como entusiasta de cinema, e as moderniza, indo contra as tendências atuais.

³ “las posibilidades de utilización del color son varias. Existe la posibilidad de tomar el color como un don plásticamente ligado con el tema. Y sentir el movimiento dentro del tema, " su vibración", en el juego y reflejo dese color. Precisamente de este modo fue concebido y comprendido el color gris en Potemkin.”

⁴ A definição dos termos com asterisco pode ser consultada no Anexo 2, na página 107 desta dissertação.

Esse meu fascínio com as cores é fruto de uma relação bem antiga com o cinema. Desde pequeno gostava muito de assistir a filmes, gastava toda a minha mesada na locação de fitas VHS*, ficava acordado até tarde, mesmo sem a permissão de meus pais para gravar ou assistir a um filme na TV. Foi essa subversão da hora de dormir que me levou a ver filmes que talvez não fossem apropriados para minha idade, mas que certamente aguçaram minha curiosidade em relação aos filmes. Ao longo da minha vida, o cinema sempre me acompanhou, e obras como *Pulp fiction: tempo de violência* (Pulp fiction, 1994), do diretor Quentin Tarantino, *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001), do diretor Jean-Pierre Jeunet; *Kill Bill: Volume 1* (Kill Bill: Vol.1, 2003), do diretor Quentin Tarantino; *Sin City: A cidade do pecado* (Sin City, 2005), dos diretores Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino; *Transformers*, de 2007, do diretor Michael Bay e *Eai, meu irmão, cadê você?* (O Brother, Where Art Thou?, 2001), dos diretores Joel e Ethan Coen, despertaram meu interesse pelo uso das cores dentro de um filme e foram determinantes na minha escolha de profissão.

E, para entender melhor a relação que a cor tem com o fazer cinematográfico, iniciei, alguns anos atrás, de forma empírica, uma pesquisa sobre a história da cor no cinema. Mas percebi que eram poucos os materiais que pensavam na cor de forma mais “estética”, ou que colocassem a cor como foco da pesquisa. Talvez por envolver aspectos mais técnicos do cinema, esses estudos ficam ocultados por outros mais populares como narrativa, direção misancene e etc.

Essa “aparente” ocultação de reflexões científicas sobre a cor, me motivou a estudar o tema, elaborar uma linha do tempo que mostrasse a evolução tecnológica da cor no cinema hollywoodiano e criar um panorama da cor no cinema, selecionando alguns filmes que evidenciaram a cor em suas narrativas. Para construir essa lista tomo como base a minha experiência adquirida como colorista, por isso a lista não se limita somente a produções hollywoodianas, os filmes selecionados de alguma forma fizeram parte da minha formação profissional.

Meu objetivo é trabalhar as estratégias do uso da cor no cinema contemporâneo em *Hollywood*, para além do caráter operativo, isto é, para além do seu uso tecnológico. É tomar a cor na foma digital de hoje como uma experiência expressiva.

Para desenvolver essa linha do tempo da cor, busquei informações em diversos livros e em alguns museus como: *The dawn of Technicolor, 1915-1935*; *Technicolor movies: The history of dye transfer painting*; *Motion picture photography: A history 1891-1960*;

Harnessing the Technicolor rainbow: Color design in the 1930s e *Glorious Technicolor: The movies' magic rainbow*; widescreenmuseum.com e o *George Eastman*⁵ *Museum*. Além disso, utilizei como guia o documentário *The history and science of color film: from Isaac Newton to the Coen Brothers*. A obra de 2013 foi publicada em um site especializado em vídeo-aulas voltadas para cinema, chamado *filmmaker iq*⁶, onde John Hess, o fundador do site, compila os eventos mais importantes em relação a cor desde a criação do cinema até a completa digitalização e colorização de uma obra cinematográfica em 2001.

⁵ George Eastman foi o fundador da Kodak, criada em 1888.

⁶ Disponível em: <https://filmmakeriq.com> Acesso em: 18 dez. 2018.

1 AS TECNOLOGIAS DA COR NO CINEMA

1.1 O começo

Baseando-se principalmente no documentário⁷ sobre a história da cor, realizado pelo *filmmaker** John Hess (o filme reúne os fatos mais importantes para a cor no cinema hollywoodiano) e embasado nos livros citados anteriormente, consegui desenvolver uma linha do tempo que mostrasse a evolução tecnológica da cor dentro de Hollywood, partindo desde 1895 e indo até 2001, quando o primeiro filme é inteiramente digitalizado e colorizado.

Logo em seguida à criação do cinema, vieram as tentativas de se obter um filme colorido. O primeiro processo para obter-se cor em um filme foi a pintura de cada um dos fotogramas e o primeiro filme colorido foi o *Annabelle serpentine dance*⁸, de 1895, do diretor William K. L. Dickson. George Méliés tinha um estúdio de pintura de fotogramas com 21 mulheres colorindo os fotogramas de seus filmes. O filme *Viagem à lua* tem uma versão colorida pelo seu estúdio.

À medida que o cinema se desenvolveu e a duração dos filmes aumentou, colorir cada fotograma tornou-se algo impraticável, segundo o site da Enciclopédia Britânica⁹. Em 1903, Charles Pathé, produtor de cinema francês, cria um processo mecanizado de colorização por estêncil chamado de *Pathecolor*.

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, o processo de colorização por estêncil já não consegue atender a demanda e muitos cineastas adotam o sistema de tingimento (*tinting*) e viragem (*toning*) das películas através de banhos de imersão. O tingimento coria o fotograma por completo e a viragem coria somente as áreas mais escuras do filme, convertendo o sal de prata em sal de prata colorido. O cineasta D. W. Griffith utiliza esse processo em sua obra *Intolerância*, como uma forma de realçar as emoções.

Em seu documentário¹⁰ intitulado “The history and science of color film: from Isaac Newton to the Coen Brothers”, Hess comenta que na década de 1920 entre 80% e 90% dos filmes estadunidenses usavam alguma forma de tingimento ou tonificação. Com a chegada do cinema falado, em 1927, o processo de tingimento e viragem não pode mais ser usado, pois afetava a trilha de som que era gravada na película junto com o filme. De acordo com o

⁷ Este documentário irá nortear essa pesquisa em torno da construção da linha do tempo da evolução tecnológica da cor, por ser o material mais completo que encontrei sobre o assunto.

⁸ Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=kplgIO9F7Pg>

⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Pathecolor>. Acesso em: 18 dez. 2018.

¹⁰ Assista em: https://www.youtube.com/watch?v=IRheZ_MUYiY

filmmaker, películas pré-coloridas chegaram a ser desenvolvidas para resolver o problema, porém logo caíram em desuso, pois o público queria cores reais, próximas do seu dia a dia. Então processos que buscavam cores mais realistas estavam em desenvolvimento¹¹.

A partir desse conceito, alguns dispositivos começaram a ser desenvolvidos. Em 1908, o inventor George Albert Smith cria o sistema *Kinemacolor* 2 cores, uma técnica que usa o processo aditivo. Para chegar nesse resultado foi criado um filtro circular metade vermelho e metade verde, que era colocado no momento da captura do filme, e girava de forma que um fotograma fosse vermelho e o outro verde. No momento da reprodução do filme, novamente era colocado o filtro circular, e a velocidade em que a reprodução era feita criava a ilusão de estarmos vendo cores. Essa técnica foi usada em vários filmes até meados de 1914, seu maior sucesso foi o documentário do produtor (e dono da patente do sistema de 2 cores) Charles Urban, *With Our King and Queen Through India*¹², de 1912.

De acordo com John Hess, apesar de seu sucesso comercial o sistema possuía duas falhas: em cenas com movimento, a ilusão das cores não conseguia manter-se e, em alguns momentos, era possível ver as cores reais da película (verde ou vermelho); e por se tratar de um sistema de duas cores (verde e vermelho), ele não possuía o azul, logo, os filmes que usavam esse sistema não tinham o azul do céu e nem o azul do mar, por exemplo.

Por essa falha técnica, William Friese-Greene influente fotógrafo inglês e inventor do sistema Biocolor (outro sistema a usar duas cores), processa Charles Urban (dono do sistema *Kinemacolor*), pela quebra da patente que garantia seu monopólio em cima dos sistemas de 2 cores. Pelo fato do sistema ser incapaz de reproduzir o azul, não era uma reprodução fiel a realidade no quesito cor, como alegava Urban. Friese-Greene ganha a sua moção e o produtor perde seu monopólio em cima da técnica e, conseqüentemente, fecha as portas.

Hess ressalta que, apesar da inabilidade de reproduzir a cor azul, o sistema *Kinemacolor* provou que havia mercado para filmes coloridos. Outras técnicas baseadas nesse mesmo sistema, como o *chronochrome*, o *cinechrome* e a *British Raycol* tentaram substituir o *Kinemacolor*. Porém, o sistema aditivo de duas cores era uma técnica que não reproduzia as cores fielmente e seria demasiado caro e complexo desenvolvê-la para reproduzir tal cor¹³. A

¹¹ “In 1920's, 80 to 90 percent of all american films were using some form of tinting or toning in at least some scenes. But these baths processes cause problems once sound was introduced in 1927 and printed as a optical track that ran along side the film. Pre tinted film stock was created to solve this problem, but it saw little use as more naturalistic ways of creating color were start to become popular.”

¹² Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=EIZMs1ltnlE>

¹³ “But Kinemacolor proved there was a market for color film. Other additive thecniques including Chronochrome, Cinechrome and British Raycol, tried to stablish some followings, but additive color systems for film, proved to be too technically challenging to implement.”

criação de um novo sistema de duas cores pela Technicolor, tecnicamente superior aos outros, trouxe novo fôlego para no cinema colorido.

A indústria cinematográfica ainda carecia de um sistema eficiente que imprimisse cores de forma realista nos filmes. Em 1922, isso começa a mudar com a criação do sistema subtrativo *Technicolor 2 strip*. A empresa americana fundada pelo inventor e engenheiro em eletroquímica Herbert Kalmus, pelo físico e engenheiro mecânico Daniel Frost Comstock e pelo mecânico W. Burton Wescott criou um processo que utilizava um divisor de feixe de luz com um espelho semitransparente de ouro, que gravava duas tiras de filme simultaneamente. Essas tiras eram posteriormente coloridas, uma com ciano e outra com vermelho alaranjado, e quando coladas juntas, resultavam no filme colorido. De acordo com o banco de dados sobre filmes IMDB¹⁴, o primeiro filme a utilizar esse processo foi o *The toll of the sea*¹⁵, de 1922, do diretor Chester M. Franklin. O filme chamou a atenção do público e alavancou o uso do sistema no meio cinematográfico. Em 1928, a Technicolor aperfeiçoa o seu sistema incluindo um processo chamado de embebição (*imbibition*), que consistia em transferir as duas tiras de filme coloridas em uma nova película, o que conferia uma qualidade superior àquelas desenvolvidas em outros processos existentes na época. O escritor do livro *Motion picture photography: A history, 1891-1960* nos conta que, apesar do sucesso do sistema, faltavam profissionais que soubessem operar os equipamentos corretamente, aliado a chegada do filme preto e branco *Eastman panchromatic* da Kodak (um filme mais barato e que poderia ser usado com luzes incandescentes normais), fez com que a demanda pelo *Technicolor 2 strip* caísse.

Em 1932, a Technicolor volta com seu sistema *Technicolor 3 strip*, um aperfeiçoamento do anterior. Agora ele usava o mesmo divisor de feixe de luz, porém com três tiras de filme. De uma maneira bem simplificada, para obter-se o filme colorido no sistema technicolor 3 strip, a luz passa por um prisma que divide o feixe de luz e passa por filtros coloridos até chegar nas três tiras de filme, após serem reveladas são tingidas com suas respectivas cores e depois transferidas para uma única película.

O diretor do documentário sobre a história da cor no cinema conta que, para garantir a qualidade do sistema, a Technicolor desenvolveu suas próprias câmeras, que chegavam a custar 30 mil dólares cada. Além disso, exigia que fosse usado um diretor de fotografia recomendado pela empresa, uma equipe de gravação montada por ela, uma paleta de cores e

¹⁴ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0013688/trivia?ref_=tt_trv_trv Acesso em: 18 dez. 2018

¹⁵ Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=8vuOQeVu10s&t=409s>

maquiagem pré-aprovada por ela e exigia ainda que a película fosse processada e finalizada em seus laboratórios¹⁶.

As grandes produtoras de Hollywood estavam receosas em firmar parceria com a Technicolor por conta das inúmeras exigências impostas para que o sistema funcionasse. Então a empresa oferece o *Technicolor 3 strip* para uma produtora ainda em crescimento, a Walt Disney, que a usa em sua série de desenhos *Silly Symphony*. A produtora ganha o oscar de melhor animação com o desenho *Árvores e flores*¹⁷ (Flowers and trees, 1932) e *Os Três porquinhos*¹⁸ (Three little pigs, 1933), ambos dirigidos por Walt Disney.

O *filmmaker* John Hess conta que, o uso do sistema desenvolvido pela Technicolor em grandes filmes veio somente em 1935 com filme *Vaidade e beleza*¹⁹ (Becky Sharp, 1935), de Reuben Mamoulin. No entanto, só mostrou todo o seu potencial em 1938, com o filme da Warner Brothers *As aventuras de Robin Hood* (The Adventures of Robin Hood, 1938), dos diretores Michael Curtiz e William Keighley, que ganhou três Oscars pelo o uso estético da cor.

Em 1950, a Kodak lança o *Eastmancolor*, um filme fotográfico colorido, também conhecido como *monopack* por condensar as películas azul, vermelho e verde em um único filme. Por não ser necessária a utilização de câmeras específicas para filmar, e seu processo de revelação ser consideravelmente simples, o *Eastmancolor* se populariza, tornando obsoleto o sistema *technicolor 3 strip*. Com isso, a Technicolor adota o Eastmancolor, em 1952, em parte de suas produções. Em 1975, a empresa desativa por completo o processo de embebição, passa a usar somente o filme *Eastmancolor*, vende seus equipamentos para o governo chinês e a partir disso utiliza somente o processo padrão de revelação de película.

Paralelo ao cinema hollywoodiano, segundo o site *finalcolor*²⁰ em seu texto história para coloristas, foi desenvolvida a telecinagem, método de transferência de imagens de uma película fotossensível para uma fita magnética. Criada de forma primitiva na década de 1950, foi inaugurada pelos estúdios da BBC. A máquina basicamente utiliza o tubo de raios catódicos invertido, de forma a conseguir captar o sinal emitido por uma emissora e gravar em uma fita magnética. De acordo com James R. Janesick, escritor do livro *Scientific charged-*

¹⁶ “The cameras costing upwards of \$30.000 a piece, and this time Technicolor have an iron fist over quality control. In order to make a Technicolor film, you need a Technicolor camera man, use a Technicolor make-up, have a Technicolor consultant make shure youre art director have the acceptable color pallete and have the filme printed and processed by, who else, Technicolor”

¹⁷ Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BqM8nU7-b8&t=180s>

¹⁸ Assista em: https://www.youtube.com/watch?v=SKxWJP_LH7A

¹⁹ Assista em: <https://www.youtube.com/watch?v=fcrfnyFU3y0>

²⁰ Disponível em: <http://www.finalcolor.com/history-for-colorists/> Acesso em: 18 dez. 2018.

coupled devices, em 1969 algumas empresas de tecnologia eletrônica, juntamente com os engenheiros eletrônicos Willard Boyle e George Smith, desenvolvem e aprimoram o equipamento de telecinagem, criando o primeiro CCD (*Charge-coupled device*, ou dispositivo de carga acoplada), sensor fotossensível capaz de converter imagem em pulsos elétricos. Esse sensor é o precursor de todos os equipamentos de captura de imagens digitais. Agora é possível converter a imagem da película em imagem digital.

Em 1980, é colocado no mercado o primeiro *software* de correção de cores: o Wiz Color Corrector, desenvolvido pela empresa VTA, que era capaz de corrigir algumas aberrações cromáticas e usava cores primárias e secundárias. Em 1984, o Wiz passa a se chamar Davinci Color Corrector, o mais antigo *software* de manipulação de cores, conhecido hoje como Davinci Resolve, que pertence a Blackmagic design. Isso abre precedente para pesquisa e desenvolvimento em cima dos processos de digitalização e colorização das películas. Hollywood, agora, é capaz de digitalizar algumas cenas de seus filmes e realizar pequenas correções de cor.

Após comprar alguns filmes do acervo da MGM/UA (*Metro - Goldwyn - Mayer e United Artists*) em 1985, o empresário Ted Turner anuncia que vai colorizar filmes P/B de grande bilheteria do cinema hollywoodiano. Claro que a notícia não foi bem aceita pela comunidade cinematográfica, tanto que Orson Welles (que nessa época já estava bem doente e viria a morrer pouco tempo depois) disse a um amigo: “não deixe Ted Turner arruinar meu filme com seus lápis de cor”. Algumas obras chegaram a ser colorizadas, como o musical de 1942, *A canção da vitória* (*Yankee Doodle Dandy*, 1942), do diretor Michael Curtiz. Porém a empreitada se mostra um fracasso e, junto com a pressão da mídia, o projeto é descartado. No entanto, o fracasso não foi por completo, pois mostra que a manipulação das cores digitalmente era algo possível, assim como a digitalização de filmes completos, fomentando os estudos sobre o assunto.

1.2 A quebra de paradigmas

Chegamos ao ano de 2001, que marca um novo limiar: a telecinagem chega a um nível de qualidade em que é possível digitalizar uma película sem perder essencialmente sua qualidade. Agora é possível obter a mesma resolução da película juntamente com a possibilidade de manipulação das cores individualmente (RGB) através dos *softwares* Davinci Resolve ou Lustre.

Talvez pelo fato de ser distribuído de forma gratuita em uma versão levemente limitada, o Davinci Resolve é o *software* de colorização mais utilizado. Diferente da maioria dos *softwares* para manipulação de vídeo, o Davinci trabalha com abas e não condensa todas as suas ferramentas em uma única janela de trabalho.

Figura 03



Aba de *color grading* do programa Davinci Resolve.

Para realizar a colorização, o programa utiliza máscaras editáveis. Por exemplo, temos uma cena de um rapaz na praia em meio a um céu azul e queremos realçar esse azul. Podemos fazer esse trabalho de duas formas. Primeiramente, criando uma máscara que irá excluir tudo o que estiver fora da seleção, no entanto, esse tipo de seleção tem que ser animado para acompanhar o movimento da cena. Como segunda opção, podemos criar a máscara através da seleção das cores presentes no objeto que se quer colorir, para isso utilizamos a ferramenta conta-gotas.

Figura 04



Para realçar ou alterar a cor de algum objeto o Davinci utiliza os círculos cromáticos, ou color wheels.

Nos círculos mostrados acima temos: saturação, matiz e luminância, separadas por: baixa luz, meios-tons, alta luz e geral. Com o desenvolvimento desta tecnologia, ganhamos o controle total da cor de uma cena. Agora é possível gravar uma cena com uma luz amarelada e transformá-la digitalmente em azul.

Nesse momento, tratando-se da relação cor - realizador, a cor sai do campo material, do palpável no qual podíamos alterá-la com gelatinas de efeito, com luz e processos de revelação químicos e passa para o digital, onde dentro de certos parâmetros, podemos alterá-la por completo. A relação muda para algo em que é possível alterar a cor depois da película ser revelada.

Consultando a página sobre processos de revelação contida no site da Kodak²¹, das várias maneiras de se experimentar as cores dentro de um filme, as mais populares eram os chamados *alternative process* ou processos alternativos de revelação de uma película. Dentre eles, vale citar o *cross processing*, *flashing** e o *bleach bypass*, esse último era o mais utilizado. Trata-se de um efeito em que os sais de prata não são removidos durante o processo de revelação, pulando uma etapa chamada de *bleaching*, ou lavagem. Esse efeito tira da imagem a saturação, super expõe ou deixa a imagem muito mais branca em áreas mais claras e traz mais contraste para áreas sombreadas, como uma foto preto e branco dentro de uma foto colorida.

²¹ Disponível em: https://www.kodak.com/motion/support/technical_information/processing_information/process_techniques/default.htm Acesso em: 18 dez. 2018.

Esses processos de revelação são capazes de gerar efeitos satisfatórios para o diretor do filme e seu fotógrafo, porém, estão limitados a finitas combinações com outros processos. A digitalização da película e sua conseqüente colorização abrem espaço para a alteração completa de cada aspecto da cor dentro de cada cena do filme. Em *Eai, meu irmão, cadê você?*, de 2001, os diretores Joel e Ethan Coen queriam transportar o espectador para a Mississipi de 1930, especificamente no outono, época em que a paisagem verde do local adquire um tom dourado, mas não muito saturado, e o clima é um tanto seco e traz temperaturas de até 40°C. Queriam que tivéssemos a impressão de estar olhando para uma fotografia da época, com suas cores gastas pelo tempo.

Depois de quase um mês estudando diversas técnicas de revelação da película, como o *bleach by-pass*, fica claro para ambos os diretores e para o diretor de fotografia Roger Deakins que os processos alternativos de revelação não conseguiriam chegar a um resultado satisfatório. Uma solução para isso seria digitalizar a película através de um processo chamado telecinagem e modificar as cores digitalmente, processo até então, utilizado em cenas específicas dentro do cinema. Então *Eai, meu irmão, cadê você?* se torna o primeiro filme a ser inteiramente digitalizado, colorizado e, conseqüentemente, masterizado* digitalmente.

1.3 Colorização digital

Apesar de não ganhar nenhum prêmio técnico da academia, o filme *Eai meu irmão cadê você?* mostra a capacidade da alteração digital das cores, quebra paradigmas para o papel das cores no meio cinematográfico e abre caminho para a pós-produção no cinema digital. “A cor, as vezes, cria o clima desejado e fala por si só, o que deve ser aproveitado” (TISKI-FRANCKOWIAK, 2000, p. 151).

Hoje, a colorização digital é um processo presente no cinema hollywoodiano, quase indispensável para as produções cinematográficas, porém, não é utilizada em todo o seu potencial. As pesquisas, livros e teses desenvolvidas sobre o tema parecem também seguir essa linha mais técnica da colorização: como operar determinado programa, especificidades de cálculos que os programas fazem para chegar a determinadas cores e efeitos; e existem até aqueles que ensinam a fazer o que conhecemos por *LUT's** (cores pré-montadas, do tipo copie e cole).

Ao terminar a faculdade fui trabalhar como assistente de pós-produção na O2 Filmes, a maior produtora do Brasil na época. Lá, no setor de filmes de publicidade, conheci a fundo os

processos de pós-produção de um filme digital. Falo isso pois os filmes publicitários já não eram mais feitos com película. Sempre gostei de fotografia e, trabalhando na pós-produção, o que mais me chamou a atenção foi o processo de colorização que os filmes passavam. Através de tutoriais e conversando com os profissionais que lá trabalhavam aprendi a operar o Davinci Resolve, *software* que é usado na maioria das produtoras.

Quando deixei a produtora, fui atrás de cursos de especialização. Um curso determinante foi o de cinematografia. Nele aprendi um pouco sobre direção de fotografia dentro dos padrões hollywoodianos. E o outro curso importante foi o de *color grading* para Davinci Resolve. A essa altura já trabalhava com colorização em pequenos projetos. Fiz o curso buscando mais fundamentação teórica para o uso das cores. Mas por melhor que o curso tenha sido, aprendi apenas a operar o programa. Nessa época, já tinha a intenção de fazer um mestrado e, ao fim desse último curso me veio a idéia de pesquisar o uso das cores no cinema digital.

Após várias pesquisas, ficou claro que a maioria dos materiais de pesquisa eram de teor mais técnico do que um estudo sobre a cor no processo filmico. Isso me incomodou muito, pois sempre acreditei na prática calcada pela teoria. Junto com a orientação do professor doutor Gelson Santana, cheguei no cerne da minha pesquisa: abordar o processo e as estratégias de manipulação das cores digitalmente. Para isso escolhi estudar a obra do diretor Quentin Tarantino, como ele se apropria desse processo e o uso que faz como forma cinematográfica expressiva por ele desenvolvida.

2 OS PADRÕES CONTEMPORÂNEOS DA COR EM HOLLYWOOD

Tarantino nasceu em Tennessee em 1963, viveu sua infância e sua adolescência nas conturbadas décadas de 60 e 70, momento de eclosão da contracultura nos Estados Unidos. Sua forma de ver e experimentar o mundo foi fortemente moldada por essa fase de ruptura com o modernismo, a contracultura e o surgimento do pós-modernismo. Já adulto com seus 22 anos, vai trabalhar numa locadora de filmes em Los Angeles, e conhece vários produtores de cinema influentes. Lá seu trabalho como escritor e seu gosto por filmes B e de grande público afloram. Tarantino é um grande conhecedor do cinema, e é esse conhecimento e amor pelo cinema, uma das principais características de sua obra.

Seu primeiro filme, *Cães de aluguel* (Reservoir Dogs, 1992), tem uma estreia modesta. O valor de Tarantino como roteirista e diretor só foi reconhecido com a estreia de *Pulp Fiction: Tempo de violência* (Pulp Fiction, 1994) filme que define seu estilo e cria sua marca no cinema, tornando-se referência para várias outras obras. “A motivação maior de Tarantino parece ser exibir seu profundo conhecimento de cinema e de *cult movies* - e aí a sua atenção à história específica do meio como linguagem” (JORGE, 2013, p. 101).

Tarantino é um diretor que no meio hollywoodiano consegue desenvolver e dirigir seus próprios roteiros, estabelecendo sua marca no cinema. Ele se apropria também da manipulação digital da cor e nos traz a cor como sua assistente no contar das histórias, podendo até dizer um personagem secundário que nos auxilia durante o decorrer do filme. É um diretor que vivenciou essa transição do analógico para o digital, um diretor que ama o cinema e nos mostra isso em sua obra, por isso seu trabalho se mostra interessante como objeto e estudo.

A pesquisa utilizará quatro filmes do diretor Quentin Tarantino: *Kill Bill: volume 1* (Kill Bill: Vol. 1, 2003), *Kill Bill: volume 2* (Kill Bill: Vol.2, 2004), *A prova de morte* (Death Proof, 2007) e *Os oito odiados* (The Hateful Eight, 2016). Essas obras foram escolhidas com base no uso da cor como estratégia cinematográfica e elemento da narrativa. Todos os filmes escolhidos são claras homenagens a gêneros do cinema que influenciaram o diretor.

Nos dois volumes de *Kill Bill* (2003 e 2004), a história da noiva presta uma homenagem ao gênero *Wuxia*²², e traz referências que vão desde a escolha do macacão amarelo que a atriz Uma Thurman utiliza, até o espirro de sangue manchando a neve fresca no

²² Filmes da indústria cinematográfica chinesa que misturam fantasia e kung fu, como os filmes feitos por Bruce Lee e Jackie Chan. O gênero alcançou popularidade mundial na década de 1970.

final do filme. Foi o primeiro filme pós-digitalização realizado por Tarantino, e nele podemos observar como o diretor vai moldar sua relação com essa nova forma de se fazer cinema. *A prova de morte*, de 2007, traz uma releitura dos filmes de *exploitation*²³, sem estabelecer a época em que se passa a história. Ele traz cenas explícitas de violência, combinadas com o uso de cores fortes. É um filme que traz muita experimentação do diretor em termos de cor. O 8º filme do cineasta, *Os oito odiados*, foi lançado em janeiro de 2016, esse filme serviu de inspiração para utilizar sua obra como objeto de pesquisa. Aqui o diretor faz uma homenagem ao gênero *western*²⁴ e, apesar de também utilizar a técnica *teal & orange*, o faz sem excessos, de forma justificada.

Com isso, podemos traçar uma linha do tempo da obra de Tarantino que mostra como ele lidou com a digitalização da cor. *Kill Bill*, lançado em 2003 (três anos após o lançamento do primeiro filme a ter a sua cor completamente manipulada digitalmente) pode ser considerada a primeira obra de Tarantino a ter a cor manipulada por meios digitais. O filme *A prova de morte*, de 2007, se torna interessante para a pesquisa por ser, o que podemos considerar, o meio da carreira de pouco mais de 20 anos do diretor. E por fim, *Os oito odiados*, de 2016, o último filme lançado por Tarantino, fecha a linha do tempo, possibilitando observarmos a evolução da cor como estratégia cinematográfica e elemento da narrativa dentro da obra do diretor.

2.1 Um panorama da cor

Antes de estudarmos as obras do diretor Quentin Tarantino é importante que investiguemos a trajetória da cor no cinema. No primeiro capítulo, conhecemos a história da cor no cinema e os desdobramentos que ela teve até chegar à cor digital.

Agora com base nas experiências que eu tive como colorista e pensando na relação que o realizador (diretor/colorista) tem ao desenvolver o universo cromático de uma obra cinematográfica, iremos ver essa trajetória contada através dos filmes que fizeram um uso notável da cor. O intuito dessa lista é mostrar como a cor foi utilizada em diferentes períodos do cinema, principalmente o cinema hollywoodiano e como a cor se modifica com a chegada dos métodos digitais de se fazer cinema, pensando na relação cor - realizador e não na relação cor - espectador.

²³ Filmes caracterizados pelo baixo orçamento e o uso de apelativos como violência, nudez e drogas, muito populares durante a década de 1970.

²⁴ Filmes ambientados no velho oeste americano, geralmente com paisagens secas e áridas, compondo tons de azul e laranja.

Como ponto de partida temos o que, por muitos, é considerado o primeiro filme do movimento expressionista alemão, *O estudante de Praga* (Der Student von Prag, 1913):

Figura 05



Figura 06



Figura 07

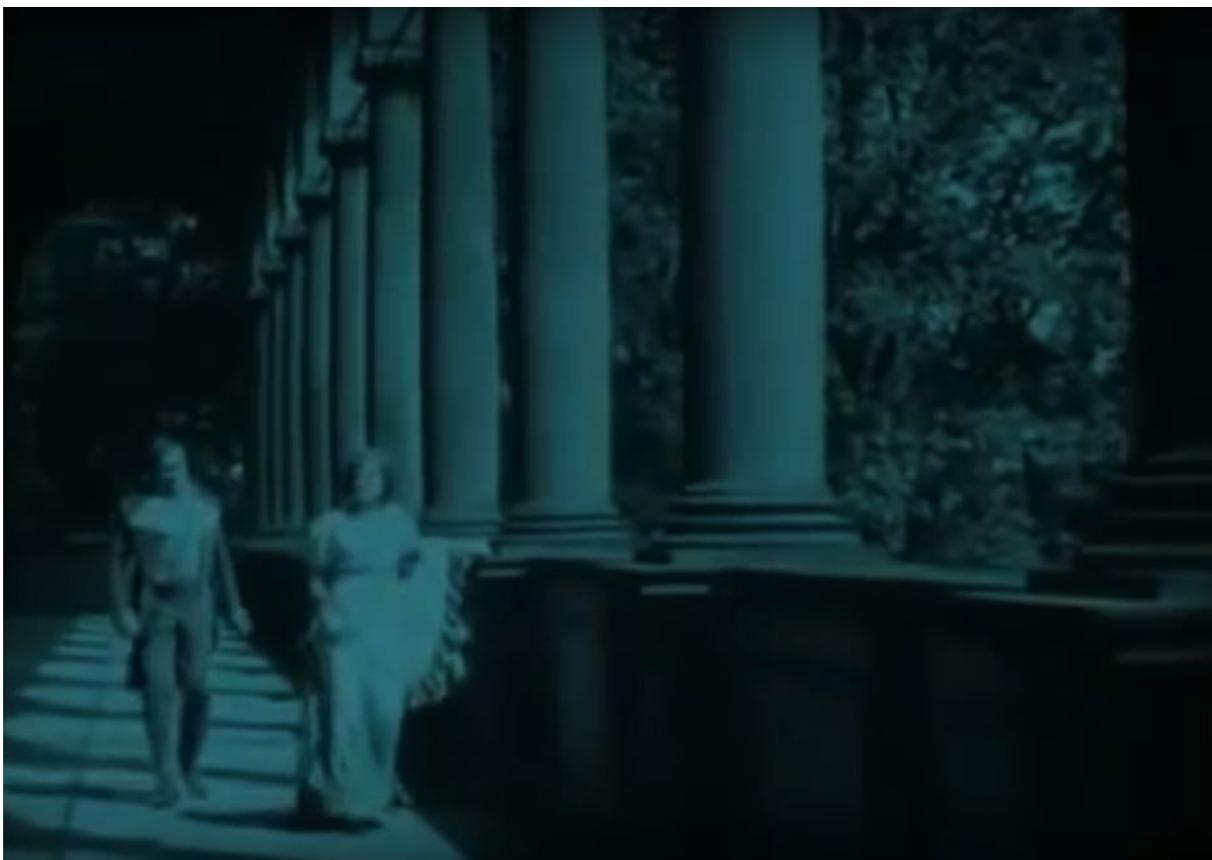


Figura 08



O estudante de praga, 1913. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Paul Wegener

Fotografia de: Guido Seeber (1879-1940)

O filme foi rodado todo em preto e branco, mas também teve cópias coloridas através do processo de tingimento. As cores foram usadas de forma a reforçar a intenção de cada cena. Temos a presença do magenta, verde, amarelo, azul e roxo. Portanto, esse é o primeiro uso da cor como elemento do processo da narrativa. Mesmo de forma superficial, a cor interage com a história que está sendo contada.

Na figura 05, temos o uso do amarelo realçando o sentimento de desespero de Balduin, o protagonista. Na figura 06, o magenta simboliza o apreço que o conde tem para com a sua filha, a condessa, e também o desejo que ela se case com alguém que ele julga ser certo para ela. Na figura 07, o verde é usado para mostrar a esperança do rapaz em conquistar a condessa. Já na figura 08, o azul é utilizado para mostrar que aquela cena está se passando à

noite. Mas dentro do contexto do filme até esse momento, podemos assumir que o uso do azul aqui simboliza a tristeza e a solidão da moça, que está apaixonada por Balduin.

As aventuras de Robin Hood (The adventures of Robin Hood, 1938):

Figura 09



Figura 10



Figura 11



As aventuras de Robin Hood, 1938. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Michael Curtis.

Fotografia de: Tony Gaudio (1883-1951) e Sol Polito (1892-1960).

Outros filmes já haviam utilizado o sistema da Technicolor como o filme de 1922 *The toll of the sea*. Porém *Robin Hood* é o primeiro filme sucesso de bilheteria a usar o sistema *Technicolor 3 strip*, vencedor do Oscar por melhor uso estético da cor.

Podemos dizer que as cores que o personagem Guy Gisborne usa durante o filme faz referência à sua essência. Como na figura 09, na qual está discutindo com Robin Hood, o personagem usa trajes preto e vermelho, cores comumente utilizadas para representar maldade e tirania. Já o personagem vivido por Errol Flynn usa trajes verdes, simbolizando o sentimento de esperança para os saxões, que vivem uma opressão por parte dos normandos.

Mas essa seria uma leitura muito simples do uso da cor nesse filme. O que fica claro ao assistirmos à obra de Michael Curtis é que a cor foi pensada de forma a explorar a capacidade do sistema de três cores, como podemos observar na figura 11.

O mágico de Oz (The Wizard of Oz, 1939):

Figura 12



Figura 13



Figura 14



O mágico de Oz, 1939. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Victor Fleming.

Fotografia de: Harold Rosson (1895-1988).

No momento em que Dorothy chega à terra de Oz, ficamos atônitos com a variedade e a beleza das cores mostradas.

O sistema de 3 cores ainda é uma novidade em 1939, Hollywood ainda está explorando sua capacidade. Assistindo ao filme podemos dividi-lo em duas partes: a parte do mundo “real”, que é mostrada em sépia, um mundo seco e sem graça; e a parte do mundo de Oz, um mundo mágico, onde a cor é utilizada para encantar e deixar claro para o espectador que aquele é um mundo diferente.

Um corpo que cai (Vertigo, 1958):

Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Um corpo que cai, 1958. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Alfred Hitchcock.

Fotografia de: Robert Burks (1909-1968).

Aqui o diretor faz uso das cores complementares verde e vermelho para criar uma relação de poder entre Madeleine Elster e o detetive John Ferguson, que investiga o caso,

utilizando o verde para inveja ou cobiça e o vermelho para poder. Durante o filme, Hitchcock alterna as cores entre os personagens de forma a mostrar a evolução do jogo entre eles.

Na figura 15, temos a cena que o detetive encontra Madeleine pela primeira vez. Ao olhar para o esquema de cores percebemos que o vermelho foi amplamente utilizado em toda a cena, o que pode nos indicar uma suspensão do poder. É aqui que os personagens vão se conhecer e desenvolver a trama, nenhum dos personagens tem o controle da situação. Nessa mesma cena, vemos Madeleine de costas com um vestido verde, sem considerar o fato de que o verde e o vermelho são cores complementares (e por isso já criam contraste entre si). Temos um tom de verde que se destaca em um salão com a maioria das pessoas vestindo tons escuros. O verde prende a nossa atenção, o que, junto com a postura do personagem, contribui para o suspense criado pela trama até o momento.

Podemos observar nas figuras 16 e 17 uma certa mudança no jogo, nesse momento, Madeleine acabou de ser resgatada pelo detetive, após uma tentativa de suicídio: o poder agora está nas mãos dela, e John se tornou objeto de desejo, foi seduzido pela bela dama. Um pouco mais adiante na história, vemos uma nova inversão de valores. Na figura 18, temos John desolado pela morte de Madeleine, mas ainda crente que ela está viva, vestindo um terno vinho; enquanto a mulher que o detetive acredita ser a moça está vestindo verde.

O filme é um suspense psicológico, que se utiliza desse jogo de cores para complementar a sua trama.

O demônio das onze horas (Pierrot le fou, 1962):

Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



O demônio das onze horas, 1962. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Jean-Luc Godard.

Fotografia de: Raoul Coutard (1924-2016).

O uso de cores bem saturadas e bem demarcadas no quadro faz com que seja praticamente impossível não notar a sua presença. Dessa forma, assim como Hitchcock usa as cores para criar um jogo de poder, Godard exagera na presença das cores de tal forma, que passamos a entender a cor como um personagem que age em conjunto com os personagens principais da trama. Enquanto em outros filmes vemos a cor como um artifício para reforçar certas intenções, ou como um guia para os sentimentos transmitidos na cena, de forma sutil e comedida, em *Pierrot le fou*, Godard vai ao outro extremo e escancara a cor de tal forma, que ela assume o papel de narradora da situação.

O poderoso chefão (The Godfather, 1972):

Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



O poderoso chefão, 1972. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Francis Ford Coppola.

Fotografia de: Gordon Willis (1931-2014).

Para criar a Nova Iorque dos anos 1940, o diretor de fotografia Gordon Willis foi atrás de processos de emulsão de películas que pudessem lhe dar a pátina de latão, uma aparência dourada para o filme. No documentário *Resgate emulcional: revelando O poderoso chefão*, Willis, nascido no Queens, um bairro de Nova Iorque, em 1931, lembra dessa época como um período envolto pela mistura das cores magenta, amarelo e preto, que resulta no dourado. Além disso o DF (diretor de fotografia) é conhecido pelo uso de sombras em toda a sua obra cinematográfica, ganhando até a alcunha de príncipe das trevas, dada a ele pelo também diretor de fotografia Conrad Hall, Willis planejou a fotografia para que o filme fosse predominantemente escuro, de forma que onde fosse preto seria preto absoluto, ou seja, não teria informação de cor naquela região.

Barry Lyndon, de 1975:

Figura 29



Figura 30



Figura 31



Barry Lyndon, 1975. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Stanley Kubrick.

Fotografia de: John Alcott (1931-1986).

Kubrick dispensa o uso de luzes artificiais para iluminar suas cenas e decide que onde fosse cena externa, ele usaria a luz natural e onde fosse cena interna, ele usaria velas para iluminar, em vez dos equipamentos tradicionais. Para isso, desenvolveu câmeras que fossem capazes de operar com pouca luz. O resultado são cores e texturas que emulam a época em que o filme se passa.

Suspiria, de 1977:

Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Suspiria, 1977. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Dario Argento.

Fotografia de: Luciano Tovoli (1936) .

O filme traz cores fortes como verde, azul, vermelho/magenta e amarelo. O vermelho, como podemos ver nas figuras 32, 33 e 34, é usado constantemente ao longo do filme para demonstrar o perigo e a maldade do lugar em que a atriz principal se encontra.

Na figura 35, temos uma jovem, que está prestes a ser assassinada, presa em uma armadilha de arame farpado. O azul foi utilizado como forma de mostrar que não há esperança pra ela, também indica a frieza do assassino ao colocá-la nessa situação.

O uso do amarelo, na figura 36, evoca o medo. Estamos nos momentos finais e a atriz principal está perto de chegar à fonte da maldade contida naquela casa.

O uso de cores fortes para marcar algumas cenas no decorrer da história tornou a experiência de assistir a esse filme um pouco mais assustadora. Outro fato interessante é que esse foi o último filme a usar a tecnologia *Technicolor 3 strip*. Após isso o sistema foi desativado definitivamente.

Blade Runner: O caçador de andróides (Blade Runner, 1982):

Figura 37



Figura 38

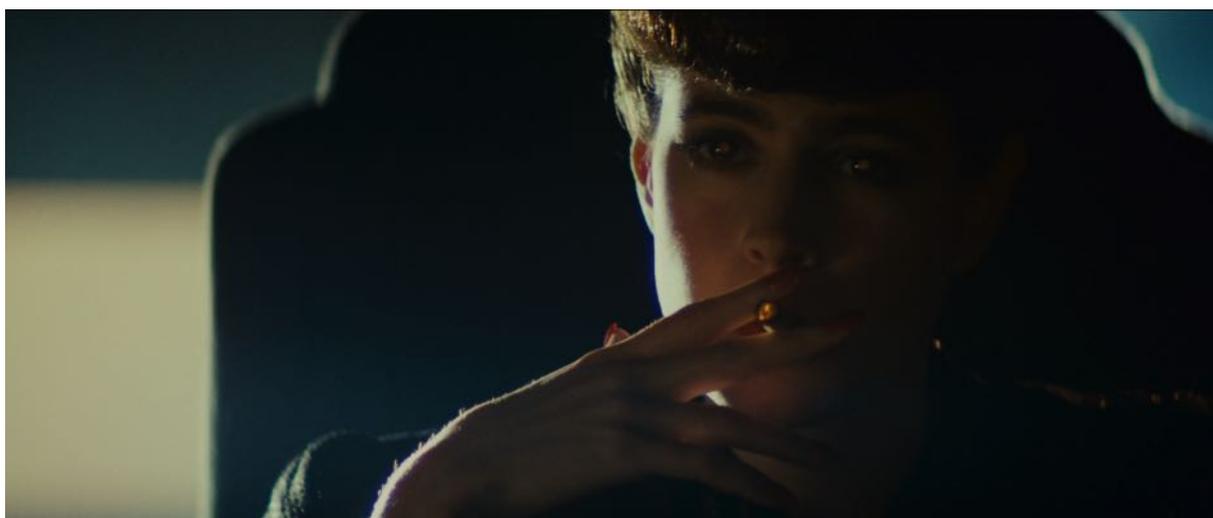


Figura 39



Blade Runner: O caçador de andróides, 1982. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Ridley Scott.

Fotografia de: Jordan Cronenweth (1935-1996).

Ridley Scott utiliza a estética *cyberpunk*²⁵ para nos contar uma história em um futuro distópico. Então temos elementos característicos de uma história *cyberpunk*, como uma cidade superpopulosa, carros voadores e uma tecnologia que parece favorecer os mais afortunados. Para completar esse caos urbano, Cronenweth utiliza várias luzes neon, que, em cenas externas, percebemos a fotografia marcada pela forte presença de luzes neon de diversas cores. E por mais que elas (as luzes neon) iluminem a cena, os tons das cores utilizadas são escuros, mesmo em cenas que se passam durante o dia, como observamos na figura 38. Esse fotograma foi retirado de uma cena onde o detetive Deckard tenta descobrir se Rachel é uma andróide ou não. Nele, podemos notar a presença de uma luz forte que está atrás da mulher, mas mesmo assim temos uma cena bem escura. Além disso, durante o filme, notamos o uso das cores complementares azul e laranja. Utilizada de forma sutil em outros

²⁵ Seu nome vem da mistura das palavras *Cybernetic* mais *punk*. *Cyberpunk* é um subgênero da ficção científica que trabalha com alta tecnologia mesclada à degradação da ordem social. Geralmente, ambientada em um futuro distópico, o gênero retrata um ou mais personagens marginalizados.

filmes, talvez em *Blade Runner*, vemos a técnica do *Teal & Orange* como base para toda a paleta de cores do filme.

Akira, de 1988:

Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Akira, 1988. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Katsuhiro Ôtomo.

Fotografia de: Katsuji Misawa (Sem informações).

Com uma refinada animação, bem a frente de seu tempo, uma edição dinâmica e um roteiro intrigante, o uso do vermelho como símbolo de poder/desejo vem para completar essa obra que influenciou gerações por vir. Em todos os fotogramas mostrados, percebemos a presença do vermelho. Na figura 40, temos a moto que é o objeto de desejo de Tetsuo. Na figura 41, temos o laboratório secreto do governo, que têm o poder para criar coisas incríveis, mas também para destruir tudo. Além disso, temos a presença de um cientista, vestido de branco, aquele que acredita no avanço em nome da ciência, e um oficial do governo, vestido com roupas escuras, que defende o sistema a todo custo. Na figura 42, o vermelho está no fundo, tingindo a cidade, simbolizando o desejo e o poder de uma cidade como Nova Tóquio. A figura 43 mostra Tetsuo já afetado pelos experimentos do governo, mas coberto por um pano vermelho. Aqui ele conquistou o poder que queria. E por fim na figura 44, temos Tetsuo e Kaneda: o confronto entre aquele que sempre desejou o poder e aquele que sempre teve o poder. Destaco essa obra também pela riqueza de detalhes nas cores utilizadas.

Delicatessen, de 1991:

Figura 45



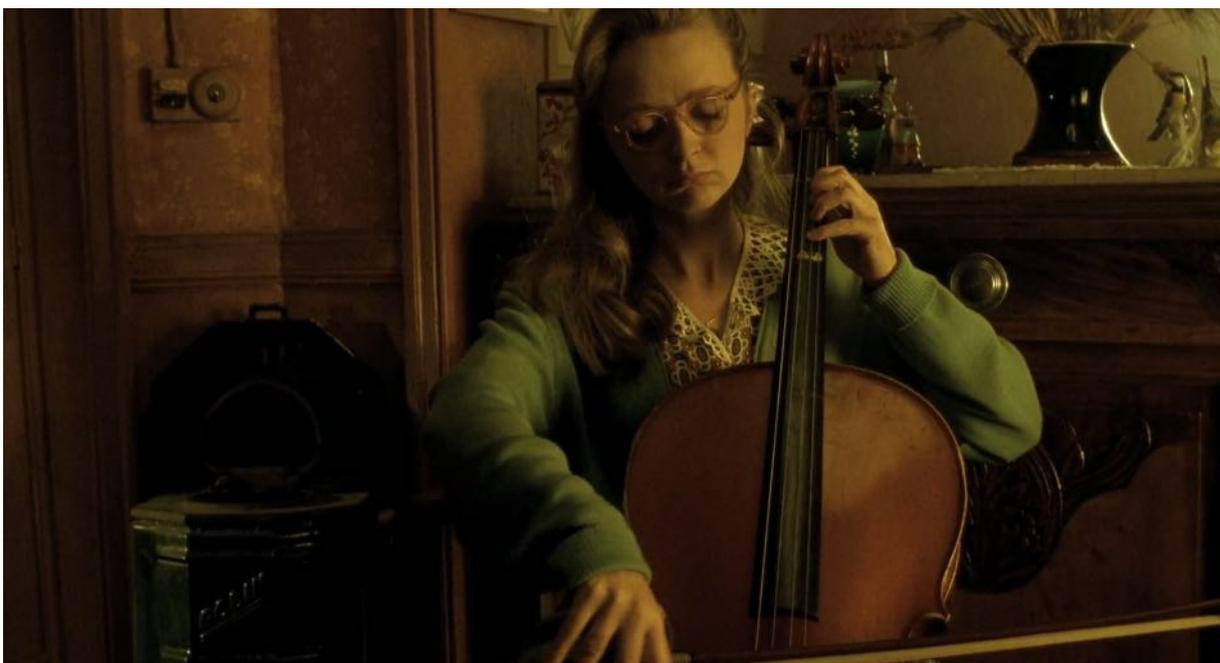
Figura 46



Figura 47



Figura 48



Delicatessen, 1991. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro.

Fotografia de: Darius Khondji (1955).

Em um futuro onde o calor e a fome são constantes, o diretor abusa do uso de amarelo, laranja e vermelho, combinado com a pouca saturação dessas cores e um alto contraste, como

forma de nos transmitir o calor estafante vivido pelos personagens. Vemos aqui a evolução das experimentações de Godard em *Pierrot le fou*, a cor completa a nossa imersão nesse futuro.

A lista de Schindler (Schindler's List, 1993):

Figura 49



Figura 50



Figura 51



A lista de Schindler, 1993. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Steven Spielberg.

Fotografia de: Janusz Kaminski (1959).

O que faz esse filme se destacar é o uso de uma única cor. Em meio a todo o caos e sujeira da guerra vemos uma menininha usando um casaco vermelho. O vermelho do casaco prende a nossa atenção, porém, dessa vez de forma avassaladora. Não há cor no filme, não há esperança. O filme faz uso do vermelho como um suspiro de esperança, que logo é sufocado pelos horrores da guerra.

A liberdade é azul (Trois couleurs: Bleu, 1993), *A igualdade é branca* (Trois couleurs: Blanc, 1994), *A fraternidade é vermelha* (Trois couleurs: Rouge, 1994):

Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



A liberdade é azul, A igualdade é branca, A fraternidade é vermelha, 1993 e 1994. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Krzysztof Kielowski.

Fotografia de: Slawomir Idziak (1945), Edward Klosinski (1943-2008) e Piotr Sobocinski (1958-2001) respectivamente.

A trilogia das cores nos traz um uso muito semelhante ao *O estudante de praga* é simples, porém traz destaque aos objetos que possuem a cor do filme, como por exemplo a figura 58, foi retirada do filme *A fraternidade é vermelha*, nela podemos ver um carro vermelho, utilizado por um dos personagens principais da história. Ao “pintar” alguns objetos da cena, ou até a cena inteira com as cores da bandeira da França, Kielowski traz unidade para cada um dos filmes. Os conectando com a idéia principal da trilogia de retratar o lema da revolução francesa: Liberdade, Igualdade, Fraternidade²⁶

Matrix, de 1999:

Figura 59

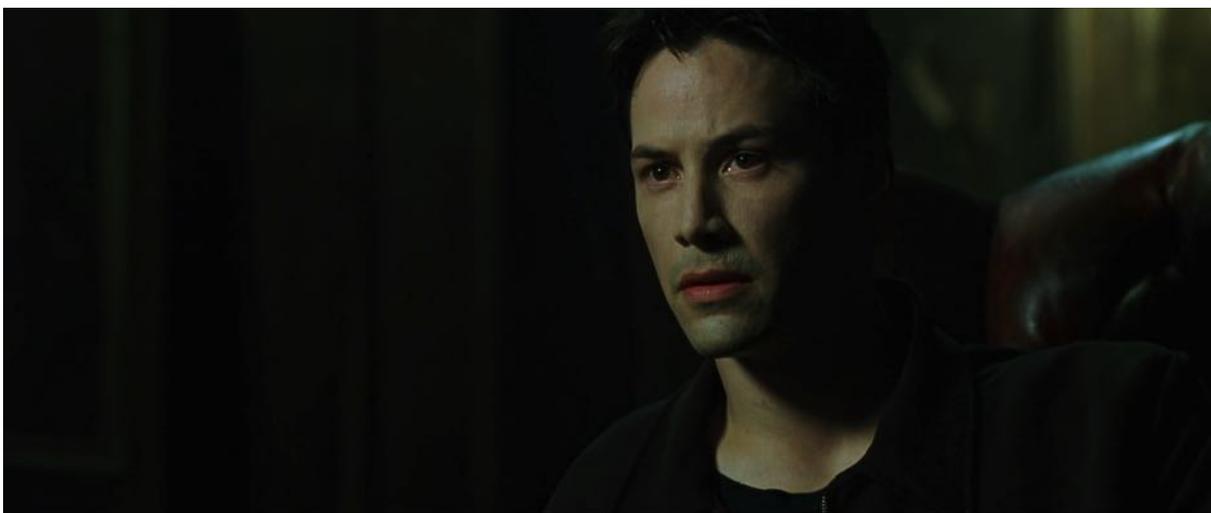


Figura 60



²⁶ Liberté, Egalité, Fraternité.

Figura 61



Figura 62



Matrix, 1999. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretoras: irmãs Wachowski.

Fotografia de: Bill Pope (1952).

Além das cenas de ação que mudaram a forma de se fazer filme de ação em Hollywood, o filme ainda traz o uso de alto contraste, e variações de verde nas cenas que se passam dentro da matrix, como referência ao universo digital²⁷ e também, dentro do universo cromático do filme cria um ar doentio, uma sensação de podridão dentro da matrix. E em cenas que se passam no mundo fora da matrix, vemos o uso de cores dessaturadas e do azul, que cria uma sensação de frieza e distanciamento.

²⁷ No começo da computação a cor comumente usada nos computadores para exibir texto ou elementos gráficos básicos, era a verde.

E aí, meu irmão, cadê você? (O Brother, Where Art Thou?, 2000):

Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



E aí, meu irmão, cadê você?, 2001. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretores: Ethan e Joel Coen.

Fotografia de: Roger Deakins (1949).

Filme divisor de águas no que diz respeito a colorização digital, pois foi inteiramente masterizado por meios digitais. Ele nos leva a Mississippi dos anos 1930 utilizando a colorização para transformar os pastos verdes do estado do Mississippi na primavera, em pastos amarelo-dourados no outono. Esse filme nos faz repensar o papel da cor na produção cinematográfica: agora podemos alterar as cores separadamente, temos o controle cromático da cena.

O fabuloso destino de Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001):

Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



O fabuloso destino de Amélie Poulain, 2001. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Jean-Pierre Jeunet.

Fotografia de: Bruno Delbonnel (1957).

Mesclando cenas finalizadas em película e cenas digitalizadas, o filme possui forte presença (ainda que de maneira sutil) das cores complementares verde e vermelho. Jeunet cria cenas bem contrastadas, tira um pouco de suas forças ao adicionar um leve tom de amarelo por cima de tudo, aproximando mais o público das cenas. O diretor parece ter refinado as técnicas vistas em *Delicatessen* e usa a cor para nos mostrar o mundo através dos olhos de Amélie

Madame Satã, de 2002:

Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Madame Satã, 2002. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Karim Ainouz.

Fotografia de: Walter Carvalho (1947).

Ainda finalizado em película, o diretor utilizou dois tipos de filme com características parecidas, grãos finos e bom foco, inclusive em cenas com movimento, o que imprimiu no filme uma textura de grãos suave mesmo em baixa luz, sem cores berrantes, porém, bem contrastadas.

Capitão Sky e o mundo de amanhã (Sky Captain and the World of Tomorrow, 2004):

Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84



Capitão Sky e o mundo de amanhã, 2004. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Kerry Conran.

Fotografia de: Eric Adkins (Sem informações).

Filme com influências no *steampunk*²⁸, ambientado na década de 1930, traz um extenso trabalho de pós-produção para criar as máquinas voadoras e os robôs gigantes. Torna-se notável pela colorização que, nos remete a épocas antigas com influência do gênero *noir*²⁹.

²⁸ É um subgênero da ficção científica que retrata uma realidade onde principalmente as tecnologias a vapor evoluíram de uma forma mais ampla que o normal, mas mantendo a aparência antiga, em obras desse gênero podemos encontrar computadores feitos de madeira e movidos a vapor, assim como robôs construídos de latão e movidos a vapor. Seu nome deriva do *Cyberpunk*, no qual se mantém os personagens marginalizados, mas dessa vez se relacionando com uma realidade de tecnologias derivadas do vapor.

²⁹ *Film Noir* é um termo francês utilizado para designar romances policiais feitos na época da grande depressão. Filmes desse gênero possuem características definidas, como o uso de sombras bem marcadas, alto contraste e o uso de ângulos e lentes não convencionais, com o intuito de confundir o espectador.

Colateral (Collateral, 2004):

Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Colateral, 2004. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Michael Mann.

Fotografia de: Dion Beebe (1968) e Paul Cameron (1958).

O filme mescla o uso de película e câmeras digitais, que, junto ao verde e azul, presentes em quase todo o filme, criam uma textura única. O filme entra para a lista justamente por utilizar câmeras digitais e misturá-las com imagens de película, experimentação feita para se criar novas combinações de cores e textura em uma época em que as câmeras digitais começaram a mostrar grande potencial para o cinema.

Sin City: Cidade do pecado (Sin City, 2005):

Figura 91



Figura 92

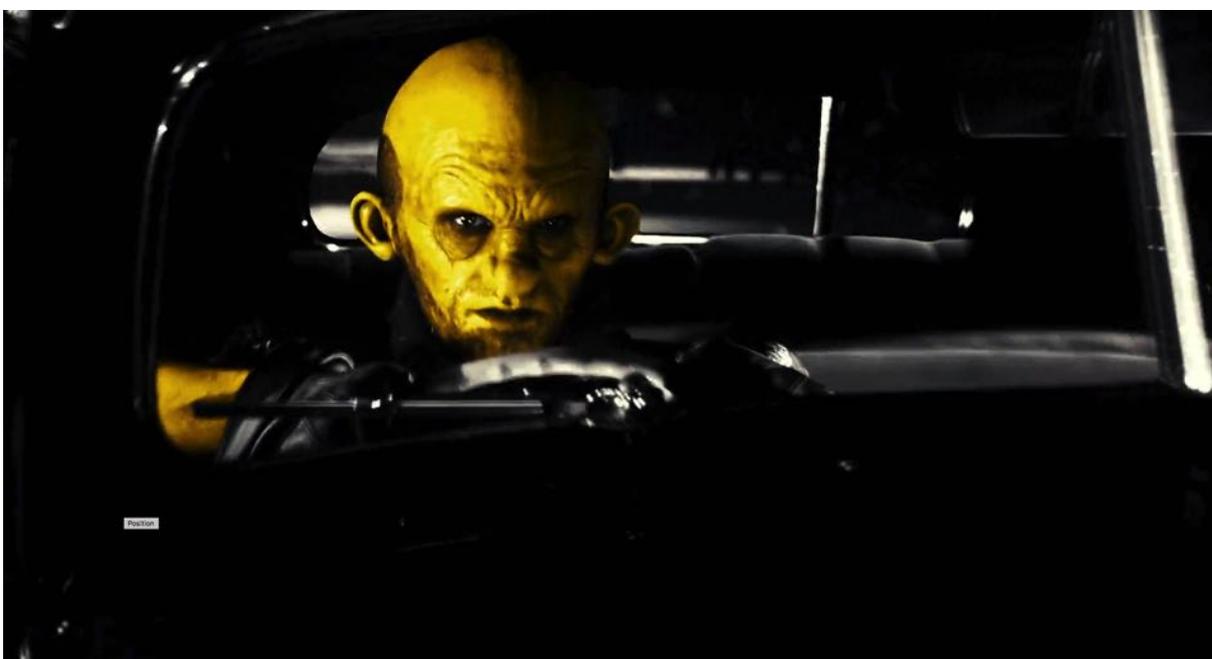


Figura 93



Figura 94



Figura 95



Sin City: Cidade do pecado, 2005. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretores: Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino como diretor convidado.

Fotografia de: Robert Rodriguez (1968).

Não é a primeira adaptação de uma história em quadrinhos, porém *Sin City* é uma adaptação que consegue trazer as cores e texturas do universo dos quadrinhos para o cinema, criando, assim, seu próprio esquema de cores.

Volver, de 2006:

Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99

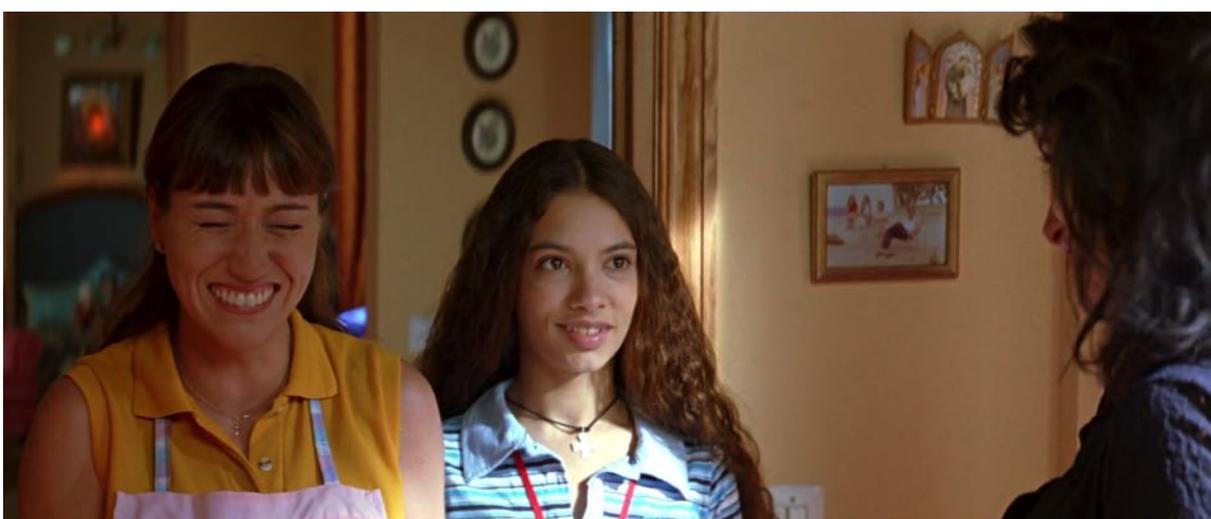


Figura 100



Figura 101



Volver, 2006. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Pedro Almodóvar.

Fotografia de: José Luis Alcaine (1938).

O diretor Pedro Almodóvar possui um gosto único e tem seus filmes bem marcados pelas cores, principalmente o verde e o vermelho. *Volver* se destaca como o filme que melhor aproveitou esse esquema de cores.

Transformers, de 2007:

Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Transformers, 2007. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Michael Bay.

Fotografia de: Mitchell Amundsen (1958).

O filme possui vários fatores interessantes a serem debatidos, mas vou me ater ao constante e exagerado uso do azul e laranja (*teal and orange*), que não chama a atenção simplesmente, mas nos obriga a assisti-lo. Ele não foi o primeiro filme a usar essa técnica, mas certamente foi o primeiro a usá-la de forma tão agressiva que, em vez de criar destaque para as cenas, chama a atenção para a técnica em si.

Watchmen, de 2009:

Figura 109



Figura 110



Figura 111



Watchmen, 2009. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Zack Snyder.

Fotografia de: Larry Fong (Sem informações).

Mais uma *graphic novel* que é adaptada para o cinema, porém, com um esquema de cores não tão fieis aos quadrinhos. Snyder, junto com Larry Fong, faz um uso pesado das cores complementares azul e laranja. Se *Sin City* traduz a linguagem dos quadrinhos e seus esquemas de cores, *Watchmen* dá um passo à frente e atualiza esse esquema de cores aderindo ao crescente uso da técnica do azul e laranja.

A invenção de Hugo Cabret (Hugo, 2011):

Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118



Figura 119



A invenção de Hugo Cabret, 2011. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Martin Scorsese.

Fotografia de: Robert Richardson (1955).

Scorsese também faz uso pesado do azul e laranja, presentes em quase todo o filme. O diretor de fotografia Robert Richardson, diferente de Roger Deakins, que criou um visual único para o filme *Eai meu irmão cadê você?*, recria uma Paris dos anos 1930 utilizando quase que somente azul e laranja. Dessa forma, ele reforça a sensação de modismo da técnica de *teal and orange*, desde as cores das lojas da estação de trem, passando para os figurinos, com alguns em vermelho e verde, indo para os adereços e detalhes, como o vendedor de balões, com balões azuis e vermelho-alaranjado.

O Artista (The Artist, 2011):

Figura 120



Figura 121



O Artista, 2011. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Michel Hazanavicius.

Fotografia de: Guillaume Schiffman (Sem informações).

Não é pelo fato de ser todo em preto e branco que o filme entra na lista, mas, sim o curioso fato de que o filme foi gravado em uma película colorida, a *kodak vision 3 500T 5219*, e somente na pós transformado em preto e branco. Schiffman decidiu utilizar um filme colorido justamente para ter mais informação nas áreas sombreadas e um realce da cor branca.

Moonrise kingdom, de 2012:

Figura 122



Figura 123



Figura 124



Figura 125



Moonrise kingdom, 2012. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Wes Anderson.

Fotografia de: Robert D. Yeoman (1951).

Dentro da filmografia do diretor cheia de cores em tons pastéis, talvez essa seja a que melhor representa essa característica. Anderson desenvolve toda a sua paleta de cores nos figurinos, locações e detalhes e depois adiciona um tom de amarelo, que além de aproximar o público para a obra, junto com os tons pastéis, cria um ar de inocência. As cores dos seus filmes, especialmente esse (*Moonrise kingdom*), fascinam pela variedade de cores contidas nas cenas e pelo nível de detalhamento dessas cores. Esse nível de detalhamento lembra muito a diversidade de cores que vemos em *Akira* 1988.

Na figura 122 vemos a predominância de cores quentes como o vermelho, laranja e amarelo, que criam um ambiente de descontração e nos aproximam da história contada.

A figura 123 é bem interessante, pois traz tons de verde e amarelo como fundo e coloca o narrador de vermelho, recurso que cria destaque e traz a atenção para o que ele está falando.

Já na figura 124 temos uma situação interessante. Do lado esquerdo, temos a telefonista, o escoteiro-chefe e o capitão de polícia, todos usando cores neutras, destacando-se somente o tom amarelado do ambiente. Do lado direito, temos a assistente social, vestida de azul, dos sapatos até o chapéu, e um ambiente predominantemente cinza, sem a presença do amarelo. Nessa cena os quatro personagens estão discutindo o futuro de Sam Shakusky, um dos personagens principais da história. O esquema de cores foi montado de forma que o lado do capitão pareça mais acolhedor e o lado da assistente social, mais frio, um lugar despido de emoção. Sam é órfão e eles estão discutindo o seu futuro: o lado esquerdo preocupado com o futuro do garoto e o lado direito preocupado somente em qual orfanato colocá-lo.

Ela (Her, 2013):

Figura 126



Figura 127



Figura 128



Figura 129



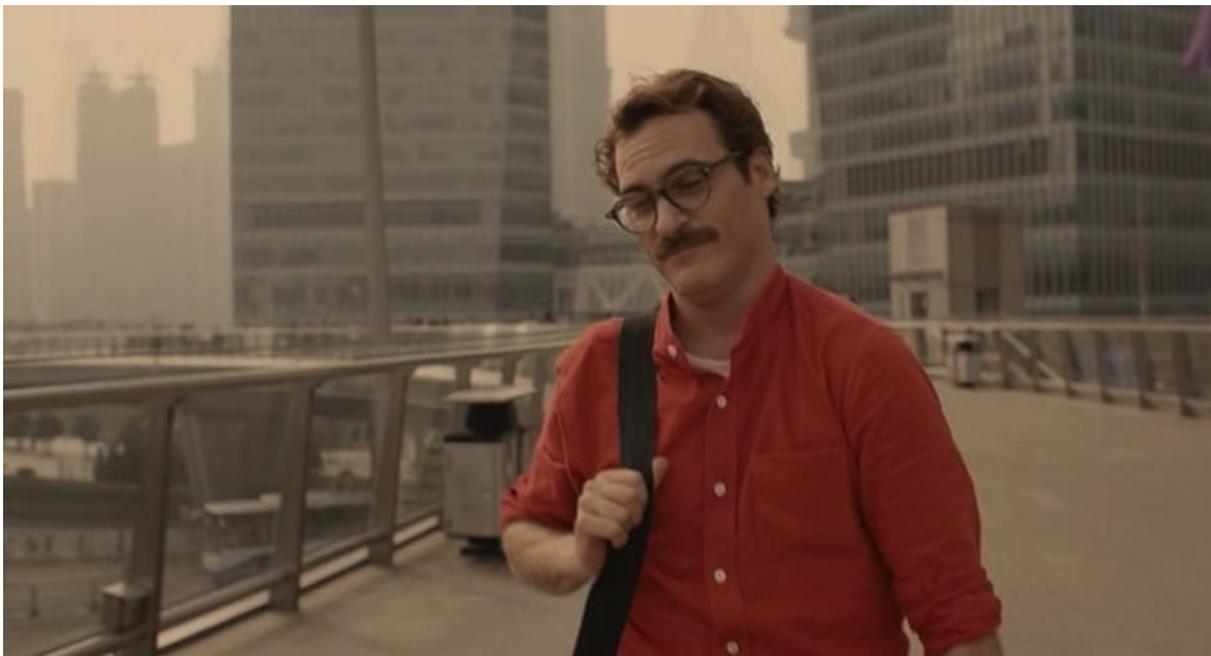
Figura 130



Figura 131



Figura 132



Ela, 2013. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Spike Jonze.

Fotografia de: Hoyte Van Hoytema (1971).

Esse filme trabalha bem com as cores, que contribuem para telespectador sentir o mesmo que o personagem de Joaquin Phoenix sente. A cor nesse filme é pensada para nos trazer para perto nos momentos de intimidade e nos afastar nos momentos de solidão. Em *Her* observamos que a cor assume um papel de narradora da história, capaz de nos aproximar ou nos afastar sem que percebamos.

Inside Llewyn Davis: Balada de um homem comum (Inside Llewyn Davis, 2013):

Figura 133



Figura 134



Figura 135



Figura 136



Figura 137



Inside Llewyn Davis: Balada de um homem comum, 2013. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretores: Ethan e Joel Coen.

Fotografia de: Bruno Delbonnel (1957).

O Filme narra a trajetória de um aspirante a músico de *folk* na Nova Iorque da década de 1960. Possui tons de cor bem amenos e cenas não muito nítidas, dialogando com a visão de mundo do protagonista, como se tudo aquilo fosse um sonho.

Só Deus perdoa (Only God Forgives, 2013):

Figura 138



Figura 139

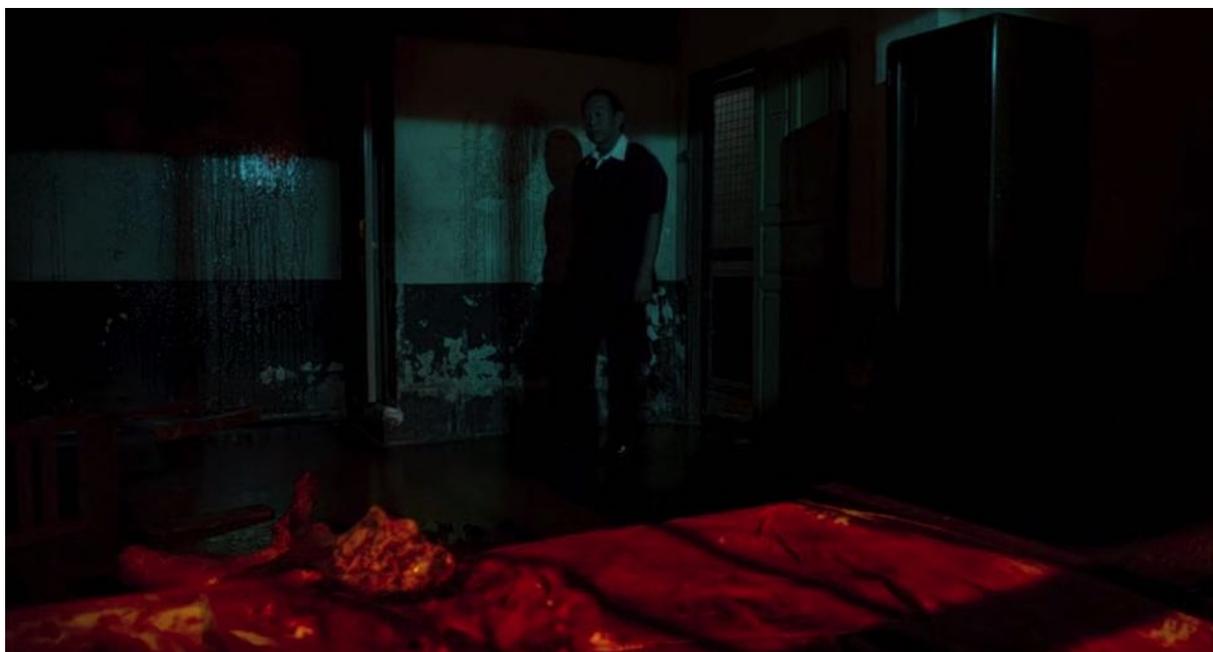


Figura 140

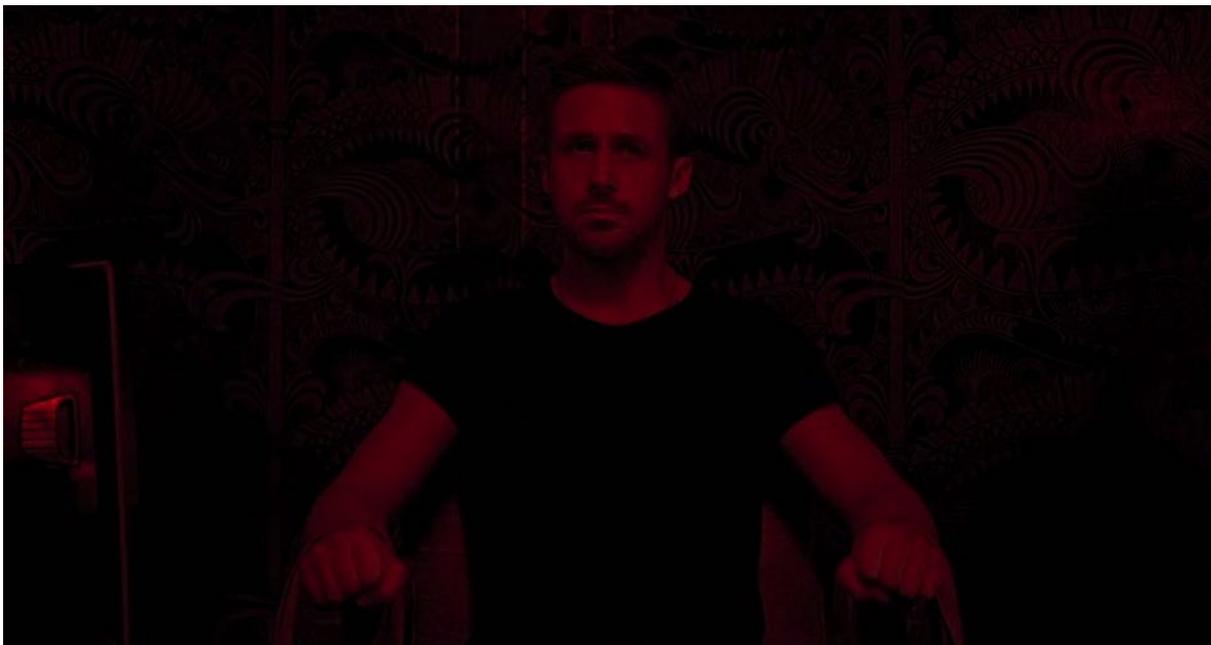


Figura 141



Figura 142



Só Deus Perdoa, 2013. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Nicolas Winding Refn.

Fotografia de: Larry Smith (Sem informações).

Como se fosse a chegada de Dorothy a terra de Oz outra vez, porém, agora, com o uso intenso de luzes neon, o diretor constrói a tensão de cada cena com um neon diferente. Observamos vários recortes de cor, do mais contrastado ao mais suave, esse filme escancara a cor e a faz dominar toda a tela, nos remetendo ao *O estudante de Praga*, com cores fortes e cenas lavadas pela cor.

Mad Max: Estrada da fúria (Mad Max: Fury Road, 2015):

Figura 143



Figura 144



Figura 145



Mad Max: Estrada da fúria, 2015. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: George Miller.

Fotografia de: John Seale (1942).

Aqui também vemos o uso intenso do azul e laranja, mas de certa forma justificado. Em um mundo pós-apocalíptico, onde quase tudo virou deserto e os dias são muito quentes, não há forma melhor de retratá-lo. Podemos notar também algumas cores e figurinos que lembram muito o universo dos quadrinhos. Aqui o *teal & orange* encontra o seu lugar, é justificado o seu uso em excesso.

Moonlight: sob a luz do luar (Moonlight, 2016):

Figura 146



Figura 147



Figura 148



Figura 149



Figura 150



Figura 151



Figura 152



Figura 153



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157



Figura 158



Moonlight: sob a luz do luar, 2016. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Diretor: Barry Jenkins.

Fotografia de: James Laxton (Sem informações).

É outro exemplo da cor participando da narrativa do filme. O primeiro ponto a se levar em consideração é o que o personagem Juan conta para Chiron no começo do filme: “*in moonlight black boys look blue*”, ou, sob a luz do luar meninos negros se parecem azuis. Essa questão da pele negra é algo que a fotografia vai trabalhar durante todo o filme, utilizando luzes duras* nos personagens para delinear seus rostos e criar contraste. Outro ponto interessante do filme é que ele foi filmado sem o uso da película, inteiramente digital. O filme

possui três momentos na sua narrativa: a infância, a adolescência e a vida adulta de Chiron. E para retratar esses momentos, o diretor de fotografia James Laxton decide emular três tipos de películas: a primeira uma película da Fuji, na qual se destacam os verdes e azuis, escolhidos para retratar as descobertas da infância, inocência e esperança; a segunda o filme da Agfa, que possui cores pouco saturadas e baixo contraste, usado para retratar os conflitos que o jovem Chiron vivia; e por fim o filme da Kodak, que tem como característica principal o destaque para cores mais quentes, é um filme que possui os tons de amarelo mais saturados, justamente para retratar o reencontro de Chiron com seu amigo de infância, como algo acolhedor.

2.2 A película encontra o digital

O cinema em geral, tanto o fazer cinematográfico, quanto a experiência de assistir a um filme mudaram ao longo de sua trajetória de pouco mais de 120 anos. Essa mudança se intensifica com o desenvolvimento das tecnologias digitais, um grande exemplo disso é o filme do diretor John Lasseter, *Toy Story*, de 1995. De acordo com o site especializado em cinema, o filme é creditado como a primeira animação de longa-metragem feita inteiramente via computador³⁰. Outro marco dessa interação do cinema com as tecnologias digitais é a masterização digital de um filme gravado em película e a sua posterior colorização utilizando um *software* de computador, como citado anteriormente. O cinema vem incorporando essas tecnologias, temos filmes gravados inteiramente com câmeras digitais, como é o caso do filme *Colateral*, de 2004, do diretor Michael Mann, ou, mais recentemente, o filme *Moonlight: Sobre a luz do luar*, de 2016, com a direção de Barry Jenkins.

Novas possibilidades surgem dessa interação (cinema x digital), porém, ao inserirmos isso no fazer cinematográfico mudamos também a relação que o realizador tem com o filme. Perdemos a relação física, desmaterializar a película significou a perda do toque, do cheiro, nos distanciamos e passamos somente a vê-la em *pixels**. Diretores como Christopher Nolan e Quentin Tarantino são defensores do uso da película para se realizar um filme. Embora utilizem os meios digitais para colorização e composição de efeitos visuais em suas obras, acreditam que o uso do filme físico deve ser mantido na hora da captação e da exibição, pois,

³⁰ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0114709/trivia?ref_=tt_trv_trv Acesso em: 18 dez. 2018.

como disse o diretor de fotografia Walter Carvalho, em sua entrevista para o SPcine³¹: “As câmeras digitais têm muita definição, com isso nós perdemos o grão, algo que era inerente a película e que trazia um charme para o filme, hoje temos que colocar o grão digitalmente”.

Em seu filme mais recente, *Dunkirk*, de 2017, o diretor Christopher Nolan decidiu utilizar a tecnologia *IMAX** Explicando de forma bem sucinta, Nolan utiliza esse sistema em uma configuração que permite um quadro de exibição três vezes maior que o filme de 35mm, o mais usado em gravações cinematográficas. Transformando isso em *pixels*, um filme de 35mm teria aproximadamente 6.000 linhas de informação, enquanto o filme utilizado nas câmeras *IMAX*, a película de 65mm, teria o equivalente a 18.000 linhas de informação. Para efeito de comparação, uma televisão com resolução de 4K* tem 4096 linhas de informação. O filme (película) ainda tem superioridade, em termos de capacidade de detalhes, sobre a captação digital. Segundo o diretor, a riqueza de detalhes é tamanha, que seria como se estivéssemos junto com os soldados retratados no filme. Por outro lado, perder a materialidade do filme fotográfico, mesmo que somente em algumas etapas da produção de um filme, significa estabelecer novas formas de se fazer cinema. O site *postperspective.com*, especializado em pós-produção, publicou uma entrevista com o diretor de fotografia John Seale, que trabalhou no filme *Mad Max: Estrada da fúria*, de 2015, do diretor George Miller. Nessa entrevista Seale conta que foi sua primeira vez gravando com câmeras digitais, e que, apesar de gostar de filmar em película, ficou muito satisfeito com o resultado final: “Gosto de fazer a melhor imagem possível em termos de iluminação, mas George (Miller) ficava me falando pra não me preocupar muito com iluminação, pois aquilo ia ser trabalhado na colorização, ele ficava dando tapinhas em meu ombro e dizendo - está tudo bem John, vai ficar bom”.

Detalhes como a continuidade de luz de uma cena para a outra passaram a ser questões que serão resolvidas no processo de *color grading*, na pós-produção do filme, e não mais durante as gravações no *set* de filmagem. Filmes como *Mad Max: estrada da fúria*, que foi gravado no deserto da Namíbia, lugar com altas temperaturas e tempestades de areia, seriam muito mais trabalhosos e caros se fossem gravados com película. Podemos perder o “charme” que o grão do filme fotográfico traz, mas ganhamos em custo da produção, tempo de preparo

³¹ Escritório de desenvolvimento, financiamento e implementação de políticas para os setores de cinema, tv, games e novas mídias.

dos equipamentos e, no caso da cor, temos liberdade criativa para explorar o seu potencial narrativo.

Nessa questão de digital x analógico, podemos observar o que essa nova relação com a cor modifica dentro da construção de um filme, através do trabalho de fotógrafos como John Seale, que estão desenvolvendo obras cinematográficas inteiramente com câmeras digitais, e até em cineastas como Quentin Tarantino, que lutam para que o legado da película sobreviva a essa nova era do cinema.

O digital não significou somente um avanço na pós produção no que diz respeito a efeitos especiais e poder de manipulação das cores, ele significou também a possibilidade de preservar algumas obras já feitas. Por melhor que fosse o processo de armazenamento das películas ou a qualidade de seu material, elas sofrem com a ação do tempo. Filmes que utilizaram o sistema Technicolor foram os que melhor resistiram à ação do tempo, porém filmes que utilizaram a tecnologia *monopack* da Kodak não tiveram tanta sorte. Em termos de durabilidade, o sistema *3 strip* era muito mais superior do que qualquer sistema de película a cores.

Diretores como Steven Spielberg e Martin Scorsese, já no começo da década de 1980, se organizaram e mobilizaram esforços para recuperar e preservar as películas que já apresentavam desgaste, porém a tecnologia da época era limitada e muita informação era perdida no processo de digitalização através de fita magnética.

A situação muda quando os irmãos Coen masterizam seu filme digitalmente, agora é possível escanear as películas de forma que o arquivo digital resultante se aproxime da qualidade da película. Nativamente a película de 35mm é equivalente a um arquivo digital em 6k (embora as resoluções digitais nominais sejam, full HD, 2K, 4K e 8K). No entanto a tecnologia de captura ainda está se desenvolvendo e hoje podemos digitalizar filmes em até 4K, a resolução favorita dos diretores na hora de remasterizar seus filmes.

Para o aniversário de 70 anos da produção de *O mágico de Oz* em 2009, foi feita uma remasterização em 4K da película original do filme. O escaneamento foi feito a 6 *frames* por segundo, gerando cerca de 50mb por *frame* e levando um total de 2 semanas para ser escaneado por completo. Ao todo o filme gerou 200 TB de arquivo digital. Após o escaneamento completo o filme passou por uma “limpeza” onde foram removidos arranhões, manchas e desgaste da película. Além disso, o filme passou por uma colorização para recuperar os tons vibrantes que o sistema Technicolor proporcionava, contudo nunca vamos

saber com certeza se os tons usados na época eram esses que nós vemos hoje. O filme como ele foi concebido já não existe mais, o que temos hoje é uma aproximação. Por mais fiel que seja, ainda é uma aproximação, o que não perde o seu valor, na verdade se torna ainda melhor, pois podemos corrigir defeitos ou melhorar alguma cor que, com a tecnologia da época, era impossível, como comenta a colorista do filme Janet Wilson: “Eu já trabalhei algumas vezes nesse filme, mas nunca tinha percebido que o homem de lata tinha um rebite na testa!” (Wilson, Janet. 7” 7’, O processo de remasterização do filme, *O mágico de Oz*)

O digital nos permite ver o que sempre esteve lá, mas por conta de cópias em película desgastadas, pelo uso dessas cópias em exposições, pelo manuseio dos operadores das máquinas de exibição e pelo próprio envelhecimento do material que compõe a película, já não era possível ver. Ou até mesmo nos traz informações que, por conta da tecnologia na época em que o filme foi realizado, não era possível, como conta Steven Spielberg: “O maravilhoso dessa remasterização é que alcançamos coisas tanto em som quanto em imagem que eu mesmo não consegui no set de filmagem” (Spielberg, Steven. 8” 7’, Restauração do filme *Tubarão*). Isso nos permite reviver os filmes de nossa infância, ou até mesmo conhecer filmes desconhecidos, como se tivessem sido recém revelados. O mesmo filme, porém uma experiência completamente diferente.

2.3 As tendências atuais da cor

O poder de manipular as cores dos elementos em cena individualmente expandiu as possibilidades de combinações, barateou os custos de produção, que antes precisava de uma luz específica com uma gelatina de efeito específica. Agora é necessário uma cena bem iluminada e um arquivo digital com qualidade suficiente para que possa ser feito o trabalho de cor em cima da cena. Obviamente a cor do filme ainda é pensada e planejada no processo de pré-produção de um filme, paletas são definidas e testes realizados. E no cinema, em termos de cor, observamos que a colorização digital está passando pela sua primeira era, ou seu primeiro modismo.

Primeiramente temos o *boom* das adaptações dos quadrinhos para o cinema, criando-se posteriormente seu próprio universo cinematográfico. Essa crescente de adaptações trouxe junto o universo cromático dos quadrinhos, como por exemplo, o filme *Sin City*, de 2005, que importa seu esquema de cores da própria *graphic novel* em que é baseado. Porém no cinema nada é desperdiçado e logo é assimilado, se torna parte do próprio cinema em si.

Os filmes de época também se beneficiaram muito com a colorização digital, não que a ambientação em filmes de época não era feita, mas antes tinha resultados muito mais limitados e trabalhosos. Dentre as várias experimentações do mercado, a que mais se popularizou foi o uso das cores azul e laranja, cores que são complementares e, por isso, criam contraste entre si. Essa técnica não era nova, sempre foi usada no cinema como forma de criar contraste na cena, é um modo muito eficaz e muito bonito de criar contraste e chamar a atenção para o quadro. Nesse caso, a colorização digital atuou como facilitadora do uso de tal técnica, alguns sutilmente e de forma elegante, como no filme *Whiplash*, de 2015, do diretor Damien Chazelle; ou exagerado, como no filme *A invenção de Hugo Cabret*, de 2011; e aqueles que usaram de forma exagerada, mas totalmente plausível dentro do seu universo cromático, como no filme *Mad Max: Estrada da fúria*. Muitas produções atuais em *Hollywood* tem utilizado essa técnica, o que nos faz pensar como ela será compreendida daqui a alguns anos e quando ela cairá em desuso.

Paralelo a isso, observamos que alguns diretores têm feito um uso da cor diferente do azul e laranja, e de fato têm empregado as cores como parte do processo de narrativa de seus filmes. Um excelente exemplo disso é o filme *Her*, de 2013, que usa as cores como um guia emocional para o espectador. O longa-metragem nos sensibiliza a sentir aquilo que os personagens sentem na cena, de forma tão sutil, que não percebemos, e quando nos damos conta já estamos envolvidos no contexto emocional da cena.

Outro filme que possui uma cena bem trabalhada é *Moonlight*, de 2016, que, como falei anteriormente, busca emular películas específicas para retratar as diferentes fases da vida do protagonista.

A preocupação com “enxergar à cores” é algo que surgiu junto com o cinema, se desenvolveu a ponto de obtermos cores vivas e realistas e nunca parou de ser estudada e desenvolvida. A cor no cinema é algo que sempre esteve em processo de desenvolvimento, quer fosse pela parte técnica, como a criação do sistema *3 strip*, quer fosse pela parte artística dos diretores, diretores de fotografia e diretores de arte. Com a inserção do cinema no meio digital, a participação das cores dentro de uma produção cinematográfica deu um salto, deixou de ser algo caro de ser trabalhado. A manipulação digital das cores abriu portas para os cineastas explorarem as combinações entre elas, e muitos filmes se beneficiaram disso, como os filmes de época, ou os baseados no universo dos quadrinhos. Obviamente temos

produções que abusam do clichê da manipulação de cores, mas também temos obras que exploram, experimentam e nos trazem algo novo e diferente.

3 A COR EM QUATRO FILMES DE TARANTINO

Baseado na evolução da tecnologia da cor no cinema hollywoodiano, essa pesquisa estuda como o diretor Quentin Tarantino utiliza a cor digital para compor o universo cromático em algumas de suas obras. Ele é um realizador que utiliza a cor como recurso estilístico, de forma a utilizar a cor como complemento de suas narrativas.

A intenção é fazer um estudo sobre os processos da cor em filmes em que o diretor tenha empregado a cor como recurso estilístico. Utilizando como base alguns pontos levantados por esta pesquisa como: a transformação da película física em digital; a mudança da relação entre realizador e obra dentro do contexto da colorização digital; a cor analógica *versus* a cor digital e a versatilidade da cor digital. Com isso, poderemos começar a entender como a cor digital se desenvolveu dentro da indústria cinematográfica e, assim, iniciar a linha do tempo pós-digitalização da película e imaginar qual será o seu futuro dentro do meio.

Através desta facilidade de digitalizar um filme inteiro e poder manipular todo o seu espaço cromático, a *Hollywood* contemporânea abandona o esquema de cores definido pelo gênero do filme, e adota o uso do azul e laranja como a técnica padrão a ser utilizada em diversos filmes. Claro que existem diretores, como Christopher Nolan, Spike Jonze e George Miller, que trabalham a cor de forma a dialogar com a história contada, e utilizam o *teal & orange* de forma justificada dentro do universo da obra. Porém, Quentin Tarantino se diferencia dos demais ao propor uma retomada dos filmes de gênero, utilizando a paleta de cores inerente a cada gênero, mas incorporando a elas sua própria visão como *filmmaker* e consequentemente, atualizando-as.

Antes de começarmos as observações em sua obra pós 2001, vale a pena olhar para seu primeiro longa-metragem, *Cães de aluguel*, de 1992. Este é um filme sobre um roubo que não saiu exatamente como planejado e seus desdobramentos. Primeiramente temos um prólogo, onde conhecemos todos os personagens. A partir daí, a história pula para o momento após o roubo, quando as coisas já deram erradas e podemos ver o desdobramento desses acontecimentos. Nesse filme foram utilizadas as câmeras: *Arriflex 35-III*, com um jogo de lentes *Panavision Panaflex X* e *Primo*; *Panavision Panaflex Gold*, com um jogo de lentes *Canon* e *Panavision Primo*. O filme foi tratado no laboratório FotoKem em Burbank na

Califórnia, a película utilizada foi a Eastman EXR 50D 5245 35mm e masterizado em super 35mm.

Apesar de não ser o filme que tornou Tarantino famoso, todas as suas características principais como diretor estão lá, como a forma específica que ele escancara suas referências, como a orelha decepada de Marvin Nash, referência direta ao enredo de *Veludo Azul* (Blue Velvet, 1986), do diretor David Lynch, e *O enigma de outro mundo* (The thing, 1982) de John Carpenter, que Tarantino diz ter sido a sua maior inspiração para escrever a história do filme.

Figura 159



Figura 160



Figura 161



Figura 162



Figura 163



Cães de aluguel, 1992. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Dentro das características principais que distinguem seus filmes dos demais, podemos ressaltar a forma como o diretor configura os personagens e o universo que eles estão inseridos. Normalmente Tarantino traz em suas histórias um mundo hostil e insere nele personagens de conduta questionável, porém, com boa índole, como podemos observar em *Cães de aluguel*. Em seu primeiro longa metragem como diretor, ele nos mostra o coleguismo e a lealdade do Sr. White para com o seu colega de profissão Sr. Orange, quando o mesmo é baleado durante o roubo e, posteriormente, é acusado de ser o informante da polícia. Sr. White acaba morrendo por defender o Sr. Orange, que no fim, conta que de fato era o informante da polícia.

Para complementar essa idéia de pessoas boas sobrevivendo (ou, nesse caso, morrendo) em um ambiente hostil, Tarantino cria uma ambiência sem brilho, utiliza cores análogas³² para compor quase que todo o cenário e destaca o personagem ao usar tons que criam contraste com esse ambiente, como observamos no figurino principal dos ladrões. Inicialmente temos todos eles de terno preto e camisa branca. Conforme a história se desenrola, percebemos que o sangue do ferimento do Sr. Orange, vai manchando a sua camisa e a camisa do Sr. White, destacando-os do ambiente e diferenciando-os dos demais criminosos. Essa idéia de personagens perseverando em um ambiente que não é favorável, acompanha Tarantino em toda a sua carreira.

3.1 Observação 1: Primeiro filme na era pós digitalização, *Kill Bill Vol. 1*

Dentre os filmes selecionados para essa pesquisa vamos começar com *Kill Bill Vol. 1* e 2, os primeiros filmes que Tarantino lança na era pós 2001.

A idéia de fazer *Kill Bill* surgiu durante as gravações de *Pulp Fiction*, durante uma conversa entre Tarantino e Thurman, o diretor comenta que tem grande apreço pelos filmes de kung fu (como são popularmente conhecidos os filmes do gênero *Wuxia*), especialmente os da década de 1970, então a atriz sugere fazer um filme com essa temática, a partir disso surge o personagem da noiva. O filme tem dois gêneros principais que o definem, o *Wuxia* e os filmes de vingança³³. Sua história gira em torno da noiva (Uma Thurman), uma assassina de aluguel

³² Cores análogas são cores que possuem a mesma base, como vermelho e laranja, ou verde e azul. Elas se encontram lado a lado no círculo cromático.

³³ Os filmes de vingança, ou filmes de vingança feminina, são um subgênero derivado dos filmes de exploração, ou em inglês: *exploitation films*.

que foge do seu grupo, o *esquadrão de assassinato víbora mortal*, e de Bill, chefe do grupo e também seu amante, pois estava grávida e queria uma vida melhor para sua filha. Bill e o grupo a encontram e decidem assassiná-la durante o ensaio para o seu casamento, juntamente com seu noivo e todos que estavam presentes naquele dia. A noiva sobrevive à chacina, mas fica em coma durante 4 anos e meio. Subitamente acorda, percebe que perdeu sua filha e decide se vingar de todos que lhe causaram isso. O filme possui inúmeras referências, que vão de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles, até *A morte anda a cavalo* (Da uomo a uomo, 1967), dirigido por Giulio Petroni.

Dentre tantas referências, utilizadas em *Kill Bill Vol.1*, podemos apontar 4 filmes principais: *Lady Snowblood: vingança na neve* (Shurayukihime, 1973), de Toshiya Fujita; *Thriller - um filme cruel* (Thriller - en grym film, 1974), do diretor Bo Arne Vibenius; *O jogo da morte* (Game of death, 1978), dirigido por Robert Clouse e Bruce Lee e *A 36ª Câmara de Shaolin* (Shao Lin san shi liu fang, 1978), de Chia-Liang Liu.

O Jogo da morte e a *A 36ª Câmara de Shaolin* servem como base para todo o filme em questões como cor, edição e narrativa. O macacão amarelo com uma faixa preta ao longo da lateral do corpo, utilizado pela noiva na batalha final do primeiro volume da história, é uma referência clara e direta ao macacão usado por Bruce Lee na batalha final em *Jogo da morte*.

Lady Snowblood, um filme japonês de vingança feminina, é de extrema importância para o volume 1, pois, além de servir de inspiração para a história da noiva e influenciar alguns enquadramentos que vemos ao longo do filme, serviu para a construção da história de O-Ren, personagem de Lucy Liu. Esta, assim como a sua inspiração, também tem a família assassinada por criminosos e desde pequena é treinada para ser uma assassina e poder vingar a morte dos seus entes queridos.

Thriller - um filme cruel também possui essa temática da vingança feminina e também influenciou a história da noiva. Sua personagem principal, a *one eyed girl* ou garota de um olho só, serviu como base para a criação da personagem Elle Driver, vivida pela atriz Daryl Hannah, que foi instruída a assistir a esse filme como preparação para o papel.

Assistindo ao filme podemos destacar algumas cenas pelo seu uso da cor:

Figura 164



Figura 165



Nos *frames* acima já podemos identificar algumas influências do gênero *Wuxia* na cor do filme. Uma das principais características desse tipo de filme é o uso da técnica de foco doce. Resumidamente essa técnica consiste em deixar o objeto da cena ligeiramente desfocado, não o suficiente para que se possa notar o desfoque, mas o suficiente para que a imagem não fique tão definida. Isso acrescenta uma textura aveludada à imagem, sensação que é reforçada pelo uso de um esquema de iluminação mais forte que o normal.

Além da textura que essa técnica imprime na cena, ela também ameniza a intensidade dos tons utilizados, quase os tornando em tons pastéis, assemelhando-se aos tons usados nos filmes de kung fu. Esse recurso é utilizado em quase todas as cenas do filme, como podemos ver abaixo.

Figura 166



Figura 167



Figura 168

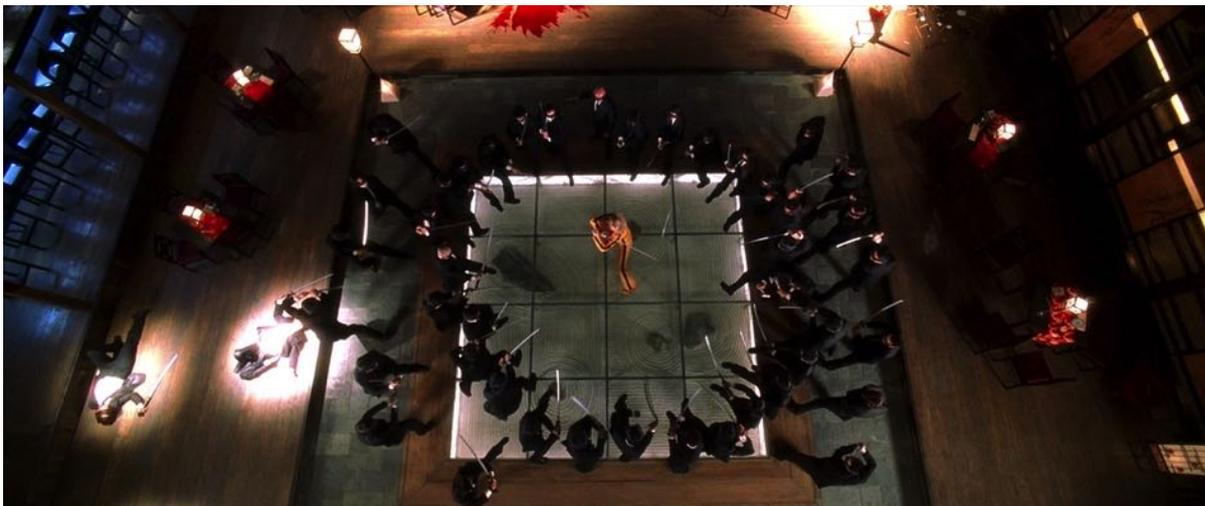


Figura 169



Kill Bill Vol.1, 2003. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Quando assistimos aos filmes de kung fu, percebemos a influência que a fotografia desses filmes exerceu na obra de Tarantino.

Figura 170



Figura 171



Figura 172



Figura 173



O jogo da morte, 1978. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

O diretor assimila a forma como a cor foi concebida e a reconstrói de acordo com a sua própria visão do filme, ao mesmo tempo em que homenageia ao obra de referência. O resultado é o que vemos nos *frames* acima. É nítida a semelhança da construção do esquema de cores entre os dois filmes. Por isso, ao assistir à obra de Tarantino de 2003, temos uma sensação nostálgica, como se estivéssemos assistindo a um filme de kung fu da década de 70.

Como visto em *Cães de aluguel*, aqui também temos uma história de um personagem com uma conduta duvidosa, porém, de boa índole, *versus* um ambiente que não favorece a sua vitória. Com a possibilidade de manipular inteiramente a cor de sua obra, podemos observar como o diretor usa isso ao seu favor para destacar o personagem do ambiente em que ele está inserido. Na figura 163 podemos notar o uso de duas cores complementares: o azul da blusa de Vernita Green e o marrom da jaqueta da noiva e, em segundo plano, a blusa vermelha da noiva contrastando com o azul esverdeado da parede. Nas figuras 166 e 167 vemos essa idéia bem explícita: em um ambiente predominantemente marrom e cinza, temos os *crazy 88*, todos de preto, e a noiva de amarelo. Na figura 167 Tarantino ainda faz questão de utilizar a iluminação de forma a contornar a silhueta da noiva criando uma espécie de aura ao seu redor.

3.2 Observação 2: A cor e o contraste entre personagem e ambiente em *Kill Bill Vol. 2*

Seguindo a ordem cronológica da sua filmografia temos *Kill Bill Vol.2*. Originalmente pensado para ser um filme só, o diretor dividiu o roteiro em duas partes para explorar melhor cada personagem da trama.

Ainda percebemos a presença da técnica de foco doce. De forma sutil ela ainda se faz presente no filme, com exceção do capítulo 8, intitulado: “A cruel tutelação de Pai Mei”. Nestecaso, o diretor opta por um esquema de cores mais neutro, sem caracterizar a cor do filme de acordo com seu gênero.

Figura 174



Figura 175



Figura 176



Figura 177



Kill Bill Vol.2, 2004. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

O capítulo 8 mostra o treinamento de Beatrix com Pai Mei, um cruel mestre em artes marciais. É um momento importante para o filme e, justamente nesse capítulo, Tarantino muda completamente a estrutura de cromática da cena.

Figura 178



Figura 179



Figura 180

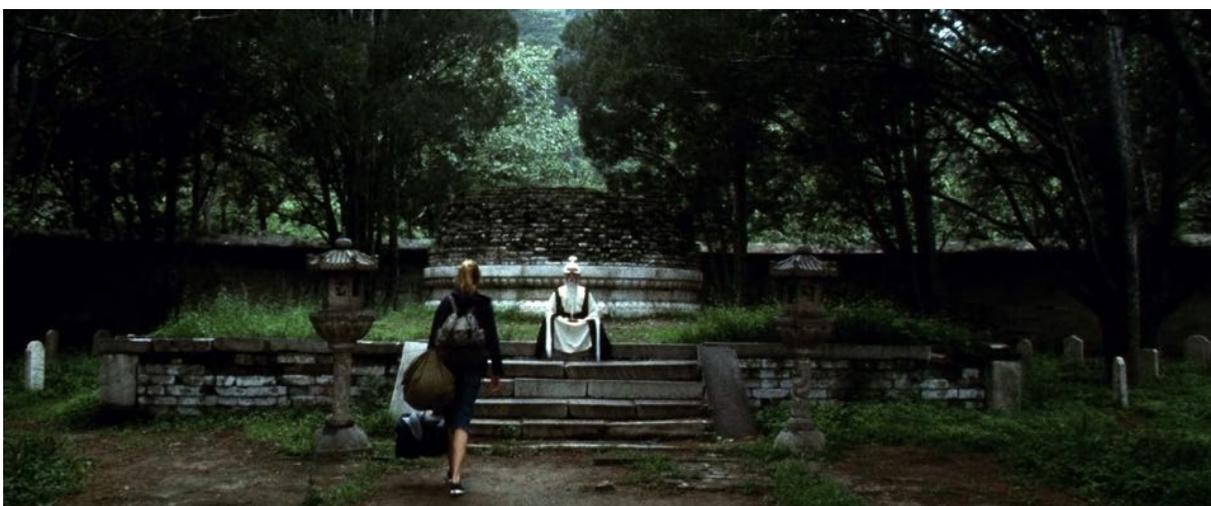


Figura 181



Figura 182



Figura 183



Figura 184



Figura 185



Kill Bill Vol.2, 2004. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

O que vemos é um esquema de cores muito próximo dos que eram utilizados nos filmes de *Wuxia*, desde a textura com a presença de muito grão na imagem, áreas de baixa, média e alta luz bem delimitadas, alto contraste e pouca saturação das cores, o uso de silhuetas, até o uso da técnica de foco doce. Com essa mudança de estrutura cromática, Tarantino cria um choque no espectador e prende a sua atenção. Durante o filme todo ele dita o tom das cores, de forma que elas se apresentem mais sutis, e no capítulo 8 nos força a prestar atenção, mudando completamente esse esquema.

Figura 186



Figura 187



Figura 188



Figura 189



Figura 190



Kill Bill Vol.2, 2004. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Continuando na lógica do diretor de contrastar seu personagem principal com o ambiente no qual ele está inserido, notamos que, em *Kill Bill Vol.2*, Tarantino faz isso de forma mais sutil, e centraliza o destaque em dois pontos principais do filme: o treinamento de Beatrix com Pai Mei e o momento em que ela encontra Bill.

O treinamento é evidenciado, pois é um momento de virada para a personagem. Em *Kill Bill Vol.1*, somos apresentados à noiva e acompanhamos o começo de sua vingança contra seu antigo grupo. No segundo filme, percebemos que ela também pode ser derrotada, mas que sua força de vontade consegue superar as adversidades. É aqui que o treinamento entra, como forma de lembrar nossa heroína de suas habilidades e nos mostrar como ela irá superar mais esse obstáculo.

Neste capítulo, notamos que o diretor opta por usar uma estrutura cromática diferente do resto do filme. Isso altera também a forma como ele cria o destaque: em vez de utilizar a forma mais comum, o uso de cores complementares, Tarantino usa as cores análogas azul (roupa usada pela noiva) e verde (presentes na vegetação do lugar), que sozinhas criam o efeito contrário do destaque. Porém, ao diminuir o brilho e aumentar o contraste da cena e colocar Pai Mei vestindo roupas predominantemente brancas, o diretor cria destaque para o mestre da noiva.

Começamos o capítulo 8 com um ambiente predominantemente verde, Bill vestindo azul e Beatrix branco. Em um segundo momento, Bill vai embora e a noiva veste um moletom azul e conhece Pai Mei, que veste roupas brancas com detalhes em preto. Conforme o treinamento avança, percebemos que uma luz um pouco mais forte é usada para iluminar Beatrix, ao ponto de criar a mesma aura que vimos no fim do primeiro filme. Então, em um primeiro momento do capítulo, temos o destaque em Beatrix; quando seu treinamento começa, vemos esse destaque passar dela para Pai Mei, e, ao longo do treinamento, esse destaque volta para ela. Tarantino brinca com as cores para nos mostrar o crescimento da personagem durante o capítulo, que posteriormente será crucial para que ela continue na sua jornada.

Já no capítulo final do filme, temos o segundo ponto principal de destaque. Após sair do caixão que foi enterrada viva e recuperar sua espada, a noiva encontra Bill. Quando ela chega à casa de seu antigo amante, notamos uma paleta de cores muito mais diversificada, como, vermelho, amarelo, roxo, laranja e azul. Beatrix passa a usar azul e laranja, cores complementares que criam destaque entre si. Tarantino diversifica as cores deste capítulo, pois aqui é um momento crucial para a personagem: ela consegue se vingar de Bill e descobre que sua filha na verdade está viva.

Em seus dois primeiros filmes na era pós 2001, percebemos como o diretor reage a essa nova tecnologia: Tarantino entra em uma nova fase, onde, cada vez mais, traz diferentes gêneros cinematográficos para sua obra. Em cada novo projeto ele trabalha um gênero diferente e, conseqüentemente, utiliza o esquema de cores de cada um deles à sua própria maneira.

A possibilidade da manipulação digital das cores abriu um novo leque de opções e isso fica claro quando assistimos a *Kill Bill Vol.1*. Já em *Kill Bill Vol.2*, notamos como a cor

digital influencia o destaque entre personagem e ambiente, uma das principais características de Tarantino como diretor.

3.3 Observação 3: As experimentações de *A prova de morte*

Em 2007, Tarantino lança *A prova de morte*. O terceiro filme da lista foi lançado junto com o filme *Planeta terror* (Planet terror, 2007), do diretor e amigo de Tarantino, Robert Rodriguez. Esses dois filmes foram lançados juntos com o nome *Grindhouse*, um projeto dos dois diretores, no qual eles homenageavam os cinemas de *grindhouse*. Esses cinemas eram casas de exibição menores e mais simples que as suntuosas salas de cinema pertencentes aos grandes estúdios.

Seu nome é uma derivação da *grind policy*, uma estratégia de negócios elaborada em meados dos anos 1920, como forma de competir com as grandes salas. Nessa estratégia os filmes eram exibidos continuamente a um preço bem mais acessível. Com a chegada da TV e a degradação dos grandes centros urbanos na década de 1960, as salas de cinema sofrem uma grande perda de público. Algumas chegaram a fechar as portas e outras tantas se tornaram *grindhouses*, exibindo filmes de kung fu, *sexploitation*³⁴ e *exploitation*. Eram produções de baixo orçamento, por isso, na maioria das vezes, tinham baixa qualidade de som, de imagem e de impressão das cópias em película. Esses fatores foram determinantes para a formação da estrutura cromática desses filmes.

Com *A prova de morte* e, conseqüentemente, o projeto *Grindhouse*, Tarantino busca uma imersão nessa experiência de assistir a filmes de baixo orçamento em salas decadentes. Ainda na temática de vingança feminina, o filme traz dois momentos da vida do ex-dublê de *Hollywood* Mike e seu carro “a prova de morte”. Na primeira história vemos Mike perseguindo, e mais tarde, matando um grupo de amigas com seu carro. Na segunda história vemos mais uma vez o ex-dublê perseguindo um novo grupo de amigas, porém, durante a perseguição de carros que ele faz, percebe que as garotas vão revidar e, por fim, é o grupo de amigas que persegue e mata Mike.

O filme também traz diversas referências que vão de *Psicose* (1960), de A. Hitchcock, aos filmes do próprio diretor como *Cães de aluguel* e *Jackie Brown*. Tarantino mescla as características inerentes aos filmes de *grindhouse*, para contar a história da primeira parte, e

³⁴ É um subgênero derivado dos filmes de *exploitation*, muito populares na década de 1960. Ganham esse nome, pois eram filmes que continham cenas de nudez explícita em situações que não seriam necessárias.

se baseia principalmente no filme *Corrida contra o destino* (*Vanishing point*, 1971), do diretor Richard C. Sarafian, para criar a cor da segunda parte de *A prova de morte*.

Figura 191



Figura 192



Figura 193



Figura 194



A prova de morte, 2007. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Com diversos pontos que remetem aos filmes de *grindhouse*, podemos destacar a textura que a imagem tem, cheia de riscos e manchas, detalhes inerentes a uma película de baixa qualidade e bem gasta devido ao constante uso. De acordo com o site IMDB, o diretor utilizou um método bem simples para chegar a esse resultado: com a master do filme feita, ele deliberadamente arranhou a película esfregando em uma superfície abrasiva até obter o resultado que queria.

A primeira cena do filme, como vemos na figura 191, traz uma imagem “lavada”, cores fracas, pouco contraste, e com o vermelho mais saturado que as outras cores. Isso, aliado aos arranhões e manchas, ajuda a criar a aparência de um filme de *grindhouse*. Todo o primeiro bloco apresenta esse aspecto, a única diferença é que, conforme Mike consegue se

aproximar das garotas, a imagem vai ficando mais escura e ganhando tons de vermelho, magenta e lilás.

Figura 195



Figura 196



Figura 197



Figura 198



Figura 199



Figura 200



Figura 201



Figura 202



Figura 203



Figura 204



A prova de morte, 2007. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Nessa segunda parte do filme, temos uma mudança completa no esquema cromático da cena: os arranhões e desgaste criados para emular uma película muito rodada somem, o ar sombrio criado pelo esquema de cores dá lugar para cenários de estrada em plena luz do dia, não mais à noite, e vemos uma fotografia muito parecida com os filmes de estrada, ou *road movies*³⁵, com enquadramentos de dentro do carro, cenas bem abertas que mostram a extensão da estrada e um esquema de cor que varia entre tons de azul, laranja e verde.

Em termos de história, o filme é um só, mas quando falamos de fotografia e cor, é um filme completamente diferente. Ao olharmos as imagens acima, notamos os objetos da cena (os personagens e os carros) mais saturados que o fundo. Aqui a cor do ambiente fica em segundo plano pra dar destaque para a perseguição de carros, em meio a tons de verde, amarelo, preto e marrom; a cor rosa da camisa de algumas das protagonistas se destaca e prende a nossa atenção durante as cenas.

Como comparativo, abaixo estão alguns fotogramas do filme que o diretor usou como referência para criar a fotografia do filme.

³⁵ É um gênero cinematográfico em que a história se desenvolve durante uma viagem, podendo haver mais de um conflito a ser resolvido ao longo da história.

Figura 205



Figura 206



Figura 207



Figura 208



Figura 209



Figura 210



Corrida contra o destino, 1971. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Olhando os fotogramas, percebemos como o *road movie* de 1971 inspirou o filme em relação à cor. O diretor ainda faz experimentações.

Tarantino continua a explorar as várias possibilidades da colorização digital e segue a linha de pensamento desenvolvida em *Kill Bill Vol.2*, quando falamos de personagem *versus*

ambiente. Em *A prova de morte* o diretor utiliza as cores para delimitar as duas partes que compõem o filme e trata a primeira parte como um prólogo da segunda. Observamos que nesse primeiro momento do filme não há o habitual destaque do personagem em relação ao ambiente. Primeiro nós conhecemos Mike e o método que ele utiliza para perseguir e matar suas vítimas. As personagens principais são apresentadas na segunda parte do filme e isso fica claro quando olhamos o esquema cromático montado. Para destacar as personagens ele deixa o ambiente todo acinzentado, tira o brilho e a saturação das cores e faz com que as duas usem blusas rosas. Outro ponto que vale chamar a atenção é a cor dos dois carros utilizados na perseguição: o carro de Mike é todo preto, enquanto o carro das meninas é branco. Assim, Tarantino cria dois pontos de destaque, nossas heroínas de rosa *versus* Mike, que está de preto; e o carro preto de Mike contra o carro branco delas, isso tudo contrastando com um cenário pálido e sem vida.

O próprio diretor já, afirmou que de toda a sua filmografia, *A prova de morte* é o filme que ele menos gosta³⁶, fato que ele comentou durante uma entrevista para o *site* especializado em cinema *collider.com*: “Para mim, é tudo sobre a minha filmografia e eu quero sair com uma ótima filmografia. *A prova de morte* tem que ser o pior filme que eu já fiz³⁷”.

Ainda assim, Tarantino escancara a participação da cor na narrativa, traz um filme que na metade da história, muda seu esquema de cores completamente e prende nossa atenção.

3.4 Observação 4: *Os oito odiados* e o uso do *teal & orange*

Encerrando a lista de filmes escolhidos para esse estudo, temos o último filme lançado pelo diretor: *Os oito odiados*, que foi lançado em janeiro de 2016 no Brasil.

É o segundo *western* que Tarantino dirige. O longa-metragem se passa nos Estados Unidos pós-guerra civil e conta a história do caçador de recompensas John Ruth, que está levando a criminosa Daisy Domergue para ser executada na cidade mais próxima. No caminho se juntam a ele outro famoso caçador de recompensas, o major Marquis Warren, e Chris Mannix, o suposto novo xerife da cidade para onde estão indo. Por conta de uma forte nevasca são obrigados a parar no estaleiro da Minnie, e lá encontram vários personagens suspeitos. Muito semelhante a *Cães de aluguel*, vemos os personagens caírem numa espiral

³⁶ Disponível em: <http://collider.com/quentin-tarantino-death-proof-worst-film-interview/> Acesso em: 18 dez. 2018.

³⁷ "To me, it's all about my filmography, and i want to go out with a terrific filmography. Death Proof has got to be the worst movie i ever make".

de desconfiança. Após John Ruth morrer envenenado, acabam por matar uns aos outros. No fim, sobram o major e o suposto novo xerife de *Red Rock*. Feridos e debilitados pela grande perda de sangue, o filme termina e ficamos sem saber se os dois sobrevivem à nevasca, ou morrem ali mesmo.

Nesse filme, Tarantino também varia nas suas referências, que vão de *Cidadão Kane* (1941), *Carrie, a estranha* (Carrie, 1976), do diretor Brian de Palma, *Cães de aluguel, O enigma de outro mundo* (The Thing, 1982), do diretor John Carpenter, ao filme de 1977 do diretor Woody Allen, *Noivo neurótico, noiva nervosa* (Annie Hall).

Como referências principais, o diretor utiliza três filmes: *Três homens em conflito* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966), do diretor Sergio Leone, *Hombre*, 1967, do diretor Martin Ritt e *Atire para viver e reze pelos mortos* (Prega il morto e ammazza il vivo, 1971), do diretor Giuseppe Vari.

Para transmitir a tensão que a história traz, Tarantino decide filmar com uma película de 70mm em uma proporção de imagem de 2,76:1 (no cinema hollywoodiano, normalmente é usada uma película de 35mm com uma proporção de 2,35:1). Essencialmente a proporção funciona da seguinte forma: o primeiro número corresponde à largura da tela de exibição e o segundo à altura, então, a cada 2,76 centímetros de largura de tela, temos 1 centímetro de altura³⁸. Isso significa que a tela de exibição do filme *Os oito odiados* é mais larga que o comum, ou seja, temos mais informação no enquadramento da cena. Esse formato foi muito utilizado para cenas externas, por ter a capacidade de mostrar mais informação em um único enquadramento. Ao utilizar esse formato em um ambiente fechado, o diretor nos aproxima da cena, nos coloca “dentro da cena”.

³⁸ Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/features/film-studies-101-aspect-ratios/> Acesso em: 18 dez. 2018.

Figura 211



Figura 212



Figura 213



Figura 214



Figura 215



Figura 216



Figura 217



Figura 218



Figura 219



Figura 220



Os oito odiados, 2016. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Apesar da maioria das cenas se passarem dentro de uma estalagem e serem predominantemente marrom, temos diferentes tonalidades e intensidades. Como podemos ver na figura 214, o uso da proporção 2,76:1 torna possível observarmos cada objeto na prateleira: nada se destaca, mas nada some nas nuances de marrom. Em termos de cor, é uma cena bem equilibrada.

Dentro de uma obra cinematográfica do gênero *western*, podemos notar a presença do azul e laranja, não somente como forma de criar contraste entre os objetos da cena, como é o caso da técnica do *teal & orange*, mas como algo inerente aos elementos que caracterizam o gênero, como cenários áridos e um céu limpo, sem nuvens.

Figura 221



Era uma vez no Oeste, 1968. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Figura 222



Figura 223



Figura 224



O bom, o mau e o feio, 1968. Fotogramas retirados do filme, em ordem cronológica dos acontecimentos.

Em seu oitavo filme o diretor vai contra essa configuração de cenário e nos traz a paisagem de uma região que passa por um rigoroso inverno. Ele utiliza a luz azulada gerada pelo reflexo do sol na neve e os vários tons de marrom do estaleiro para criar o esquema de cores do filme. Assim, Tarantino também faz uso da técnica do azul e laranja, porém de forma justificada, sem exageros e sem descaracterizar o esquema de cores utilizado pela maioria dos filmes do gênero *western*.

O filme *Os oito odiados*, evidencia o caminho trilhado pelo diretor desde *Cães de aluguel* e mostra o quanto a colorização digital influenciou seu trabalho. Seu último filme é um grande resumo da obra, e aqui a sua característica de destacar o personagem do fundo fica mais clara do que nunca. Desde o começo do filme, notamos que o major Marquis Warren é o nosso personagem principal, pois, diferente dos outros personagens, o major veste um casaco azul com um forro amarelo, uma camisa branca com uma gravata vermelha e luvas brancas. Por si só o figurino já o destaca do resto e isso fica mais evidente quando observamos o esquema de cores adotado no filme. Porém, ao contrário de *A prova de morte*, Tarantino dá vida ao ambiente e aos outros personagens ao utilizar vários tons de marrom recortados pela mistura de luzes quentes e frias. E, assim como em *Cães de aluguel*, temos o uso do vermelho do sangue, porém dessa vez não como forma de destacar os personagens, mas como forma de unificá-los. Conforme a história se desenrola, vemos cada personagem ficar ensanguentado, até que, no fim, eles se misturam ao ambiente e se tornam uma só mancha de sangue.

Tarantino explora e se aperfeiçoa com as possibilidades que a cor digital proporciona, sua relação com a cor muda completamente e percebemos como ela ganha espaço no decorrer de sua carreira. Dentre todas as características que compõem o seu modo de fazer cinema, a que mais se beneficiou com a desmaterialização da cor foi o contraste que o diretor faz entre personagem e cenário. Isso se torna evidente quando observamos como essa característica foi aplicada nos quatro filmes estudados.

4 UMA NOVA FASE DO CINEMA HOLLYWOODIANO

Através da evolução da cor descrita nesta pesquisa, podemos notar o papel que ela exerceu, quebrando paradigmas, alterando e reinventando o fazer cinematográfico, reconstruindo, a cada passo, a relação entre realizador e obra.

A habilidade do sistema *technicolor 3 strip* de reproduzir cores realistas nos filmes alterou profundamente a forma como se fazia cinema naquela época. Além dos exemplos já citados ao longo dessa pesquisa, como o desenvolvimento de câmeras especiais e formas específicas de revelação da película, temos o caso do filme *O mágico de Oz* de 1939. O momento em que Dorothy se encontra na fazenda até o momento em que ela abre a porta e se depara com o mundo de Oz, foi todo gravado em sépia*. Porém, em vez de utilizar o método padrão daquela época para se obter esse efeito, que basicamente consistia em adicionar alguns reagentes químicos ao processo de revelação (como o sulfeto de enxofre, para conferir tons amarelados a imagem), a equipe de produção teve que pintar todo o cenário e figurino desse primeiro momento do filme, tudo por conta da cena que revela pela primeira vez o mundo de Oz. Quando Dorothy abre aquela porta, o cinema preto e branco e o cinema colorido se unem literalmente. Por conta dessa cena e da tecnologia disponível na época, não era possível gravar a primeira parte do filme, revelar, e depois unir à segunda parte colorida. Então os tons sépia que vemos não é um filme PB que foi revelado utilizando a técnica, mas sim um filme colorido, com o cenário pintado de amarelo e marrom.

Em um segundo momento desse desenvolvimento, podemos destacar a substituição do sistema da Technicolor por métodos mais simples e mais baratos, porém, ao mesmo tempo, menos duráveis, como é o caso do filme *Eastmancolor*, da Kodak, introduzido na década de 1950. Por condensar as três tiras de película usadas pela Technicolor para criar cor nos filmes em um único rolo, o *Eastmancolor* simplificou o processo de produção de um longa-metragem. Mas cor, brilho e contraste de filmes rodados com o produto da Kodak deterioraram ao longo dos anos, a tecnologia era quimicamente instável, fato que foi corrigido pela empresa somente em 1983. Essa simplificação do sistema de cores e o consequente barateamento de todo o processo ajudaram a moldar o esquema de cores de muitos filmes, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, como *Shaft*, (1971), do diretor Gordon

Parks, *60 segundos* (Gone in 60 seconds, 1974), do diretor H.B. Halicki, e *Tubarão*, (1975), do diretor Steven Spielberg.

A possibilidade de manipular todas as cores de uma cena durante o processo de pós-produção também representou uma grande mudança do fazer cinematográfico, como observamos na obra do diretor Quentin Tarantino pós-digitalização. Essa desmaterialização da cor permitiu explorarmos o universo cromático da história que está sendo contada. Diferente do que vemos nos filmes de Tarantino, cada história pode ter sua cor criada para aquele momento específico sem se prender a convenções do gênero que ela se enquadra. Mas se por um lado temos diversas formas de combinar cores entre si, por outro temos a criação de padronizações. Ao contrário dos fatores que estabelecem o esquema de cores de uma obra dentro de um gênero, esses padrões, ou *Lut's*, nivelam a aparência dos filmes em geral. A partir de uma combinação de cores pensada especificamente para chamar a atenção do espectador, como é o caso da técnica *Teal & Orange*, temos filmes de diferentes temáticas, com seus próprios universos, porém todos possuem esquemas de cores muito parecidos entre si.

Dentro disso tudo, estamos vivenciando uma nova fase do cinema hollywoodiano, uma fase que é decorrência direta dessa nova relação com a cor e que está intrinsecamente relacionada à linha de produção da colorização, que reutiliza a mesma técnica em diversos filmes, e também a modernização do esquema de cores dos gêneros.

Partindo da definição que Hans Ulrich Gumbrecht faz acerca do *Stimmung*³⁹ como a atmosfera e a ambiência de uma obra (seja ela de qualquer natureza, um quadro, um livro, uma música, um filme, qualquer obra que apresente texto, mas não necessariamente de natureza descritiva) podemos dizer que a cor de um filme é um elemento constituinte do *Stimmung* desse mesmo filme.

³⁹ Palavra de origem alemã que tem uma tradução um tanto complexa, mas que está relacionada a palavras como: afinar e humor. Formada a partir do verbo *stimmen* que significa harmonizar, estar correto.

Em seu livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, Gumbrecht estabelece que:

Desde que o Stimmung deixou de implicar qualquer forma de reconciliação ou de harmonia - inflexão totalmente incompatível com seu sentido original -, ou seja, desde que a ausência de Stimmung no sentido clássico passou a valer como uma das formas de Stimmung, o conceito ficou disponível para uso universal. Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente “próprio”, o que significa que é possível procurarmos o Stimmung característico de cada situação, obra ou texto (GUMBRECHT, 2014, p.20).

Com isso em mente, podemos dizer que a digitalização da película e a conseqüente colorização digital permitiram a cor modelar a reconstrução do mundo no cinema, desde recriar a Mississipi da década de 1920 até a criação do universo cinematográfico dos quadrinhos. Obviamente criar um ambiente e uma atmosfera através da cor, já era possível através do uso de diferentes técnicas de revelação filmica, combinadas com diferentes técnicas de iluminação e produção de figurino e cenário, porém havia uma limitação inerente ao processo. A cor digital ampliou o número de combinações possíveis, de forma que, agora, estamos limitados somente a nossa criatividade.

Essa expansão dos limites da manipulação da cor dentro de uma cena significa, também, que a criação do universo cromático passa a ser limitada somente pelo *Stimmung* desejado para a história, não existe mais um compromisso com a realidade. A cor objetifica a realidade apresentada no filme e, junto com a sua imaterialidade, temos a desmaterialização do próprio cinema em si. Dentro desse cinema imaterial, temos tanto os filmes que criam sua própria atmosfera e ambiência, quanto os filmes que utilizam os padrões pré-estabelecidos de técnicas de colorização, nesse caso, compartilhando seu *Stimmung* com várias outras obras.

Há ainda uma terceira vertente dessa nova fase do cinema, uma vertente que está mais próxima da busca de Gumbrecht, como descreve Thaís Leão Vieira em seu artigo *Para além do paradigma da representação: o passado-feito-presente por meio das obras literárias*, no seguinte trecho:

A leitura do Stimmung, que não distingue a experiência estética da experiência histórica, permitirá reter a vitalidade da literatura. Ao fazê-lo, o foco incide não apenas na experiência histórica vivenciada pela obra literária no momento de sua produção, ou seja, a obra não torna presente apenas um momento do passado, porém, na perspectiva de Gumbrecht, a análise da obra revela muito da nossa imediatez histórica (VIEIRA, 2015, p.370).

Completando a tríade, o que vemos na obra de Tarantino é a própria essência do que Thaís descreve em seu artigo e, conseqüentemente, o que Gumbrecht pontua quando fala que o *Stimmung* é atemporal, que uma obra pode absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente devolvê-las para uma experiência em um novo presente. Como observamos no capítulo anterior, Tarantino realiza ao longo de sua carreira, diversas experimentações com os efeitos da colorização digital em seus filmes: a cada novo filme, uma nova técnica a ser abordada, mantendo ainda as características cromáticas de cada gênero que trabalha, porém repensando seus significados e os atualizando.

E assim, dentro dessa reconstrução do mundo no cinema modelada pela cor, temos um cinema que abriu mão de uma realidade fora dele para fazer sentido, que objetifica sua realidade e se torna imaterial, assim como a cor, e que utiliza o seu próprio *Stimmung* ao fazer do cinema a própria referência, referência esta que se basta em si.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cor no cinema hollywoodiano é um tema com várias frentes a serem exploradas. Essa pesquisa se ateve as mudanças que os meios digitais, em específico, a manipulação das cores de um filme através de *software* especializado, trouxeram para a relação entre realizador e obra. Através da digitalização da película, alteramos o modo como lidamos com a cor, ela deixa de ser algo material, não temos mais os sais de prata coloridos reagindo com o revelador químico, temos os *pixels* de um monitor variando de cor de acordo com os comandos dados pelo operador através de um *software*.

Se por um lado o realizador cinematográfico se distanciou de sua obra, por outro ele ganhou total liberdade de manipulação das cores de seu filme. E por mais que alguns diretores defendam com afínco que a película é a única forma de se fazer o verdadeiro cinema, os meios digitais expandiram as possibilidades expressivas do cinematográfico, não somente em relação a cor, mas em todo o processo. Os meios digitais tornaram o cinema mais acessível aos realizadores, baratearam o custo de produção de uma obra com câmeras mais baratas e *softwares* que podem ser utilizados em computadores caseiros, sem a necessidade de equipamentos de alta tecnologia e, conseqüentemente, de alto custo. Trouxeram novas formas de se fazer cinema, como é o caso do filme *Moonlight: Sob a luz do luar*, que, além de ser gravado inteiramente em câmeras digitais, emulou três tipos de películas para retratar diferentes fases da vida do protagonista. O filme poderia ter usado as películas reais para obter esse efeito, porém teria custado muito mais, o que, talvez, inviabilizaria sua produção. Outra obra que não poderia ser realizada sem os meios digitais é o filme *Mad Max: Estrada da fúria*: gravar com película no deserto provavelmente danificaria as câmeras e o esquema de cores escolhido por George Miller não poderia ser obtido somente com os processos químicos de revelação.

Além das novas possibilidades que a digitalização da película trouxe para o cinema, temos também a oportunidade de resgatar filmes masterizados em película, que devido a ação do tempo e o manuseio desse material já apresentam desgaste. O poder de restaurar essas obras é de grande importância para a história do cinema. Claro que jamais teremos esses filmes exatamente da forma como foram concebidos na época de seu lançamento, mas em casos como a remasterização do filme *O mágico de Oz*, podemos descobrir novos detalhes

que se perderam com o tempo, como o rebite na testa do homem de lata. Podemos até melhorar o filme, como Steven Spielberg fez com alguns trechos do áudio do filme *Tubarão*, durante sua remasterização.

Essa digitalização permitiu a *total manipulação da cor* e, com isso, os realizadores começaram a criar esquemas de cor específicos para cada filme, o que, por um lado, nos traz cores pensadas e manejadas especificamente para cada cena, permitindo uma integração total da cor em cada momento do filme; mas, por outro lado, fez com que o esquema de cores baseado no gênero em que o filme se enquadra caísse em desuso, o que não se caracteriza como algo ruim. Com isso, tiramos o estigma relacionado à cor inerente de cada gênero. Porém, podemos observar uma certa “preguiça” por parte dos realizadores de justamente manusear a cor especificamente para cada cena do filme, fato que permitiu que a técnica do *Teal & Orange* se tornasse popular de tal forma, que o seu uso uniformizou o esquema de cores da maioria dos filmes de Hollywood a partir de 2007. Agora, em vez de termos filmes com seu esquema cromático baseado no gênero em que se enquadram, temos filmes de diferentes temáticas, todos azul e laranja.

Temos, sim, realizadores que preferem trabalhar a cor cena a cena, como já comentei antes, mas diferente deles, e dos que preferem usar o *Teal & Orange*, temos Quentin Tarantino, um diretor que manipula a cor de seus filmes, mas se baseando no gênero que o filme se enquadra. Ao fazer um cinema que se baseia em gêneros que foram muito populares no passado, Tarantino os assimila, acrescenta suas referências como *filmmaker* e como entusiasta e os atualiza. De certa forma, ele desfaz o esquema de cores dos gêneros que trabalha, incorpora a sua forma de fazer cinema e os remasteriza, renova esses gêneros que caíram em desuso. Podemos observar como, ao longo de sua carreira, ele desenvolve a sua relação com essa nova condição do fazer cinematográfico, da descoberta das novas possibilidades, como vemos em *Kill Bill Vol. 1 e 2*, passando pela experimentação quase que *nonsense* de *A prova de morte*, até chegarmos ao seu último filme, *Os oito odiados*, aqui vemos como ele trabalha as cores amarelo e azul, cores básicas dos filmes de *western*, integrando elas com a técnica do azul e laranja, tudo isso sem descaracterizar o gênero do filme, mas ao mesmo tempo atualizando seu significado.

A digitalização da película (não no sentido literal, mas sim da digitalização do cinema) e o conseqüente distanciamento causado pela desmaterialização da cor trouxeram uma nova forma de interação com esses elementos, mudaram a maneira como pensamos e

realizamos o cinema, possibilitaram a preservação da cultura cinematográfica, expandiram e diversificaram os horizontes da cor dentro do filme e através do barateamento de câmeras, *softwares* e computadores, possibilitaram a formação de novos profissionais, que antes não tinham acesso à área devido ao alto custo de sua tecnologia.

Portanto, com essa pesquisa, pudemos entender os caminhos que a cor teve dentro do cinema e como os realizadores estão lidando com a cor virtual. Hoje passamos pelo primeiro modismo da colorização digital, que em breve será passado. Esse novo *status quo* da cor ainda é muito recente, precisamos amadurecer esse conceito e, com certeza, ainda há muita coisa a ser pesquisada acerca desse atual processo expressivo.

BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. 2a ed. Campinas: Papirus, 2011.

BASTEN, Fred E. **Glorious Technicolor: The movies' magic rainbow**. 9a ed. Easton Studio Press, 2005.

BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte no cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BRASIL. Ministério da cultura; Banco do Brasil. **Mostra Quentin Tarantino**. Rio de Janeiro: Gráfica Stamppa, 2013. 272p.

BROWN, Blain. **Cinematography: theory and practice**. Burlington: Focal Press, 2012.

CARVALHO, Laura. **Pierrot le fou ou caminho moderno da cor no cinema**. Cambiassu - Ed. eletrônica, ano XIX. N. 11. Julho/Dezembro 2012.

CHESSIRE, Ellen & ASHBROOK, John. **Joel and Ethan Cohen**. Vermont: Pocket Essentials, 2005

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

HAINES, Richard W. **Technicolor Movies: The history of dye transfer printing**. 2ªed. North Carolina: McFarland Publishing, 2003.

HIGGINS, Scott. **Harnessing the technicolor rainbow**. 1ªed. University os Texas, 2007.

JANESICK, James R. **Scientific Charge-coupled devices**. Bellingham, Washington: SPIE, 2001.

JORGE, M. S. **Cinefilia, cult movies e o filme Bastardos inglórios, de Quentin Tarantino**. Galaxia (São Paulo, Online), n.25, p. 99-110, jun. 2013.

Kurtinaitis, Marcos (org.) **Mundo Tarantino**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. 256 p.

LAYTON, James; PIERCE David. **The Dawn of Technicolor, 1915-1935**. Rochester, New York: George Eastman House, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Michigan: Papyrus, 2006.

NORIEGA. José Luis Sánchez. **Historia del cine**. Madrid: Alianza editorial, 2002.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
_____. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

PEREIRA, Inajá B.; FERREIRA, Arnaldo T. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica**. Unoesc & Ciência - ACHS, Joaçaba, v. 2, n.1, página 17-28, jan./jun. 2011.

RAIMONDO-SOUTO, Mario H. **Motion picture photography: a history, 1891-1960**. Jefferson, North Carolina: McFarland & company, 2007.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem, comunicação e cor**. 4. ed. São Paulo: Ícone, 2000.

VANOYE, Francis & GOLIOT-ÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. Rio de Janeiro/São Paulo: EdPUC-Rio/Loyola, 2003.

WOODS, Paul A. **Quentin Tarantino**. São Paulo: Leya, 2012.

Videos:

<http://filmmakeriq.com/lessons/the-history-and-science-of-color-film-from-isaac-newton-to-the-coen-brothers/> em 13/05/2018 às 20h20

<http://filmmakeriq.com/wp-content/uploads/2013/08/Eastman-Color.png> em 13/05/2018 às 20h20

https://www.youtube.com/watch?v=8iy_MjegGWY em 13/05/2018 às 20h20

<https://www.youtube.com/watch?v=N-T8MVRw1L0> em 13/05/2018 às 20h20

<https://www.youtube.com/watch?v=g9S76vtk4Ro> em 13/05/2018 às 20h20

<https://www.youtube.com/watch?v=hLWvXaeDzwU> em 13/05/2018 às 20h20

<https://www.youtube.com/watch?v=qKFZ8qxmjF4>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ak19g0j10-Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=mJCtHs-dh0M> em 03/10/2018 às 00h50

https://www.youtube.com/watch?v=Mqaobr6w6_I em 03/10/2018 às 00h50

Sites:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/oldcolor.htm> acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/additive-subtractive.htm> acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://docs.autodesk.com/flame2017/lustre-2017-userguide.pdf> acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://icolorist.com/library/history-of-color-correction/> acessado em 13/05/2018 às 20h

http://documents.blackmagicdesign.com/DaVinciResolve/DaVinci_Resolve_12_Manual_2015-07-27.pdf acessado em 13/05/2018 às 20h

http://www.kodak.com/motion/support/technical_information/processing_information/process_techniques/default.htm acessado em 13/05/2018 às 20h

https://wn.com/eastman_color acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1310/> acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://www.imdb.com/title/tt0190590/> acessado em 13/05/2018 às 20h

http://zauberklang.ch/filmcolors/wp-content/uploads/2015/05/EastmanC_Type5248_1953.jpg acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://postperspective.com/mad-max-fury-road-colorist-eric-whipp/> acessado em 13/05/2018 às 20h

<http://postperspective.com/dp-john-seale-capturing-mad-max-fury-road/> acessado em 13/05/2018 às 20h

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/dunkirk-film-digital-christopher-nolan-quentin-tarantino-paul-thomas-anderson-lawrence-of-arabia-a7918586.html> acessado em 13/05/2018 às 20h10

<http://www.indiewire.com/2014/05/quentin-tarantino-blasts-digital-projection-at-cannes-its-the-death-of-cinema-26176/> acessado em 13/05/2018 às 20h10

<http://www.indiewire.com/2016/10/moonlight-cinematography-color-barry-jenkins-james-laxton-alex-bickel-1201740402/> acessado em 13/05/2018 às 20h10

<http://deadline.com/2017/01/moonlight-james-laxton-barry-jenkins-cinematographer-oscar-1201870984/> acessado em 13/05/2018 às 20h10

<https://canaltech.com.br/cinema/qual-a-diferenca-entre-o-imax-e-um-cinema-convencional/> acessado em 13/05/2018 às 20h10

<https://www.britannica.com/topic/Pathecolor> acessado em 13/05/2018 às 20h40

<http://zauberklang.ch/filmcolors/> em 03/10/2018 às 00h50

<http://zauberklang.ch/filmcolors/cat/printing-dye-transfer/> em 03/10/2018 às 00h50

<https://www.empireonline.com/movies/features/film-studies-101-aspect-ratios/> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.amorpelafotografia.com.br/portal/noticia/18/como-funciona-o-processo-de-revelacao-do-filme-negativo-pb> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<http://collider.com/quentin-tarantino-death-proof-worst-film-interview/> em 06/08/2018 às 18h30

Lista de filmes do mapeamento:

<http://www.imdb.com/title/tt0003419/> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0029843/> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0032138> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0052357> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0059592> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0068646> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0072684> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0076786> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0083658> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0094625> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0101700> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0108052> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0108394> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0111507> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0111495> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0133093> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0190590> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0211915> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0317887> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0346156> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0369339> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0401792> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0441909> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0418279> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0409459> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt0970179> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1655442> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1748122> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1798709> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1798709> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1602613> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt1392190> acessado em 13/05/2018 às 20h15

<http://www.imdb.com/title/tt4975722> acessado em 13/05/2018 às 20h15

Filmes citados

<http://www.imdb.com/title/tt0203883> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0000417> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0006864> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0243880> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0013688> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0024660> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0022899> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0026104> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0035575> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0105236> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0110912> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt3460252> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0266697> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0378194> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt1028528> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0114709> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt5013056> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt0073195> acessado em 13/05/2018 às 20h20

<http://www.imdb.com/title/tt2582802> acessado em 13/05/2018 às 20h20

https://www.imdb.com/title/tt0084787/?ref=fn_al_tt_1 acessado em 03/10/2018 às 01h00

https://www.imdb.com/title/tt0074285/?ref=fn_al_tt_1 acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.imdb.com/title/tt0075686/> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.imdb.com/title/tt0066240/> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.imdb.com/title/tt0061770/> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.imdb.com/title/tt0060196/> acessado em 03/10/2018 às 01h00

<https://www.imdb.com/title/tt0015648/> acessado em 09/10/2018 às 23h00

https://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref_=ttspec_spec_tt acessado em 09/10/2018 às 23h00

https://www.imdb.com/title/tt0071571/?ref_=ttspec_spec_tt acessado em 09/10/2018 às 23h00

https://www.imdb.com/title/tt0067741/?ref_=ttspec_spec_tt acessado em 09/10/2018 às 23h00

<https://www.imdb.com/title/tt0090756/> acessado em 14/10/2018 às 23h50

ANEXOS

Anexo 1 - Lista de filmes

O estudante de praga (Der student von Prag, 1913)

Direção: Paul Wegener (1874-1948)

Diretor de fotografia: Guido Seeber (1879-1940)

Produção: Deutsche Bioscop

Cor: Preto e Branco

Aspecto: 4:3

Película: 35mm

As aventuras de Robin Hood (The adventures of Robin Hood, 1938)

Direção: Michael Curtiz (1874-1948)

Diretor de fotografia: Tony Gaudio (1883-1951) e Sol Polito (1892-1960)

Diretor de cor (designado pela Technicolor): Natalie Kalmus (1882-1965)

Produção: Warner Brothers

Cor: Technicolor

Câmera: Technicolor 3 Strip

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.37:1

Película: Technicolor 35mm

O mágico de Oz (The Wizard of Oz , 1939)

Direção: Victor Fleming (1889-1949)

Diretor de fotografia: Harold Rosson (1895-1988)

Diretor de cor (designado pela Technicolor): Natalie Kalmus (1882-1965)

Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Cor: Technicolor Sépia / Technicolor

Câmera: Technicolor 3 Strip

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.37:1

Película: Technicolor 35mm

Um corpo que cai (Vertigo, 1958)

Direção: Alfred Hitchcock (1899-1980)

Diretor de fotografia: Robert Burks (1909-1968)

Produção: Alfred J. Hitchcock Productions

Cor: Technicolor

Câmera: Mitchell Vistavision

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.50:1

Película: Eastman color negative film, type 5248, 35mm

O demônio das onze horas (Pierrot le fou, 1962)

Direção: Jean-Luc Godard (1930)

Diretor de fotografia: Raoul Coutard (1924-2016)

Produção: Films Georges de Beauregard / Rome Paris Films / Société Nouvelle de Cinématographie (SNC) / Dino de Laurentiis Cinematografica

Cor: Eastmancolor

Câmera: Arriflex Cameras

Aspecto: 2.35:1

Película: Techniscope 35mm (2 - perfurações)

O poderoso chefão (The Godfather, 1972)

Direção: Francis Ford Coppola (1939)

Diretor de fotografia: Gordon Willis (1931-2014)

Produção: Paramount Pictures / Alfran Productions

Cor: Technicolor

Câmera: Mitchell BNCR, Bausch & Lomb Super Baltar Lenses

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.85:1 (16:9)

Película: Eastman 100T, type 5254, 35mm

Barry Lyndon, de 1975

Direção: Stanley Kubrick (1928-1999)

Diretor de fotografia: John Alcott (1931-1986)

Produção: Peregrine / Hawk Films / Warner Brothers

Cor: Metrocolor / Eastmancolor

Câmera: Arriflex 35 BL, Cooke Speed Panchro, Zeiss and Angenieux Lenses / Mitchell BNC, Canon K35, Zeiss and Angenieux Lenses / Arriflex 35-IIC, Cooke Speed Panchro Lenses

Laboratório: Eastman

Aspecto: 1.66:1

Película: Eastman 100T, type 5254, 35mm

Suspiria, de 1977

Direção: Dario Argento (1874-1948)

Diretor de fotografia: Luciano Tovoli (1936)

Produção: Seda Spettacoli

Cor: Technicolor / Eastmancolor

Câmera: Arriflex 35-IIC, Technovision Lenses / Mitchell BNC, Technovision Lenses

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.66:1

Película: Eastman 100T, type 5247, 35mm

Blade Runner: O caçador de andróides (Blade Runner, 1982).

Direção: Ridley Scott (1937)

Diretor de fotografia: Jordan Cronenweth (1935-1996)

Produção: The Ladd Company / Shaw Brothers / Warner Brothers / Blade Runner Partnership

Cor: Technicolor

Câmera: Panavision Panaflex Gold / Panavision C-Series and Super High-Speed Lenses

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 2.20:1 (70 mm prints) / 2.39:1

Película: Eastman 100T, type 5247, 35mm / Eastman 100T, type 5247, 65 mm (Efeitos especiais)

Akira, de 1988

Direção: Katsuhiro Ôtomo (1954)

Diretor de fotografia: Katsuji Misawa (Sem informações)

Produção: Akira Committee Company Ltd. / Akira Studio / TMS Entertainment

Laboratório: Tokyo Laboratory Ltd.

Aspecto: 1.85:1 (16:9)

Película: 35 mm

Delicatessen, de 1991.

Direção: Jean-Pierre Jeunet (1953) e Marc Caro (1956)

Diretor de fotografia: Darius Khondji (1955)

Produção: Constellation / Union Générale Cinématographique (UGC) / Hachette Première / La Fondation Gan pour le Cinéma / Victoires Productions

Câmera: Technovision Cameras

Laboratório: Laboratoires Éclair

Aspecto: 1.66:1

Película: Kodak 35 mm

A lista de Schindler (Schindler's List, 1993)

Direção: Steven Spielberg (1946)

Diretor de fotografia: Janusz Kaminski (1959)

Produção: Universal Pictures / Amblin Entertainment

Câmera: Arriflex 35-III, Zeiss Standard Speed and Super Speed Lenses / Arriflex 535, Zeiss Standard Speed and Super Speed Lenses / Arriflex 535B, Zeiss Standard Speed and Super Speed Lenses

Laboratório: DeLuxe / Arri Contrast GmbH

Aspecto: 1.33:1

Película: Eastman Double-X 5222 / Plus-X 5231 / 125T 5247 / EXR 500T 5296, 35 mm

A liberdade é azul (Trois couleurs: Bleu, 1993)

Direção: Krzysztof Kielowski (1941-1996)

Diretor de fotografia: Slawomir Idziak (1945)

Produção: MK2 Productions / CED Productions / France 3 Cinéma / CAB Productions / Zespol Filmowy / Canal+ / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe

Cor: Eastmancolor

Laboratório: Laboratoires LTC

Aspecto: 1.85:1 (16:9)

Película: Kodak 35 mm

A igualdade é branca (Trois couleurs: Blanc, 1994)

Direção: Krzysztof Kielowski (1941-1996)

Diretor de fotografia: Edward Klosinski (1943-2008)

Produção: MK2 Productions / France 3 Cinéma / CAB Productions / Zespol Filmowy / Canal+ / Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe

Cor: Eastmancolor

Laboratório: Laboratoires LTC

Aspecto: 1.85:1 (16:9)

Película: Kodak 35 mm

A fraternidade é vermelha (Trois couleurs: Rouge, 1994)

Direção: Krzysztof Kielowski (1941-1996)

Diretor de fotografia: Piotr Sobocinski (1958-2001)

Produção: MK2 Productions / France 3 Cinéma / CAB Productions / Zespól Filmowy / Canal+ / Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe / Télévision Suisse-Romande (TSR) / Office Fédéral de la Culture

Cor: Eastmancolor

Laboratório: Laboratoires LTC / Schwarz Filmtechnik

Aspecto: 1.85:1 (16:9)

Película: Kodak 35 mm

Matrix, de 1999.

Direção: Lily e Lana Wachowski (1965 e 1967 respectivamente)

Diretor de fotografia: Bill Pope (1952)

Produção: Warner Brothers / Village Roadshow Pictures / Groucho Film Partnership / Silver Pictures

Câmera: Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo Lenses / Panavision Panastar, Panavision Primo Lenses / Photosonics Camera

Laboratório: Technicolor / Atlab Film Laboratory Service

Aspecto: 2.39:1

Película: 35 mm, Kodak Vision 200T, type 5274 / Vision 500T, type 5279 / Vision 800T, type 5289

E Ai, meu irmão, cadê você? (O Brother, Where Art Thou?, 2000)

Direção: Ethan e Joel Coen (1957 e 1954 respectivamente)

Diretor de fotografia: Roger Deakins (1949)

Produção: Touchstone Pictures / Universal Pictures / StudioCanal / Working Title Films / Mike Zoss Productions

Colorista: Mike Bellamy (não creditado)

Câmera: Arriflex 535B, Cooke S4 Lenses

Laboratório: DeLuxe

Aspecto: 2.39:1

Película: 35 mm, Eastman EXR 100T, type 5248 / Kodak Vision 500T, type 5279 / EXR 200T, type 5293

O fabuloso destino de Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001)

Direção: Jean - Pierre Jeunet (1953)

Diretor de fotografia: Bruno Delbonnel (1957)

Produção: Claudie Ossard Productions / Union Générale Cinématographique / Victoires Productions / Tapioca Films / France 3 Cinéma / MMC Independent / Sofica Sofinergie 5 Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Canal+

Colorista: Didier le Fouest

Supervisor de Cor: Yvan Lucas

Câmera: Arriflex 535, Zeiss Ultra Prime Lenses / Arriflex 435 ES, Zeiss Ultra Prime Lenses

Laboratório: Duboicolor

Aspecto: 2.39:1

Película: 35 mm, Kodak Vision 250D, type 5246 / Vision 320T, type 5277

Masterização: Digitalização em 2K

Madame Satã, de 2002

Direção: Karim Ainouz (1966)

Diretor de fotografia: Walter Carvalho (1947)

Produção: VideoFilmes / Dominant 7 / Lumière / Wild Bunch

Câmera: Aaton 35-III, Zeiss Standard Speed Lenses

Laboratório: Labocine

Aspecto: 1.66:1

Película: 35 mm, Kodak Vision 250D, type 5246 / Vision 320T, type 5277

Capitão Sky e o mundo de amanhã (Sky Captain and the World of Tomorrow, 2004)

Direção: Kerry Conran (1964)

Diretor de fotografia: Eric Adkins (Sem informações)

Produção: Paramount Pictures / Brooklyn Films II / Riff Raff Film Productions / Blue Flower Productions / Filmauro / Natural Nylon Entertainment

Colorista: Michael Healey

Supervisor de Cor: Elisabeth Cotter

Câmera: Sony HDW-F900, Fujinon Lenses

Laboratório: DeLuxe

Aspecto: 1.85:1

Formato digital: 1080p, HDCAM

Masterização: Digitalização em 2K

Colateral (Collateral, 2004)

Direção: Michael Mann (1943)

Diretor de fotografia: Dion Beebe (1968) e Paul Cameron (1958)

Produção: Paramount Pictures / DreamWorks / Parkes+MacDonald Image Nation / Edge City

Colorista: Stefan Sonnenfeld

Câmera: PanArri 435, Panavision Primo Lenses / Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision Primo Lenses / Panavision Panaflex Millennium, Panavision Primo Lenses / Sony CineAlta HDW-F900, Zeiss DigiPrime Lenses / Thomson VIPER FilmStream Camera, Zeiss DigiPrime Lenses

Laboratório: Company 3 / Technicolor

Aspecto: 2.35:1

Película: 35 mm, Kodak Vision 500T, type 5246 / Vision 500T, type 5279

Formato digital: 1080p, HDCAM

Masterização: Digitalização em 2K

Sin City: Cidade do pecado (Sin City, 2005)

Direção: Frank Miller (1957), Robert Rodriguez (1968) e Quentin Tarantino (1963)

Diretor de fotografia: Robert Rodrigues (1968)

Produção: Dimension Films / Troublemaker Studios

Colorista: Não creditado

Câmera: Sony CineAlta HDC-F950, Fujinon E-Series Lenses

Laboratório: DeLuxe / EFILM Digital Laboratories

Aspecto: 1.85:1

Formato digital: 1080p, HDCAM RGB 4:4:4

Masterização: Digitalização em 2K

Volver, de 2006

Direção: Pedro Almodóvar (1949)

Diretor de fotografia: José Luis Alcaine (1938)

Produção: Canal+ España / El Deseo / Ministerio de Cultura / Televisión Española (TVE)

Colorista: Yolanda Cáceres

Câmera: Panavision Panaflex Millennium, Panavision Primo Lenses

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 2.35:1

Película: 35 mm, Kodak Vision2 250D, type 5202 / Vision2 500T, type 5218

Masterização: Não informado

Transformers, de 2007

Direção: Michael Bay (1965)

Diretor de fotografia: Mitchell Amundsen (1958)

Produção: DreamWorks / Paramount Pictures / Hasbro / Di Bonaventura Pictures / SprocketHeads / thinkfilm

Colorista: Adrian DeLude

Câmera: Arriflex 235, Panavision C-Series Lenses / Arriflex 35 IIC, Panavision C-Series Lenses / Arriflex 435 Xtreme, Panavision C- and E-Series Lenses / Bell & Howell Eyemo, Panavision C-Series Lenses / Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision C-, E-Series, Angenieux HR and Cooke Lenses / Panavision Panaflex Platinum, Panavision C-, E-Series, Angenieux HR and Cooke Lenses / Photo-Sonics 4ER, Panavision Primo Lenses

Laboratório: Company 3 / DeLuxe

Aspecto: 2.39:1

Película: 35 mm, Kodak Vision2 250D, type 5205 / Vision2 500T, type 5218

Masterização: Digitalização em 2K

Watchmen, de 2009.

Direção: Zack Snyder (1966)

Diretor de fotografia: Larry Fong (Sem informações)

Produção: Warner Brothers / Paramount Pictures / Legendary Entertainment / Lawrence Gordon Productions / DC Comics

Colorista: Loren White

Câmera: Arriflex 435, Panavision Primo Lenses / Panavision Panaflex Millennium XL2, Panavision Primo Lenses / Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo Lenses

Laboratório: Company 3 / Technicolor

Aspecto: 2.39:1 / 2.35:1

Película: 35 mm, Kodak Vision2 100T, type 5212 / Vision2 500T, type 5218

Masterização: Digitalização em 2K

A invenção de Hugo Cabret (Hugo, 2011)

Direção: Martin Scorsese (1942)

Diretor de fotografia: Robert Richardson (1955)

Produção: Paramount Pictures / GK Films / Infinitum Nihil

Colorista: Greg Fisher

Câmera: Arri Alexa, Cooke S4, 5/i and Panchro Lenses

Aspecto: 1.85:1

Formato digital: HDCAM-SR

Masterização: Digitalização em 2K

O Artista (The Artist, 2011)

Direção: Michel Hazanavicius (1967)

Diretor de fotografia: Guillaume Schiffman (Sem informações)

Produção: Studio 37 / La Petite Reine / La Classe Américaine / JD Prod / France 3 Cinéma / Jouror Productions / uFilm / Canal+ / CinéCinéma / France Télévision / Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique

Colorista: Richard Deusy

Câmera: Arriflex 435 ES, Panavision Super Speed MKII and Lightweight Lenses

Laboratório: DuboiColor / Laboratoires LTC / Scanlab

Aspecto: 1.33:1 (4:3)

Película: 35 mm, Kodak Vision3 500T, type 5219

Masterização: Digitalização em 2K

Moonrise kingdom, de 2012

Direção: Wes Anderson (1969)

Diretor de fotografia: Robert D. Yeoman (1951)

Produção: Indian Paintbrush / American Empirical Pictures / Scott Rudin Productions

Colorista: Chris Gennarelli

Câmera: Aaton A-Minima, Zeiss Super Speed and Canon Lenses / Aaton Xterà, Zeiss Super Speed and Canon Lenses

Laboratório: Technicolor

Aspecto: 1.85:1

Película: 16 mm, Kodak Vision3 200T, type 7213

Masterização: Digitalização em 2K

Ela (Her, 2013)

Direção: Spike Jonze (1969)

Diretor de fotografia: Hoyte Van Hoytema (1971)

Produção: Annapurna Pictures

Colorista: Mats Holmgren / Jack Lewars

Câmera: Arri Alexa Studio, Cooke Speed Panchro, Canon K35 and Zeiss Super Speed Lenses / Arri Alexa XT, Cooke Speed Panchro, Canon K35 and Zeiss Super Speed Lenses / Canon EOS C300

Laboratório: DuboiColor / Laboratoires LTC / Scanlab

Aspecto: 1.85:1

Formato digital: Codex

Masterização: Arriraw 2.8K

Inside Llewyn Davis: Balada de um homem comum (Inside Llewyn Davis, 2013)

Direção: Ethan e Joel Coen (1957 e 1954 respectivamente)

Diretor de fotografia: Bruno Delbonnel (1957)

Produção: CBS Films / StudioCanal / Anton Capital Entertainment / Scott Rudin Productions

Colorista: Martin Zeichner

Câmera: Arricam LT, Cooke S4 Lenses / Arricam ST, Cooke S4 Lenses

Laboratório: Film Laboratories / Technicolor

Aspecto: 1.85:1

Película: 35 mm, Kodak Vision3 500T, type 5219

Masterização: Digitalização em 2K

Só deus perdoa (Only God Forgives, 2013)

Direção: Nicolas Winding Refn (1970)

Diretor de fotografia: Larry Smith (Sem informações)

Produção: Space Rocket Nation / Gaumont / Wild Bunch / Motel Movies / Bold Films / Film i Väst / DR/Flimklubben / Nordisk Film ShortCut

Colorista: Thomas Therschilsen

Câmera: Arri Alexa Plus, Cooke S4 Lenses / Red Epic, Cooke S4 Lenses

Laboratório: Nordisk Film ShortCut

Aspecto: 1.85:1

Formato digital: Redcode RAW / SxS Pro

Masterização: Digitalização em 2K / Prores 4:4:4 / Recode RAW 5K

Mad Max: Estrada da fúria (Mad Max: Fury Road, 2015)

Direção: George Miller (1945)

Diretor de fotografia: John Seale (1942)

Produção: Warner Brothers Pictures / Village Roadshow Pictures / Kennedy Miller Productions / RatPac-Dune Entertainment / White Noise Factory

Colorista: Oliver Farkas

Câmera: Arri Alexa M, Panavision Primo, Ultra Speed MKII and Angenieux Optimo Lenses / Arri Alexa Plus, Panavision Primo, Ultra Speed MKII and Angenieux Optimo Lenses / Blackmagic Cinema Camera / Canon EOS 5D Mark II / Nikon D800 / Olympus OM-D EM-5

Aspecto: 2.35:1

Formato digital: CF / Codex

Masterização: Digitalização em 2K / Prores 4:2:2 / ARRIRAW 2.8K

Moonlight: sob a luz do luar (Moonlight, 2016)

Direção: Barry Jenkins (1979)

Diretor de fotografia: James Laxton (Sem informações)

Produção: A24 / PASTEL / Plan B Entertainment

Colorista: Alex Bickel

Câmera: Arri Alexa XT Plus, Hawk V-Lite, Kowa Prominar and Angenieux Optimo A2S
Lenses

Laboratório: Color Collective / EPS - Cineworks

Aspecto: 2.39:1

Formato digital: SxS ProRes 4:4:4 (2K)

Masterização: Digitalização em 2K

Anexo 2 - Glossário

VHS - *Video home system*, ou sistema doméstico de vídeo, foi um sistema de gravação e reprodução de vídeo. Através de *scanners*, comumente chamados de “cabeças”, o aparelho fazia a leitura e gravação das informações contidas em uma fita magnética. Esse sistema foi criado em 1973 pela JVC e distribuído somente em 1976, devido a problemas com o sistema concorrente da Sony o Betamax.

filmmaker - Realizador de obras cinematográficas, comumente chamado de Diretor de cinema, conhece todo o processo de construção de um filme.

cross processing - Processo cruzado, é a técnica em que é utilizado um processo de um determinado filme em outro.

flashing - É a técnica utilizada para controle do contraste de forma que realce os detalhes em áreas sombreadas, para isso o filme é exposto a uma certa quantidade de luz.

Masterização - A masterização é o processo que o filme passa quando é finalizado, a edição foi feita, todos os efeitos aplicados, seria o fim do processo de pós-produção, agora o filme está pronto para ser copiado e distribuído para as salas de cinema. Quando o filme é masterizado digitalmente, significa que o arquivo final é um arquivo digital e não uma película, alguns filmes possuem dois formatos de masterização, o digital e a película.

LUT - *Look-up table* é uma fórmula matemática criada para alterar os padrões de uma imagem de acordo com suas especificações. Pode ser utilizada de várias formas, a mais comum delas é a criação de padrões de correção de cor para a aplicação em massa.

Pixel - É a abreviação e junção das palavras *Picture* e *element*, esse termo foi criado para designar a menor parte de uma imagem digital. Pode ser usado também para se referir a menor parte da tela de exibição de um monitor, seu conjunto determina a resolução de uma tela, como por exemplo, um monitor *full HD* teria 1080 *pixels*, por 1920 *pixels*.

IMAX ou *Image Maximum*, Formato de filme criado no Canadá em 1968 pela empresa *IMAX Corporation*, é um formato de exibição e gravação de filmes maiores que o formato tradicional de 35mm. Para exibir um filme rodado nesse sistema, é necessária uma tela de 22 metros de largura por 16,1 metros de altura, em contrapartida uma tela normal tem 12 metros de largura por 5,1 de altura.

2K, 4K e 8K - São abreviações utilizadas para indicar a resolução de um arquivo de vídeo ou aparelho eletrônico, ex: console de videogame, aparelho televisor, monitor de computador. Valores acima de full HD (high definition) ou 1920x1080 são retratados dessa forma, portanto 2K seria 2048x1080, 4K - 4096x2160 e 8K - 7680x4320.

Teal & Orange - Ciano e laranja, pode ser chamado também de azul e laranja, levando em conta que a cor ciano é uma variação da cor azul. É uma técnica que utiliza cores complementares a fim de criar contraste dentro da cena e assim chamar a atenção do espectador. Essa técnica funciona com qualquer cor complementar, porém o *teal & orange* é o mais utilizado, pois a maioria dos filmes retratam pessoas, no caso do cinema hollywoodiano, a maioria dos atores são caucasianos e possuem tons de laranja na pele, e em cenas externas temos o céu, que é azul, ou algum tom de azul, como o ciano.

Sépia - Viragem em sépia, ou somente sépia (como é comumente chamada) é uma técnica de revelação fotográfica que atribui a foto tons de amarelo, marrom e vermelho. É muito associada a fotos antigas que adquiriam esses tons através do próprio envelhecimento do material que a compunha.

Luz dura e luz difusa - É um termo utilizado na fotografia para indicar o tipo de iluminação utilizado. Luz dura é uma luz que gera alto contraste, uma sombra bem marcada no objeto no qual a luz sendo projetada. Em contrapartida luz difusa é uma luz que não demarca tanto a sombra no objeto, é uma luz mais suave, normalmente esse efeito é obtido colocando um difusor entre a luz e o objeto.